

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Románské literatury

Disertační práce

Mgr. Angela Alexandra D'Orso

IMMAGINAZIONE, LINGUA, CORPO: la geografia della voce nell'opera di

Giacomo Leopardi

IMAGINACE, JAZYK, TĚLO: místopis hlasu v díle Giacoma Leopardiho

IMAGINATION, LANGUAGE, BODY: the path of the voice in

Leopardi's literary work

Školitelka: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

2021

Ringraziamenti

Grazie Professoressa Alice Flemrová per il tempo, la disponibilità e la passione dedicati, in questi anni, al mio lavoro di ricerca.

Grazie, ancor di più, per l'entusiasmo e la competenza con cui contribuisce alla diffusione della cultura italiana oltre i confini della penisola.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Římě dne 07. 07. 2021

Mgr. Angela Alexandra D'Orso, v. r.

Abstract

La tesi ha come oggetto di studio l'oralità all'interno dell'opera letteraria di Giacomo Leopardi. L'indagine si concentra, in modo particolare, sul legame che esiste tra la Teoria del piacere e l'oralità come modalità espressiva e conoscitiva.

Oltre che come elemento concettuale, l'oralità è presente nell'opera dell'autore sotto forma di registro linguistico, complesso di espedienti fonetici, retorici e sintattici che consentono al poeta di riproporre in scrittura stilemi del parlato.

Prosa e poesia ospitano, dunque, esempi di riproduzione della voce che contribuiscono a chiarire la centralità della riflessione sull'oralità all'interno della poetica e della filosofia leopardiana.

Ai *Canti* è inoltre affidata una speculazione sul tema espressa in veste di motivo poetico che coinvolge due elementi: la voce e il silenzio.

Ciò che emerge dalla ricerca è la tensione costante dell'autore verso un primitivo di cui l'oralità diventa residuo e scarto.

Lo studio intercetta, dunque, la spiccata sensibilità di Leopardi nei confronti della natura, dimensione caratterizzata dalla centralità del corpo e da un contatto più immediato e spontaneo con la vita.

Alla natura si oppone la categoria della cultura, considerata dispositivo di controllo e strumento di irrigidimento della congenita fluidità umana.

Il racconto dell'oralità nell'opera di Leopardi, così come ricostruito in questo studio, è l'espressione di una vicinanza al mondo naturale rinvenibile, in maniera trasversale, in tutta la produzione del poeta, dalla prosa dello *Zibaldone* e delle *Operette Morali*, ai versi dei *Canti*, passando per la scrittura privata delle lettere.

Abstract

This thesis deals with orality in Giacomo Leopardi's literary work. The study focuses on the connection between Teoria del piacere and orality.

Orality is an important subject in Leopardi's mindset; the author reproduces the effect of orality in writing by using a specific linguistic style, special phonetic elements and syntactic structure typically used in spoken language.

Prose and poetry therefore contain examples of spoken language which help to explain the centrality of reflection about orality in Leopardi's poetics and philosophy.

This reflection is also present in *Canti* as a poetic motif involving two elements: voice and silence.

The study shows Leopardi's constant tension towards a primitive universe, whose orality is a trace.

The research therefore intercepts Leopardi's sensitivity about nature, a dimension in which body is central and a more immediate and spontaneous contact with life exists.

The category of nature is opposed to culture, evaluated as a control device and a tool for stopping the inborn human fluidity.

The story of orality in Leopardi's work, as pieced together in this study, is the expression of a closeness to the natural world. This proximity can be found across the whole Leopardi's literature, from *Zibaldone* to *Canti*, passing through the private writing of letters.

Parole chiave:

Giacomo Leopardi, oralità; teoria del piacere; voce; silenzio; natura; cultura

Key words:

Giacomo Leopardi, orality; theory of pleasure; voice; silence; nature; culture

Indice

INTRODUZIONE	9
Capitolo primo.....	12
Dal pensiero alla voce: luoghi, percorsi e stratificazioni tematiche	12
1.1. Un'idea di lingua nell'officina creativa dello <i>Zibaldone</i>	12
1.1.1. Come leggere lo <i>Zibaldone</i> ? Una premessa necessaria.....	12
1.1.2. Complementarità di pensiero e segno.....	14
1.1.3. Parole e termini.....	17
1.1.4. Idee concomitanti e traduzione.....	20
1.1.5. Lingue antiche e lingue moderne.....	22
1.1.6. Un'eco linguistica nella teoria del piacere.....	31
1.1.7. La parola alata: movimento e stasi come metafore linguistiche	35
1.1.8. Il movimento perfetto dell'oralità	36
1.2. Ancora sulla lingua: le lettere come dialogo pubblico in forma privata.....	41
1.2.1. Dentro il cerchio magico: natura, voce, immaginazione, poesia	41
1.2.2. L'immobilità come allegoria del silenzio	45
1.2.3. Leggere è sempre ad alta voce: riflessioni tecniche sul merito	47
1.2.4. Il peso del corpo, la leggerezza della voce	51
1.3. <i>Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica</i>	54
1.3.1. Leopardi uditivo	54
1.3.2. Poesia come inclinazione al primitivo.....	56
1.3.3. Poesia come materia viva	60
Intermezzo: L'Infinito e la fenomenologia dell'immaginazione	63
Capitolo secondo	67
Dalla voce al corpo: scrivere l'oralità, amplificare la scrittura.....	67
2.1. L'immagine del silenzio: mappatura di un topos nei <i>Canti</i>	68
2.1.1. Dallo <i>Zibaldone</i> ai <i>Canti</i> : raccordo tematico tra prosa e poesia.....	68
2.1.2. 'Voce' e 'silenzio' in-versi	71
2.1.3. Due casi di natura silenziosa: <i>Ultimo canto di Saffo</i> e <i>Canto notturno di un pastore errante dell'Asia</i>	77
2.1.4. "Entro dipinta gabbia": l'immagine dell'uccello e le sue metafore.....	82
2.1.5. Errare dunque essere: stasi e movimento in <i>Canto notturno di un pastore errante dell'Asia</i>	87
2.2. Per una poesia in forma scritta: dispositivi di conservazione della voce.....	90
2.2.1. Dalla canzone all'idillio.....	91
2.2.2. L'espedito fonetico e retorico e la posizione dell'aggettivo	99

2.2.3. Il tu dialogante e Il doppio che moltiplica la voce.....	105
2.3. Per una prosa in forma orale: modalità di introduzione della voce	108
2.3.1. Lo <i>Zibaldone</i> come forma scritturalizzata di un modello di comunicazione orale.....	108
2.3.2. Le operette morali: oralità implicita ed oralità esplicita	111
2.3.3. Ancora sulla Teoria del piacere	117
2.3.4. Moto, suono e oralità	121
2.3.5. Teoria del piacere e teoria del suono	125
Intermezzo: la voce, la mano e infine il corpo	131
Capitolo terzo	134
Dal corpo al mondo e viceversa: voce come impianto culturale	134
3.1. Anatomia della voce	135
3.1.1. Dai polmoni alla mente.....	135
3.1.2. La voce fenomenologica: un'idea di canto tra Platone, Leopardi e Barthes	138
3.1.3. L'oggetto voce: una lettura lacaniana della teoria del piacere.....	143
3.2. Quali voci per quali corpi?	147
3.2.1. Comunicare un corpo malato: Leopardi e l'autorappresentazione	147
3.2.2. Corpi antichi e corpi moderni	152
3.2.3. Dal corpo singolo al corpo sociale: Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani ..	155
3.3. La lingua-corpo da Leopardi ad Ungaretti.....	160
3.3.1. Il ciclo vitale della parola	160
3.3.2. Lingua come corpo mobile	162
3.3.3. Immaterialità dell'oggetto e materialità della parola.....	163
Considerazioni conclusive	166
Bibliografia.....	173

INTRODUZIONE

È un ricordo lucido e vivo quello che mi lega alla poesia di Giacomo Leopardi; risale agli anni delle scuole secondarie e ad una folgorazione immediata in seguito alla lettura dei versi del *L'Infinito*.

Di quel momento la mia memoria ha conservato una sensazione di armonia e sollievo sulla quale mi sono interrogata a lungo nel corso degli anni.

L'idillio, celebre per la sua costruzione circolare e per la sonorità magistralmente ricercata dall'autore, non è certo la manifestazione di un momento di gioia o il canto che annuncia l'avvenuta pacificazione tra l'uomo e l'universo; al contrario, il componimento racconta di una privazione dello sguardo che è l'emblema di una vita, quella di Leopardi, condotta nel desiderio di cose irraggiungibili, guidata dalla convinzione che esista un altrove migliore ma che, una volta individuato, rimanga inaccessibile.

Eppure, come dicevo, il ricordo del primo incontro con *L'infinito* rimanda a sentimenti piacevoli, evoca un benessere che ha a che fare con la possibilità di una connessione profonda con la natura e la sua voce.

Ecco dunque che mi si staglia davanti la risposta alla domanda "Può una poesia che racconta di una mancanza, suscitare gioia e quiete?".

La risposta è "sì", se quella assenza attiva l'immaginazione e se le immagini prodotte diventano più importanti dell'oggetto del desiderio.

A questa idea di infinito, che è grazia e consolazione, non potevo non rendere omaggio attraverso una ricerca che ambisce a raccontare un Leopardi dallo sguardo circolare, un cantore del tessuto connettivo che lega le cose del mondo, anche le più distanti.

Lo studio si propone di incrociare due grandi temi dell'universo leopardiano: la Teoria del piacere e la riflessività linguistica, presenza costante all'interno dei contributi teorici dell'autore.

Più nello specifico, in queste pagine si delinea una prospettiva intertestuale della Teoria del piacere: partendo dall'analisi dell'elemento chiave – l'immaginazione – si arriva a identificare l'oralità – e dunque l'elemento vocale – come attore principale della filosofia e della poetica leopardiana.

L'oralità – tratto distintivo del mondo antico, metafora di una vicinanza più sincera alla vita e simbolo di una conoscenza che passa attraverso il sentire, diventa – in questo senso – il magnete attorno al quale gravita l'universo natura e le sue metafore.

L'oralità, così come intesa nella poetica leopardiana, non può essere considerata una realtà a sé stante ed indipendente; essa è espressione di un corpo che – immerso nel mondo – diventa a sua volta voce corale, manifestazione comune, grido all'unisono.

Proprio per questo motivo la ricerca è divisa in tre parti: la prima parte – *dal pensiero alla voce* - si propone di indagare la riflessività linguistica leopardiana sia all'interno delle opere filosofiche come lo *Zibaldone* e *Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, sia nel corpus più intimistico delle lettere.

Questa analisi è guidata dall'ipotesi che esista una relazione tra la teoria del piacere e la sensibilità linguistica dell'autore; l'immaginazione giocherebbe un ruolo fondamentale in questo rapporto: in essa è possibile intravedere il modello della lingua orale: libera, spontanea, slegata dalle forme stringenti e definitive della scrittura.

Stabiliti dunque i punti di contatto tra fantasia ed espressione orale della lingua, la seconda parte di questa ricerca – *dalla voce al corpo* - ospita un'analisi delle modalità attraverso cui l'oralità si innesta nella produzione leopardiana; l'indagine è divisa in due parti: una di carattere tecnico-filologico, il cui risultato è il resoconto degli espedienti fonetici, retorici e sintattici che consentono al poeta di riproporre in scrittura stilemi del parlato; l'altra è di tipo tematico-concettuale: l'oralità è presente - oltre che come oggetto di speculazione teorica e registro stilistico - anche come motivo poetico all'interno dei *Canti*.

A partire da una registrazione mirata di occorrenze lessicali, si osserva lo sviluppo di un percorso tematico di cui la voce – o la sua assenza - è protagonista.

La terza parte di questo studio chiude il circolo della voce: calco del pensiero immaginifico di cui replica l'andamento libero e analogico, è stata silenziata dall'incivilimento e costretta ad abdicare in favore della scrittura.

La poesia, intesa come canto lirico e pulsionale, sembra esserne l'unico reperto in modernità.

Essa è, in questo senso, traccia di una preminenza antica del corpo.

Nella sezione conclusiva di questa ricerca – *dal corpo al mondo* - si fornisce una lettura della voce nella sua accezione di corpo e si analizza, in seconda linea, il corpo come espressione della struttura sociale a cui appartiene.

Il capitolo si avvale di una prospettiva comparativa ed intertestuale in virtù della quale le parole di filosofi, poeti e intellettuali cronologicamente lontani tra loro, vengono accostate in quanto sostenitrici di un materialismo concettuale.

Il dialogo intertestuale è messo in atto con l'intento di investigare a fondo l'immagine del corpo nell'opera di Leopardi; numerosi sono gli interrogativi che lo animano: quanto influisce, per esempio, sulla sua poetica il fatto di abitare un corpo malato?

Che peso ha la voce di un corpo infermo in una società di abili?

La lingua che il poeta crea può, divenendo materia viva, sostituirsi al poeta stesso?

Il capitolo finale di questa ricerca si propone di guardare alla voce, alla lingua e al corpo come elementi sociali, parte di una storia corale. L'intera opera di Leopardi, sottoposta a questa particolare lettura, si presenta come un tentativo di dialogare con la società, di farne parte pur affermando di esserne estraneo, è il paradossale sforzo di appropriarsi del mondo limitandosi a desiderarlo.

Capitolo primo

Dal pensiero alla voce: luoghi, percorsi e stratificazioni tematiche

Il primo capitolo di questo lavoro è dedicato alla mappatura della riflessione sul tema della lingua contenuta all'interno dello *Zibaldone di pensieri* di Giacomo Leopardi.

L'analisi dello *Zibaldone* offre un *excursus* delle teorie leopardiane più note: la complementarità di pensiero e parola, la definizione e la funzione delle idee concomitanti; la classificazione delle lingue europee e il loro rapporto con le lingue antiche.

A conclusione dello *screening* vengono messi in relazione il corredo di pensieri così tracciato e la teoria del piacere, tassello fondamentale della filosofia leopardiana.

Si introduce, infine, il tema dell'oralità – presente nell'opera come oggetto di speculazione – e connessa alla concettualizzazione della superiorità della natura sulla cultura.

1.1. Un'idea di lingua nell'officina creativa dello *Zibaldone*

1.1.1. Come leggere lo *Zibaldone*? Una premessa necessaria

Come precedentemente anticipato, il seguente capitolo ha per oggetto lo *Zibaldone di pensieri*; non è possibile, tuttavia, riflettere sulla sensibilità linguistica leopardiana limitando lo sguardo a questa unica raccolta.

Se fossimo chiamati a scegliere due tra le opere leopardiane che più rappresentano l'interesse del poeta per le tematiche linguistiche, oltre allo *Zibaldone* - composto orientativamente tra il 1817 e il 1832 - dovremmo sicuramente citare *Il discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* (1824).

Il discorso, in particolare, ci fornisce un dato piuttosto eloquente: per il poeta di Recanati lingua, letteratura e civiltà appartengono al medesimo universo ed avanzano di pari passo.

La mancanza, nell'Italia coeva, di una società ben formata ha a che fare, secondo Leopardi, con l'assenza di una letteratura e di una lingua comune:

«Lascio stare che la nazione non avendo centro, non havvi veramente un pubblico italiano; lascio stare la mancanza di teatro nazionale, e quella della letteratura veramente nazionale moderna, la quale presso l'altre nazioni, massime in questi ultimi tempi è un grandissimo mezzo e fonte di conformità di opinioni, gusti, costumi, maniere, caratteri individuali, non solo dentro i limiti della nazione stessa, ma tra più nazioni eziandio rispettivamente. Queste seconde mancanze sono conseguenze necessarie di quella prima, cioè della mancanza di un centro, e di altre molte cagioni.»¹.

Il discorso si concentra sul panorama italiano, definendone il quadro linguistico tra il XVIII e il XIX secolo; la riflessione sulla lingua che Leopardi porta avanti all'interno dello *Zibaldone*, sposta invece la prospettiva e fornisce una visione più ampia della materia.

Prima di passare in rassegna l'universo di pensieri che confluisce nell'area tematica dello *Zibaldone*, sarà forse utile interrogarsi sulla natura e sulle finalità della raccolta: è possibile considerare lo *Zibaldone* un vero e proprio testo letterario o, al contrario, siamo di fronte ad una scrittura privata? Lo *Zibaldone* è dotato di destinatario e, in caso di risposta affermativa, di quale destinatario si tratta?

Se, come illustrato da Cacciapuoti, per Giuseppe De Robertis «lo *Zibaldone* assume i toni di un *journal intime*, rispondendo all'esigenza di un dialogo dell'Io con il sé»² per Solmi³ il testo è «scrittura in movimento», una sorta di flusso di coscienza tematizzato.

Le due grandi voci critiche relegano quindi lo *Zibaldone* nello spazio del quaderno intimistico e confessionale e gli concedono, al massimo, il pregio di essere rendiconto di una ricerca sul sé, una scrittura privata dal carattere provvisorio e non strutturato.

Ad introdurre una nuova prospettiva sullo *Zibaldone* è Pier Giorgio Conti⁴ che, a seguito di un'indagine svolta sui disegni di Leopardi e sulle opere abbandonate, arriva a definire il recanatese «autore intenzionale», attribuendo all'opera una progettualità di fondo.

¹ LEOPARDI 1991, p. 49

² CACCIAPUOTI 2010, p. 33 in riferimento a quanto sostenuto da G. De Robertis in G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi* (1944), Vallecchi, Firenze, 1973 ora col titolo di *Dalle note dello Zibaldone alla poesia dei Canti*, in G. Leopardi, *Zibaldone di Pensieri*, a cura di A.M. Moroni, saggi introduttivi di S. Solmi e G. De Robertis, Mondadori, Milano, 1983, pp. XLIX-LXVII

³ SOLMI 2000, p. XXXIII

⁴ P.G. Conti, *L'autore intenzionale: ideazioni e abbozzi di Giacomo Leopardi*, Losone, Industria grafica alla Motta, 1966.

Per Conti la scrittura dello *Zibaldone* risponde ad un'esigenza precisa: collezionare immagini che avrebbero potuto fornire materiale per la memoria creativa dell'autore; saremmo quindi di fronte ad una specie di archivio ed officina creativa.

In questo senso le *Polizzine* che fungono da indice tematico della raccolta rendono lecita un'ulteriore interpretazione del suo senso profondo: Lo *Zibaldone* è un'opera a tutti gli effetti ma va consultata come un'enciclopedia: per Anna Dolfi⁵ la lettura del testo deve essere trasversale, diacronica e tematica dal momento che gli argomenti contenuti al suo interno vengono trattati esattamente in questo modo.

Postulato dunque che una intenzionalità ed una progettualità sono rintracciabili - a patto che ci si sganci dalle caratteristiche classiche della loro connotazione - possiamo in rassegna i passi dell'opera relativi alla riflessione linguistica rispettando la circolarità programmatica rilevata da Dolfi.

1.1.2. Complementarità di pensiero e segno

In prima battuta sarà utile indirizzare l'attenzione del lettore verso il valore di cui la parola, pronunciata o scritta, è investita nel sistema di pensiero leopardiano.

Per Leopardi la lingua non è una conseguenza del pensiero, non si tratta dell'ultima fase del processo cognitivo bensì è proprio attraverso la messa in pratica della parola che il pensiero si costituisce e prende forma, catalizza l'idea, permettendole di assumere un'identità.

«Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perchè la parola è quasi il corpo dell'idea la più astratta. Ella è infatti cosa materiale, e l'idea legata e immedesimata nella parola, è quasi materializzata. La nostra memoria, tutte le nostre facoltà mentali, non possono, non ritengono, non concepiscono esattamente nulla, se non riducono ogni cosa a materia, in qualunque modo, ed attaccandosi sempre alla materia quanto è possibile; e legando l'ideale col sensibile; e notandone i rapporti più o meno lontani, e servendosi di questi alla meglio» (Zib. 1657-58)

⁵ Cfr. A. Dolfi, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 46. Cfr. anche, della stessa autrice, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 43-78.

« Come senza una lingua sono quasi impossibili le cognizioni e nozioni, massime non corporee, o immateriali, e senza una lingua ricca e perfetta, la moltitudine e perfezione delle dette cognizioni ed idee, e il perfezionamento o il semplice incremento delle lingue conferisce assolutamente a quello delle idee, conforme ha evidentemente dimostrato, oltre a tanti altri e più antichi da Locke in poi, e massime più moderni, così proporzionatamente senza una lingua (propria) arrendevole, varia, libera ec. è difficilissima la perfetta cognizione, e il perfetto sentimento e gusto dei segni proprii delle altre lingue, mancando o scarseggiando l'istrumento della concezione dei segni, come nell'altro caso sopradetto, l'istrumento della concezione chiara e fissa, determinata e formata delle cose e delle idee, e della memoria di dette concezioni.» (Zib.1054)

Alla capacità esclusivamente umana di codificare il pensiero traducendolo in lingua, vanno quindi connesse tutte le abilità che implicano una visione ordinata e organizzata del mondo:

«L'uomo senza la cognizione di una favella non può concepire l'idea di un numero determinato» (Zib. 360-62)

Ed è proprio per via di questa particolare competenza che l'uomo si distingue dall'animale. La differenza quindi non è segnata solo dalla capacità di pronunciar parola bensì dall'esercizio cognitivo che l'azione comporta.

«Una delle cause principalissime e generalissime, e contuttociò puramente fisiche, della inferiorità delle bestie rispetto all'uomo, e della immutabilità del loro stato, è la mancanza degli organi necessari ad un linguaggio perfetto, o ad un sistema perfetto di segni di qualunque genere. E mancando degli organi mancano anche della inclinazione naturale ad esprimersi per via dei segni, e nominatamente per via della voce, e de'suoni. Inclinazione materiale e innata nell'uomo, e che tuttavia fu la prima origine del linguaggio. Essendo certo per esperienza che l'uomo, ancorché privo di linguaggio, tende ad esprimersi con suoni inarticolati ec.» (Zib.1102)

Se attraverso la lingua, il pensiero si articola e si definisce, il medesimo processo interesserà anche la memoria dal momento che «le idee e le reminescenze [si fissano solo attraverso] l'aiuto dei segni». (Zib. 1102).

Potremmo quindi ipotizzare che così come la traduzione del pensiero in linguaggio migliora le capacità cognitive, l'implemento del sistema di segni contribuisce allo sviluppo delle capacità mnemoniche.

Facciamo corrispondere il salto dal pensiero alla memoria al passaggio da una dimensione personale ad una dimensione universale: la storia - in quanto creazione e collezione di una memoria collettiva - è strettamente legata alla preliminare capacità di tradurre il pensiero in lingua.

Nominare le cose ci permette di distinguerle e custodirle. In questo senso «La storia delle lingue è la storia della mente umana» (Zib. 2591).

In sintesi, il progresso di una lingua ci fornisce indicazioni sul progresso del popolo che la parla; i due percorsi non sono scindibili:

«Non si pensa se non parlando. Quindi è certissimo che quanto la lingua di cui ci serviamo pensando, è più lenta, più bisognosa di parole e di circuito per esprimersi, ed esprimersi chiaramente, tanto (in proporzione però della rispettiva facoltà ed abitudine degl'intelletti individuali) è più lenta la nostra concezione, il nostro pensiero, ragionamenti e discorso interiore, il nostro modo di concepire e d'intendere, di sentire e concludere una verità, conoscerla, il processo della nostra mente nel sillogizzare e giungere alle conseguenze.» (Zib.2212-15)

Se è vero, da un lato, che «senza il progresso della lingua è nullo il progresso dello spirito umano» (Zib.1237-38:), è altrettanto vero che questa evoluzione passa attraverso il potenziamento della memoria.

Sarà lecito, dunque, riconoscere in *pensiero* e *memoria* due delle parole chiave che ruotano attorno al concetto di lingua in Leopardi.

Altro termine fondamentale per carpire il peso della riflessività linguistica leopardiana è *idea*.

L'articolazione linguistica permette da un lato di sviluppare il pensiero e nominarlo e dall'altro di produrre memoria. Quando la parola traduce un pensiero che attinge al ricordo, questa ingloba un'idea.

«Le idee sono inseparabili dalle parole: Nelle parole si chiudono e quasi si legano le idee, come negli anelli le gemme, anzi s'incarnano come l'anima nel corpo.» (Zib. 2584)

1.1.3. Parole e termini

Nel lessico leopardiano la memoria è legata indissolubilmente al concetto di idea concomitante.

Per arrivare a identificare il posto occupato dalle idee concomitanti prima nel sistema filosofico leopardiano e poi nel suo metodo creativo, dobbiamo però fare un passo indietro.

Parola e pensiero vivono in un rapporto di complementarità che si nutre di una abilità umana preziosissima: l'immaginazione.

L'immaginazione è, a sua volta, legata ad un bisogno comune dell'uomo: l'ottenimento del piacere.

«Indipendentemente dal desiderio di piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano e figurarseli infiniti: 1. in numero, 2. in durata, 3. in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione» (Zib.167).

Leopardi ci dice, in pratica, che l'essere umano utilizza le proprie capacità immaginative per procurarsi piacere. Prima ancora di pretendere il piacere attraverso il suo ottenimento, è proprio la figurazione di quel piacere a produrre una sensazione consolatoria nel soggetto che aziona la fantasia.

Così come il pensiero si alimenta attraverso la traduzione in parola, anche l'immaginazione ha bisogno di svilupparsi in discorso per rendere visibile al soggetto il piacere e, allo stesso tempo, affinarsi. È forse il caso di dire che, in qualche modo, la lingua partecipa al desiderio. Potremmo anzi affermare che lingua ed immaginazione abitano il medesimo spazio.

Si tratta di un luogo permeato dalla mobilità, dal vago e dal potenziale; c'è una forma di lingua che risponde a tutte queste connotazioni e che, non a caso, nella vaghezza e nell'indefinito ripone la propria forza: la lingua della poesia.

Siamo quindi di fronte ad un'equazione perfetta: Se l'immaginazione equivale all'indeterminato, l'indeterminato - da un punto di vista linguistico - equivale alla poesia.

Poesia ed immaginazione hanno poi in comune anche l'impiego della metafora. La metafora simula quanto avviene nella nostra mente attraverso l'immaginazione: ci permette di spostare il senso, creare nuovi significati e nuovi mondi possibili.

Ricapitolando, la lingua partecipa al processo di immaginazione perché coinvolta nella produzione di immagini e, di conseguenza, nella ricerca del piacere.

Sebbene qualsiasi applicazione linguistica abbia un debito con la metafora - dal momento che «le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti.» (Zib.1701-08) - è la poesia, tra tutti i linguaggi disponibili, quella che più si avvicina al processo mentale dell'immaginazione poiché, prendendone in prestito i meccanismi, ne riproduce il senso di vaghezza.

Nel vocabolario poetico la figura retorica che, più di ogni altra, esplicita la facoltà immaginativa è la metafora, sostituzione di un termine proprio con uno figurato, in seguito a una trasposizione simbolica di immagini.

Il simbolismo che sta dietro all'uso della metafora in poesia è una delle caratteristiche che distingue le parole dai termini, costituendo di fatto un caposaldo del sistema filosofico leopardiano.

Se i termini di una lingua appartengono ad un bacino tecnico e neutrale, le parole si avvalgono delle idee concomitanti per veicolare significati stratificati e spostamenti semantici.

«Le idee concomitanti [...] a differenza di termini sono: 1. Le infinite idee ricordanze ec. annesse a dette parole, derivanti dal loro uso giornaliero, e indipendenti affatto dalla loro particolare natura, ma legate all'assuefazione, e alle diversissime circostanze in cui quella parola si è udita o usata [...] Una cosa espressa con un vocabolo tecnico non ha alcuna domestichezza con noi, non ci desta alcuna delle infinite ricordanze della vita. [...] Il complesso di tali immagini nella scrittura o nel parlare, massime nella poesia, dove più si attende all'intero valore di ciascuna parola, e con maggior disposizione a concepire e a notare le immagini ch'elle contengono.» (Zib.1702-1704)

Si tratta dunque di un potere della parola altamente evocativo e, in quanto tale, assolutamente soggettivo: «[...] [le] idee concomitanti intorno ad una stessa parola [...] variano secondo gli individui (Zib.1705)»⁶.

Non è, d'altronde, proprio la poesia l'espressione - per chi scrive e per chi legge - più soggettiva del linguaggio?

All'interno di questo scenario, dove si stabilisce la differenza tra parole e termini, dove il linguaggio poetico viene accostato ad una forma di comunicazione libera, evocativa e polisemantica, Leopardi fa spazio anche ad un discorso sulla scrittura.

La scrittura, mezzo attraverso cui una società formata si esprime, viene opposta alla viva voce:

«Le parole che per se stesse sono meri suoni, e così le lingue intere, in tanto sono segni delle idee, e servono alla loro significazione, in quanto gli uomini convengono scambievolmente di applicarle a tale e tale idea riconoscerle per segni di essa. Ora il principal mezzo di questa convenzione umana, in una società alquanto formata, si è la scrittura. [...] La viva voce di ciascheduno poco ed a pochi di estende. Le scritture vanno per le mani di tutta la nazione, e durano anche dopo che quegli che le fece, non può più parlare. [...] Ma trattandosi di arricchire, accrescere, regolare, ordinare, perfezionare, e in qualunque modo migliorare una lingua già parlata da una nazione, dove la convenzione che deriva dall'uso è lentissima, difficilissima e per lo più parziale e diversa, il principale e forse l'unico mezzo di convenzione universale (senza cui la lingua non può ricevere nè miglioramento nè peggioramento) è la scrittura, e fra le scritture quella che 1. va per le mani di tutti 2. è conforme ne' suoi principii, e nelle sue regole, vale a dire la letteratura largamente considerata. Perché la scrittura non letterata, o non importante in qualche modo per se stessa, come lettere cioè epistole è soggetta quasi agli stessi inconvenienti della viva voce, cioè si comunica a pochi, (forse anche a meno di quelli a cui si comunica la voce di un individuo)» (Zib.1202-4)

⁶ La soggettività delle idee accessorie è teorizzata anche in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*; nel passo in questione le idee concomitanti non attengono esclusivamente alla sfera semantica ma riguardano anche la fonetica: «Dal detto altrove circa le idee concomitanti annesse alla significazione o anche al suono stesso e ad altre qualità delle parole» (Pensiero 3952)

Il discorso che interessa la dicotomia tra oralità e scrittura non si esaurisce però in questo passaggio, esso riguarda un complesso sistema filosofico sul quale ci soffermeremo nei capitoli che seguono.

Gli elementi portanti di questo sistema sono la viva voce, espressione di una sensibilità perduta e forma di conoscenza attraverso i sensi, a cui Leopardi oppone la scrittura, segno di una società formata ma allo stesso tempo usurpata della poesia: «La poesia ancora è stata perduta dal popolo per colpa della scrittura» (Zib.4347).

1.1.4. Idee concomitanti e traduzione

Stabilito dunque che per Leopardi ciò che differenzia le parole dai termini è il loro alto potere evocativo e simbolico, riflettiamo sulle modalità d'applicazione di queste ultime.

Nel paragrafo precedente abbiamo notato quanto il linguaggio poetico abbondi di parole a discapito dei termini; la disparità è chiaramente dovuta al valore aggiunto delle idee concomitanti, accessori delle parole in grado di veicolare - anche attraverso il suono - immagini associate chiamate in causa dallo scrittore e dal lettore in virtù di una conoscenza emotiva che può essere soggettiva e/o comune. Altro campo di impiego delle parole e delle idee concomitanti è, sicuramente, la traduzione.

Molti sono i passi dello Zibaldone dedicati a teoria e tecnica di traduzione: tutti sottolineano la difficoltà di replicare, nella lingua di arrivo, gli effetti che la lingua di partenza ha sul lettore dell'originale:

«La traduzione per essere efficace non deve limitarsi a riprodurre soluzioni linguistiche simili a quelle della lingua di partenza ma deve fare nella lingua d'arrivo la stessa impressione che quella parola faceva nella lingua di partenza.» (Zib.12)

«La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia p.e. greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco e in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile. In francese è impossibile, tanto il tradurre in modo che un autore italiano resti italiano in francese, quanto in modo che egli sia tale in francese qual è in italiano.» (Zib.2134-36)

Dal momento che «Nessuna lingua è uno strumento sufficiente a concepire tutte le proprietà di un'altra lingua» (Zib.963-70), «il traduttore necessariamente affetta» (Zib.319-20).

Esiste però, come accennavamo in principio di paragrafo, un espediente che permette di aggirare l'ostacolo: l'impiego delle idee concomitanti.

Per capire in che modo le idee concomitanti possono essere un supporto per una traduzione efficace, è necessario ribaltare totalmente l'idea generalmente diffusa di traduzione ed accostarci a quella sviluppata da Leopardi.

Se è vero che per Leopardi la traduzione implica una interpretazione profonda del testo tradotto, sono perfettamente pertinenti le parole che Antonio Prete⁷ utilizza per spiegare l'idea di traduzione leopardiana. Si tratterebbe di un'operazione molto vicina a quella dell'imitazione; essa non mirerebbe dunque alla copia ma alla somiglianza:

«né il pregio dell'imitazione consiste nell'uguaglianza, ma nella somiglianza, né tanto è maggiore quanto l'imitante più s'accosta all'imitato, ma quanto più vi s'accosta secondo la qualità della materia in cui s'imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch'è più, quanto v'ha più di creazione nell'imitazione, cioè quanto v'ha più di creato dall'artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll'imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall'artefice che dalla materia, ed è più nell'arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori.» (Zib.2857)

Secondo questa idea di traduzione, afferma Prete, imitazione e invenzione sono esperienze congiunte, e «il traduttore, l'artefice, è ritratto nel suo operare non servile, non asservito, ma fedele alla libertà delle forme della propria lingua.»⁸.

In questo senso il traduttore guarda al testo come il poeta guarda alla natura di cui scrive;

«Leopardi traduttore, quando sta all'ombra dell'altra lingua sa che proprio in questo indugiare quieto e attento [...] quel che prende forma e vita è la lingua propria di colui che traduce: con i suoi timbri, i suoi modi, le sue attitudini, la sua storia.»⁹.

⁷ PRETE 2016, pp. 23-30

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

Come si arriva, però, a questa lingua rinnovata e personalissima? Evocando, spostando il senso, appropriandosi dell'immaginario che la lingua di partenza possiede per trasmutarlo nell'immaginario della cultura d'arrivo in grado di riprodurre la stessa sensazione prodotta nel lettore in lingua originale. Questo immaginario sarà magari composto da parole che non traducono alla lettera il testo ma che hanno sul lettore il medesimo effetto.

Proprio in questo senso Prete parla non di un'«imitazione di parole» ma di un'«imitazione di cose», ottenibile solo attraverso una «lingua perfetta», un codice in grado di «rappresentare e imitare l'andamento dell'altre [lingue], restando però sempre la stessa, sempre una, e conservando il suo carattere ben distinto da tutte». Leopardi articola il discorso nelle pagine scritte tra il 29 e 30 giugno 1823 (Zib.2845-2861).

Nello stesso spazio egli chiarisce cosa si intende per lingua perfetta:

«Ogni lingua perfetta è la più viva, la più fedele, la più totale immagine e storia del carattere della nazione che la parla, e quanto più ella è perfetta tanto più esattamente e compiutamente rappresenta il carattere nazionale. Ciascun passo della lingua verso la sua perfezione, è un passo verso la sua intera conformazione col carattere de' nazionali.»

Solo una lingua «perfettamente pieghevole, varia, ricca e libera» può davvero imitare senza copiare.

È chiaro, dunque, che la lingua perfetta per la traduzione è una lingua viva, dotata di un vasto immaginario; al contrario «più una lingua è universale, meno è adatta alle traduzioni» (Zib.3972-73)

Quali sono, però, le caratteristiche di una lingua universale? Esistono in Europa idiomi definibili in questo modo? Se esistono, che tipo di evoluzione hanno avuto? Il discorso sulla traduzione si intreccia ad un altro dei temi cari al Leopardi linguista: la storia dell'evoluzione della lingua, la comparazione tra lingue antiche e moderne.

1.1.5. Lingue antiche e lingue moderne

Tradurre per Giacomo Leopardi ha a che fare con l'imitazione; si tratta, secondo il recanatese, di un esercizio che implica la riscrittura del testo originale, operazione possibile solo a partire da una interpretazione personale, attraverso le idee concomitanti, degli elementi testuali di partenza.

L'utilizzo di una lingua flessibile, libera e altamente metaforica garantisce il successo di questa operazione.

Sono proprio queste le caratteristiche che Leopardi attribuisce da una parte alle lingue antiche e dall'altra a quegli idiomi europei che hanno conservato un'indole primitiva:

«Tutte le lingue non formate sono libere per indole, e per fatto.» (Zib.1048)

«Principalissime cagioni dell'essersi la lingua greca per sì lungo tempo mantenuta incorrotta furono indubitatamente la sua ricchezza, e la sua libertà d'indole e di fatto. La qual libertà produce in buona parte la ricchezza; la qual libertà è la più certa, anzi necessaria, anzi unica salvaguardia alla purità di qualunque lingua. La quale se non è libera primitivamente e per indole, stante l'inevitabile mutazione e novità delle cose, deve infallibilmente declinare dalla sua indole primitiva, per conseguenza alterarsi, perdere la sua naturalezza e corrompersi: laddove ella conserva l'indole sua primitiva, se fra le proprietà di questa è compresa la libertà. E quindi si veda quanto bene provveggano alla conservazione della purità del nostro idioma, coloro che vogliono togliergli la libertà, che per buona fortuna, non solo è nella sua indole, ma ne costituisce una delle principali parti, e uno de' caratteri distintivi.» (Zib.1046-52:)

«Molto tempo ci vuole perché una lingua riceva una forma decisamente propria del tempo in cui ella è adoperata. [...] Prima di questa forma, tutte le lingue sono liberissime, onnipotenti, adattabili a quello che si voglia; tutte sono d'indole antica, cioè d'indole indeterminata, e naturale, e insubordinata, che questo è insomma il carattere antico nelle lingue, e in tutt'altro. Tutte formandosi, perdono gran parte di queste qualità, le perdono necessariamente, perché altrimenti non sarebbero formate né uniformate, e ricevono un'impronta propria e speciale del tempo in cui ottengono questa forma. Da quel tempo in poi, e non da ciò che tale o tal lingua era prima di quel punto, bisogna considerare le proprietà di essa lingua, e giudicare del più o meno della sua libertà, potenza, ardire, ricchezza, adattabilità, pieghevolezza.» (Zib.2093-2101).

Ciò che contraddistingue le lingue antiche e le lingue di indole primitiva è quindi un impianto non definitivo che le rende - per questo motivo - largamente adatte alla poesia. A questa tipologia si oppongono le lingue moderne come il francese.

Esse possono dirsi completamente formate a scapito della loro potenza evocativa. Volendo recuperare le categorie semantiche precedentemente illustrate, potremmo forse affermare che le lingue di indole antica sono composte per lo più da parole mentre quelle moderne si distinguono per un'abbondanza di termini. La lingua francese rientra, per Leopardi, a pieno titolo nella seconda categoria:

«La lingua francese è per eccellenza lingua moderna vale a dire che occupa l'ultimo degli estremi tra le lingue nella cui indole ec. signoreggia l'immaginazione[...]

Generalmente le lingue antiche sono tutte suddite dell'immaginazione. Chi vuol vedere quanto abbia la natura provveduto alla varietà, consideri quanto l'immaginazione sia più varia della ragione, e come tutti si accordino in ciò che spetta o è fondato su questa, e viceversa. P[er] esempio osservi come fossero varie le lingue antiche architettate sul modello della immaginazione, e quanto monotone quelle moderne che più sono architettate sulla ragione. Osservi come una lingua universale debba esser modellata e regolata in tutto e perfettamente dalla ragione, appunto perché questa è comune a tutti, ed uguale e uniforme in tutti.» (Zib.1044-1045)

«[...] Le lingue perfettamente formate e di carattere decisamente proprio, non soglion esser libere, e par che queste due qualità ripugnino. La lingua francese infatti sola fra le moderne che si possa dire perfettamente formata, ha perduto colla sua formazione la libertà ed è divenuta inflessibile, e inadattabile a tutto ciò che non l'è assolutamente proprio. La lingua inglese ha conservata la sua libertà col sacrificio di una originalità decisa» (Zib.1955)

«La nazione francese [...] manca affatto di lingua poetica, e non può per sua natura averne, perocché ella deve naturalmente inimicare e odiare, ed odia infatti, come la singolarità delle azioni così la singolarità del favellare e scrivere. Ora il parlar poetico è per sua natura diverso dal parlare ordinario. Dunque esso ripugna per sua natura alla natura della società e della nazione francese.» (Zib. 3864)

Postulato che il progetto di una lingua universale è, secondo Leopardi, una chimera (Zib.936)¹⁰, la lingua francese ambirebbe ad avere carattere di universalità in virtù della sua forma perfetta regolata dalla ragione. In quanto universale questo idioma non è adatto né alla poesia né alle traduzioni proprio perché non dotato del valore simbolico delle idee accessorie.

Il punto di forza della posizione leopardiana è però l'allontanamento del confronto da un piano puramente temporale. Egli non sta semplicemente contrapponendo una lingua sviluppatasi prima ad una lingua sviluppatasi dopo, illustrandone le caratteristiche, bensì pone l'accento sulle peculiarità che anche due lingue lontane nel tempo possono condividere.

Leopardi parla infatti di indole antica della lingua e non è un caso che egli accosti alla lingua francese il latino, dando così vita ad una coppia oppositiva a quella composta da greco e italiano:

«E notate che la lingua latina [...] rassomiglia [...] alla francese. La cagione è che la lingua latina scritta fu opera dell'arte [...] come dimostra a prima vista la sua artificiosissima e figuratissima costruzione. Laddove la forma della lingua greca e italiana fu opera della natura, vale a dire che ambedue queste lingue si formarono prima della nascita, o almeno dalla formazione e definizione delle regole, e prima che gli scrittori fossero legati da'precetti dell'arte

Così la natura è sempre varia, e l'arte sempre uniforme, e se non altro sommamente inferiore alla natura in varietà» (Zib.321-24:)

E neppure è casuale il fatto che l'artificiosità della lingua francese e il predominio della società vengano messe in relazione con un deciso giudizio negativo:

«Nè la lingua francese sarebbe divenuta universale e sarebbe stata così celebrata ed esaltata sopra tutte se non nel secolo della mediocrità e della ragione, qual è il nostro. [...] Ma già quale originalità, qual grandezza può derivare dal colmo, dall'eccesso, dall'assoluto predominio della società?» (Zib.1985-86:)

¹⁰ «Una lingua strettamente universale, qualunque ella mai si fosse, dovrebbe certamente essere di necessità e per sua natura, la più schiava, povera, timida, monotona, uniforme, arida e brutta lingua, la più incapace a qualsivoglia genere di bellezza, la più impropria all'immaginazione... la più esangue ed inanimata e morta, che mai si possa concepire» (Zib.3253-54).

Ancora una volta Leopardi sceglie di affrontare la questione valutandone il grado di naturalezza contestuale. Cosa differenzia profondamente la lingua latina da quella greca, la lingua francese dall'italiana? Il latino e il francese sono lingue artificiali, le cui regole sono dettate dalla cultura e, di conseguenza, non si avvalgono della forza metaforica tipica delle lingue d'impostazione naturale come l'italiano. È chiaro che la lingua italiana a cui Leopardi si riferisce ha caratteristiche nettamente differenti da quelle che attribuiremmo all'idioma parlato nella penisola oggi. Negli anni in cui il recanatese è attivo, l'Italia si presenta multilinguistica e dialettale; il dibattito sulla "questione della lingua" – la cui origine può ricercarsi nel *De vulgari eloquentia* di Dante – non solo non si è esaurito ma prende sempre più piede coinvolgendo una delle più prestigiose istituzioni linguistiche presenti sul territorio italiano: l'Accademia della Crusca.

Per avere un'idea di quanto Leopardi fosse consapevole del carattere fluido, diversificato e cangiante della lingua parlata sul territorio italiano negli anni in cui operò, è sufficiente ricordare le forti critiche mosse in più momenti alla funzione prescrittiva che il Vocabolario della Crusca si arrogava:

«Or non è cosa ridicolissima che mentre nessun'altra nazione stima che la sua lingua sia determinata e prescritta dal suo vocabolario, non ostante che questo sia molto meglio fatto, molto più esteso, relativamente del nostro, e che la lingua loro possa più facilmente o meglio esser compresa in un vocabolario; noi, la cui lingua è impossibile, sopra qualunque altra, che vi si possa comprendere, che di più abbiamo un vocabolario inesattissimo nelle cose stesse che porta, molto più inferiore alla ricchezza della nostra lingua di quello che le convenga o se le debba perdonare di essere, fatto sopra un piano sopra cui nessun altro è fatto, cioè sopra il piano dell'antico, mentre noi siamo moderni e della pura autorità quando la lingua è viva noi, dico, vogliamo che un vocabolario così ridondante d'imperfezioni e poco proprio alla lingua nostra (e d'ogni lingua viva), abbia su di questa una virtù, un'autorità e un dominio, che i più perfetti vocabolari delle altre nazioni, anche nazioni unite, come la francese e l'inglese, né si arrogano, né sognano, né pensano che sia menomamente proprio dell'essenza loro né compatibile colla natura delle lingue vive e che nessuno s'immagina di riconoscere in essi »¹¹.

¹¹ LEOPARDI 1898, p. 2399-2400

A questo idioma vivo e in movimento si oppone, come dicevamo, la rigidità del latino e del francese; più nello specifico l'artificialità del latino è esplicita negli scritti di Cicerone dove la lingua tende ad una compiutezza e una perfezione lampante, a scapito però di uno sviluppo libero e spontaneo:

«La lingua greca nel tempo in cui ella pigliava forma, consistenza, ordine e stabilità, non ebbe uno scrittore nel quale per la copia, varietà, importanza, pregio e fama singolarissima degli scritti, si riputasse che la lingua tutta fosse contenuta. L'ebbe la lingua latina e l'ebbe con Cicerone. [...] Cicerone tra gl'infiniti benefizi fatti alla sua lingua, gli fece anche indirettamente per la troppa superiorità e misura della sua fama e merito, troppo soverchiante e primeggiante, questo danno di arrestarla, come arrivata già alla perfezione e come in pericolo di degenerare se fosse passata oltre: e quindi toglierli l'ardire, la forza generativa, e produttrice, la fertilità e inaridirla.» (Zib.735-59)

In un certo senso «arrestandosi e mancando la vita, si ferma e si impoverisce e quasi muore la lingua» (Zib.3861)

Il quadro configurato finora ospita due soli modelli di riferimento: una lingua malleabile, libera e immaginativa dall'indole primitiva e una lingua che ambisce ad essere universale, la cui forza risiede nell'aritmetica delle strutture e nella sua razionalità. Rimane da chiedersi se la perdita di questo carattere primitivo e la conversione alla razionalità sia una conseguenza diretta ed inevitabile dell'incivilimento o se, al contrario, esistono strumenti per un'evoluzione linguistica che salvaguardi la propria immediatezza.

Intanto, quello che sembra chiaro a Leopardi, è che l'incivilimento della lingua è una forzatura a cui la natura si oppone:

«[...] Una nuova considerazione intorno agli ostacoli che la natura aveva posto all'incivilimento. Giacché l'incivilimento essendo opera della società, e andando i suoi progressi in proporzione della estensione di essa società e del commercio scambievolmente; e per l'altra parte, l'istrumento principale della società essendo la lingua, e questa avendo fatto la natura che non potesse essere uniforme se non fra pochissimi; si viene a conoscere come anche per questa parte la natura si sia opposta alla soverchia dilatazione e progresso

della società, ed all'alterazione degli uomini che ne aveva a seguire. Opposizione che non si è vinta, se non con infinite difficoltà, con gli studi, e con cento mezzi niente naturali, facendo forza alla natura, come si sono superate tutte le altre barriere che la natura aveva poste all'incivilimento e alla scienza.» (Zib.877-939)

La prova inequivocabile di come la natura abbia tentato di ostacolare l'evoluzione delle lingue sta proprio nella varietà che le contraddistingue:

«[...] 1. La diversità dei linguaggi è naturale e inevitabile tra gli uomini, e la propagazione del genere umano portò con sé la molteplicità delle lingue, e la divisione e suddivisione dell'idioma primitivo, e finalmente il non potersi intendere, nè per conseguenza comunicare scambievolmente più che tanto numero di uomini. La confusione de' linguaggi che dice la Scrittura essere stato un gastigo dato da Dio agli uomini, è dunque effettivamente radicata nella natura, e inevitabilmente nella generazione umana, e fatta proprietà essenziale delle nazioni ec.» (Zib.932-36)

Il fatto che esista al mondo un numero considerevole di lingue e che, al fine di comunicare, l'uomo debba impararle è prova della progressiva perdita di naturalezza della parola; a questa si oppone, invece il linguaggio universale del corpo:

«La parola è un'arte imparata dagli uomini. Lo prova la varietà delle lingue. Il gesto è cosa naturale e insegnata dalla natura. Un'arte 1. non può mai eguagliar la natura, 2. per quanto sia familiare agli uomini, si danno certi momenti in cui questi non la fanno adoperare. Perciò negli eccessi delle grandi passioni 1. come la forza della natura è straordinaria, quella della parola non arriva ad esprimerla 2. l'uomo è così occupato che l'uso di un'arte per quanto familiarissima gli è impossibile. Ma il gesto essendo naturale, lo vedrete facilmente dar segno di quello che prova con gesti e moti spesso vivissimi, o con grida inarticolate, fremiti, muggiti ec. che non hanno a che fare con la parola, e si possono considerare come gesti. Eccetto se quella passione non produrrà in lui l'immobilità che suol essere effetto delle grandi passioni ne' primi momenti in cui egli non è buono a nessun'azione. Nei momenti successivi non essendo buono all'uso della parola cioè dell'arte pur è capace degli atti e del movimento. Del resto lo vedrete sempre

in silenzio. Il silenzio è il linguaggio di tutte le forti passioni, dell'amore (anche nei momenti dolci) dell'ira, della meraviglia, del timore ec.» (Zib.141-143)

Ricapitolando, una lingua si forma e si stabilisce applicandola alla letteratura, ne è prova l'arrivo alla perfezione della latina solo con le opere di Cicerone, tuttavia la perfezione di una lingua corrisponde anche al suo esaurimento creativo, alla perdita di contatto con l'immaginazione ed in generale ad un inaridirsi che la priva della spinta vitale. Lo scrittore ha dunque una grandissima responsabilità, della quale - secondo Leopardi - non è sempre all'altezza:

«La [...] libertà manca oggi giorno in quasi tutti gli scrittori. Perché quelli che vogliono seguire la purità e l'indole e le leggi della lingua, non si portano liberamente, anzi da schiavi. Perché non possedendola intieramente e fortemente, e sempre sospettosi di offendere, vanno così legati che pare che camminino fra le uova. E quelli che si portano liberamente, hanno quella libertà de' plebei, che deriva dall'ignoranza della lingua, dal non saperla maneggiare, e dal non curarsene. E questi in comparazione degli altri sopradetti, si lodano bene spesso come scrittori senza presunzione. Quasi che da un lato fosse presunzione lo scrivere bene; dall'altro lato scrivesse bene chi ne dimostra presunzione. Quando anzi il dimostrarla, non solamente in ordine alla buona lingua, ma a qualunque altra dote della scrittura, è il massimo vizio nel quale scrivendo si possa incorrere. Perché in somma è la stessa cosa che l'affettazione; e l'affettazione è la peste d'ogni bellezza e d'ogni bontà, perciò appunto che la prima e più necessaria dote sì dello scrivere, come di tutti gli atti della vita umana, è la naturalezza» (Zib.704-5)

L'affettazione, dunque, è il pericolo più grave in cui uno scrittore possa incorrere, essa è favorita, in Italia, dalla mancata modernizzazione della letteratura alta; il processo attraverso cui la letteratura, non unicamente quella italiana, può divenire moderna implica - paradossalmente - «l'osservanza dei modelli antichi e la congiunzione di belle cose – “cioè soggetti importanti, nazionali, e del tempo” e belle parole»¹². Quello che Leopardi afferma – attraverso un'elaborazione che incrocia filosofia del linguaggio e storia della lingua - non si distanzia molto da quanto teorizzato da Giovanni Berchet nella sua *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (1816).

¹²LEOPARDI 1998, p. XLVII

In un passaggio piuttosto noto del manifesto, Berchet oppone la figura dello “stupido ottentoto” a quella del “parigino agiato” per dimostrare quanto la vocazione poetica potrebbe essere più autentica – per quanto fallace e imperfetta – tra quei soggetti che vantano un contatto diretto con la natura e la fantasia:

«Lo stupido ottentoto, sdraiato sulla soglia della sua capanna, guarda i campi di sabbia che la circondano, e s’addormenta. Esce de’ suoi sonni, guarda in alto, vede un cielo uniforme stendergli sopra del capo, e s’addormenta. Avvolto perpetuamente tra ’l fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre, egli non ha altri oggetti dei quali domandare alla propria memoria l’immagine, pe’ quali il cuore gli batta di desiderio. Però alla inerzia della fantasia e del cuore in lui tiene dietro di necessità quella della tendenza poetica. Per lo contrario un parigino agiato ed ingentilito da tutto il lusso di quella gran capitale, onde pervenire a tanta civilizzazione, è passato attraverso una folla immensa di oggetti, attraverso mille e mille combinazioni di accidenti. Quindi la fantasia di lui è stracca, il cuore allentato per troppo esercizio. Le apparenze esterne delle cose non lo lusingano (per così dire); gli effetti di esse non lo commovono più, perché ripetuti le tante volte. E per togliersi di dosso la noia, bisogna a lui investigare le cagioni, giovandosi della mente. Questa sua mente inquisitiva cresce di necessità in vigoria, da che l’anima a pro di lei spende anche gran parte di quelle forze che in altri destina alla fantasia ed al cuore; cresce in arguzia per gli sforzi frequenti a’ quali la meditazione la costringe. E il parigino di cui io parlo, anche senza avvedersene, viene assuefacendosi a perpetui raziocini o, per dirla a modo del Vico, diventa filosofo. Se la stupidità dell’ottentoto è nimica alla poesia, non è certo favorevole molto a lei la somma civilizzazione del parigino. Nel primo la tendenza poetica è sopita; nel secondo è sciupata in gran parte.»¹³.

Sebbene nessuno dei personaggi citati da Berchet soddisfi quella piena aderenza al poetico auspicata dai teorici del romanticismo, la conservazione dell’elemento naturale sembra assumere una centralità assoluta nella creazione di una poesia autentica.

Allo stesso modo, l’idea di evoluzione della letteratura in Leopardi è strettamente legata alla natura: per evolversi la letteratura deve avere contatti con tutti gli strati sociali, deve essere dinamica e viva.

¹³G. Berchet, *Opere II - Scritti critici e letterari*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1912, p. 16

La lingua naturale è per Leopardi un ibrido tra la lingua letteraria e quella del popolo, una felice unione di espressività capace di rendere per iscritto tutte le idee, anche le più potenti.

L'invito di Leopardi è dunque quello di studiare le altre lingue come esercizio di apertura, confronto e libertà, un esercizio che permette ad ogni lingua di allargarsi e divenire malleabile e forte:

«Lo studio della lingua greca, latina, spagnuola, applicato a quello dell'italiana non ci deve servire a latinizzare, grecizzare ec. in niuna parte (sensibilmente) la nostra lingua. Esso ci deve servire e ci serve mirabilmente a conoscere in quanti modi, niuno per anche usato, si possa usare e rivolgere questa lingua italiana medesima che abbiām per le mani, si possano comporre insieme, o adoperare per se stesse le sue parole, frasi [...] Studiandole noi ci avvegiamo che l'italiano può adoperare un tal modo, forma, voce, significazione, ch'è non ha mai adoperato; la può adoperare, non perché latina, greca, spagnuola, ma perché conforme all'indole dell'italiano stesso, perché questa lingua per sé medesima è tal qual ella è n'è capace; perché appunto adoperata nell'italiano, non parrà nè latina nè greca nè spagnuola ma parrà e sarà subito italiana. [...] Così quelle lingue ci somministrano copiose novità, che non sono nè latinismi nè grecismi ec. ma italianismi o nuovi o rari, e questi bellissimi e utilissimi, e insomma degnissimi d'entrare in uso. Nello stesso modo che sono italianismi e degnissimi d'entrare in uso, infiniti vocaboli, locuzioni e forme nuove, che l'abile e giudizioso e ben perito scrittore, può inesauribilmente incessantemente derivare, formare, comporre ed. dalle stesse radici, degli stessi materiali, degli stessi capitali e fondi della lingua nostra, profondamente conosciuti e perfettamente posseduti, seguendo sempre e interamente la vera indole e proprietà d'essa lingua, e conformandosi con tutte le sue qualità sieno intrinseche, sieno estrinseche.» (Zib.3408-3411)

1.1.6. Un'eco linguistica nella teoria del piacere

Ripercorriamo brevemente quanto detto finora: siamo partiti dal legame tra pensiero e parola che è, secondo Leopardi, imprescindibile per l'evoluzione del genere umano e quindi della società, per giungere ad una fenomenologia del pensiero in cui l'immaginazione ricopre un ruolo fondamentale. L'immaginazione è centrale anche nella poesia e nella traduzione.

È attraverso il suo filtro che si muovono le idee concomitanti, associazioni simboliche e metaforiche che producono un ipertesto in grado di amplificare il valore della parola che diventa così vaga e dinamica.

Immaginazione, vaghezza, libertà sono parole chiave non solo della teoria della traduzione di Leopardi e della sua poetica, ma anche del Leopardi storico della lingua che riconosce proprio in questi elementi il carattere distintivo delle lingue antiche o delle lingue dal carattere primitivo come il greco e l'italiano, ritenute - per via del loro ardimento e della loro *vis* metaforica - superiori a lingue più matematiche, come il latino e il francese.

Chiunque si sia accostato però all'opera di Leopardi anche in maniera scolastica, riconoscerà un ulteriore campo di impiego della parola immaginazione: mi riferisco alla cosiddetta "Teoria del piacere" a cui abbiamo già accennato in precedenza.

Tre le più affascinanti formulazioni leopardiane, la Teoria del piacere occupa sicuramente un posto privilegiato nella gamma di idee del poeta.

La prima attestazione risale al luglio del 1820¹⁴, anno in cui Leopardi affida allo *Zibaldone* una riflessione sull'attitudine dell'essere umano a desiderare: l'uomo desidera il piacere, cioè la felicità; questo desiderio è potenzialmente infinito perché è congenito alla vita e quindi solo con essa può terminare. Nessun piacere terreno, tuttavia, è infinito; tutte le cose terrene sono limitate in durata ed estensione. Succede così che l'uomo desidera un piacere illimitato senza poterlo però ottenere.

«Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempierci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benchè sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perché è ingenerata o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita. E non ha limiti 1. nè per durata, 2. nè per estensione. Quindi non ci può essere nessun piacere che uguagli 1. nè la sua durata, perchè nessun piacere è eterno, 2. nè la sua estensione, perchè nessun piacere è immenso, ma la natura delle cose porta che tutto esista limitatamente e tutto abbia confini, e sia circoscritto. (...) Se tu desideri un cavallo, ti pare di desiderarlo come cavallo, e come un tal piacere, ma in fatti lo desideri come piacere astratto e illimitato. Quando giungi a possedere il cavallo,[166] trovi un piacere necessariamente circoscritto, e senti un vuoto nell'anima, perchè quel desiderio che tu avevi effettivamente, non resta pago. (...) E

¹⁴ In più punti delle *Operette Morali* è possibile rintracciare lo sviluppo di questa teoria; cfr. *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*.

perciò tutti i piaceri debbono esser misti di dispiacere, come proviamo, perchè l'anima nell'ottenerli cerca avidamente quello che non può trovare, cioè una infinità di piacere, ossia la soddisfazione di un desiderio illimitato.» (Zib.165-166)

L'essere umano sembrerebbe quindi condannato all'infelicità; tuttavia esiste una condizione, quella dell'immaginazione, che gli consente di prolungare il desiderio e quindi lo spazio della felicità. L'individuo, immaginando piaceri infiniti, può crogiolarsi nella dolcezza della speranza e delle illusioni.

«Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano, e figurarseli infiniti 1. In numero, 2. In durata, 3. E in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. Che la speranza sia sempre maggior del bene, 2. Che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni.» (Zib.167-168)

Sebbene la facoltà immaginativa appartenga a tutti gli esseri umani, e sebbene possa essere esercitata da chiunque, Leopardi riconosce in alcune categorie - che possono talvolta sovrapporsi - una particolare inclinazione all'immaginazione: i bambini, gli antichi e le persone non istruite utilizzano la fantasia per dotare di senso quegli avvenimenti e quei fenomeni altrimenti inspiegabili.

Essi condividono una sorta di stato di grazia di cui la creatività è la forza motrice:

«La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. [...] L'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa non è più propria se non de' fanciulli, al più de' poco esperti e poco istruiti [...].» (Zib.725-35)

«[...] la smania poetica degli antichi veniva soprattutto dall'ignoranza, per la quale meravigliandosi balordamente d'ogni cosa, e credendo di vedere a ogni tratto qualche miracolo, pigliarono argomento di poesia di qualunque accidente, e immaginarono un'infinità di forza soprannaturali e di sogni e di larve: e soggiunge che presentemente, avendo gli uomini considerate e imparate, e intendendo e conoscendo e distinguendo tante cose, ed essendo persuasi e certi di tante verità, nelle facoltà loro non sono [...] compatibili insieme e contemporanei questi due effetti, l'intuizione logica e il prestigio favoloso: smagata è dunque di questa immaginazione la mente dell'uomo.»¹⁵.

Da una parte le tre categorie citate sembrano godere di una naturale predisposizione all'immaginazione, dall'altra esiste un'attività, la poesia, che permette l'esercizio della fantasia dal momento che essa, attraverso l'imitazione della natura, ci concede l'accesso ad un mondo antico in cui la conoscenza si pratica per via del sentimento.

Tuttavia, questo discorso non riguarda ogni poeta in maniera trasversale, ne sono esclusi - per esempio - i romantici i quali ripudiano il gioco dell'illusione perdendo di vista, secondo Leopardi, il vero compito della poesia.

Non è però esclusivamente un discorso di intenti, la distanza è stabilita anche dal destinatario della poesia:

«[...] Gli antichi poetavano al popolo, o almeno a gente per lo più parte non dotta, non filosofa. I moderni all'opposto; perché i poeti oggidi non hanno altri lettori che la gente colta e istruita, e al linguaggio e all'idee di questa gente vuolsi che il poeta si conformi quando si dice ch'ei debba essere contemporaneo;» (Zib.2495)

Un pubblico differente è causa e conseguenza di un modello di vita e conoscenza impermeabile dalla natura; la stessa natura che dota di senso la vita degli antichi, dei fanciulli, e di coloro che vivono lontani dalla cultura. Questi vantano un rapporto con il mondo meno ordinato ma più sincero, potremmo dire che posseggono una conoscenza poetica, ottenuta tramite sentimento:

¹⁵ LEOPARDI 1988(a), p. 7

«si può con certezza affermare che la natura, [...] è composta, conformata e ordinata a un effetto poetico generale; ed altri ancora particolari; [...] Tutto ciò che è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo.»

(Zib.3241)

Ecco quindi che la lingua dell'immaginazione è sempre e comunque una lingua di poesia in senso lato, una forma di linguaggio che traduce la libertà, il sentimento, la vaghezza del tempo e dello spazio, le infinite possibilità di significazione. Quella grazia perduta degli antichi che il poeta moderno può recuperare imitandone gli atteggiamenti.

1.1.7. La parola alata: movimento e stasi come metafore linguistiche

Se dovessimo rappresentare graficamente la lingua che concentra la sua forza - come afferma Gensini - «nella mobilità e libertà semantica»¹⁶ - tenderemmo, molto probabilmente, verso una forma fluida, non imbrigliata, sicuramente mobile; si oppone ad essa una forma di comunicazione rigida, dottrinarica e regolarizzata.

«arrestandosi e mancando la vita, si ferma e si impoverisce e quasi muore la lingua» (Zib. 3861)

All'incivilimento è imputabile, dunque, l'irrigidimento della lingua e la sua mancanza di flessibilità. Allo stesso modo, per esplicitare lo stato in cui si trova l'uomo civilizzato, Leopardi ne descrive le capacità motorie:

«I moti e gli atti degli uomini (e de' viventi in proporzione nelle rispettive qualità) sono naturalmente vivissimi, specialmente nella passione; la civiltà gli raddolcisce, gli modera [...] L'individuo civilizzato copia in se stesso lo stato in cui la società è ridotta dall'incivilimento come una camera oscura ricopia in piccolo una vasta prospettiva, non più moto in questa ne' in quello.» (Zib. 1607-08)

¹⁶ LEOPARDI 1998, p. XXXVII

L'uomo per sua natura è mobile ma la cultura - similmente a quanto accade in campo linguistico - ne sopisce e frena il movimento. Sembra quasi che Leopardi voglia creare un parallelismo tra i due fenomeni esplicitando una equazione in simboli: Natura: mobilità = cultura: immobilità.

A questa volontà si potrebbe far risalire la scelta di considerare elemento di pregio la rapidità di alcuni stili poetici e l'effetto che essa produce sul lettore:

«La rapidità e la concisione dello stile, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, e così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento di idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e della soppressione stessa di altre parole.

[...] La bellezza e il diletto dello stile d'Orazio, e d'altri energici e rapidi, massime poetici [...] [Con questa poesia] il pensiero ha da far molto, è sbalzato qua e là di continuo, prova quella sensazione di vigore che si prova nel fare un rapido cammino, o nell'esser trasportato da veloci cavalli, o nel trovarsi in una energica azione, ed in un punto di attività»

(Zib.2041-3)

La buona poesia deve quindi produrre nel lettore un “eccitamento di idee simultanee”, deve imitare il flusso caotico e disordinato che si muove davanti agli occhi di chi immagina.

L'immaginazione, unico spazio sottratto all'infelicità umana per via della sua potenziale reiterazione, diventa così archetipo di quella lingua rapida, vaga e malleabile, lingua d'indole primitiva, la cui massima espressione potrebbe forse essere l'oralità.

1.1.8. Il movimento perfetto dell'oralità

Non sarà allora casuale il fatto che il discorso sulla voce occupa una parte importante dell'opera di Leopardi; esso non si esaurisce con lo *Zibaldone* ma si estende fino alle *Operette Morali*

e, come questa ricerca vorrebbe dimostrare, anche alla poesia. Tra i più attenti osservatori e studiosi del fenomeno c'è, senz'altro, Franco D'Intino, il quale ha dedicato a questo specifico aspetto della produzione leopardiana un saggio estremamente interessante¹⁷.

Su questo tema appaiono inoltre esplicative le parole di Antonio Prete secondo cui «è [...] costante [in Leopardi] la ricerca di una lingua naturale, cioè corporale e insieme immaginativa, [una lingua che] da una parte confina con il modello dell'antico, le cui impronte sono leggibili anche nel fanciullo, nell'energia del suo stupore, nel suo rapporto con la *physis*, con il vivente della natura, col suono e l'anima delle cose, dall'altra questa lingua naturale confina con una musicale e creaturale alterità: la lingua degli uccelli, meravigliosamente descritta nell'operetta *Elogio degli uccelli*, lingua festiva, leggera, alla quale può somigliare il riso dell'uomo, questa sospensione o «intermissione» della condizione infelice.»¹⁸.

Questa ossessione per il sonoro che spinge inevitabilmente Leopardi a pensare la lingua come oralità, è ancora più chiara se consideriamo l'acceso interesse per l'eziologia delle vocali «traccia del legame della lingua poetica col canto, della voce con il suono della natura, del ritmo con l'oralità che precede la scrittura.»¹⁹.

Esse sono il residuo di una forma originaria delle lingue.

«Io son certo che gli antichi orientali, o i primi inventori dell'alfabeto, non s'immaginarono che i suoni vocali fossero così pochi, e tanto minori in numero che le consonanti. Anzi dovettero considerarli come infiniti, vedendo ch'essi animavano, per così dire, tutta la favella, e discorrevano incessantemente per tutto il corpo di essa, come il sangue per le vene degli animali» (Zib.2404).

La ricerca di risorse supportive come la simmetria armonica che deriva dell'espressione vocale è così importante che arriva ad essere, nella teoria linguistica leopardiana, il segno distintivo dell'essere umano, comune a tutti a prescindere dal grado di istruzione:

«proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo. L'epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o

¹⁷ F. D'Intino *L'immagine della voce Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009

¹⁸ PRETE 2016, pp. 23–30

¹⁹ Ibid.

vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata. Il poema epico si cantava anch'esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi poemi lirici. Esso non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato. Però anch'esso è proprio d'ogni nazione anche incolta e selvaggia, massime se guerriera» (Zib.4234)

Si tratta di una necessità individuale che subito si fa collettiva nel poema epico, espressione di una società non ancora dotata di scrittura ma ben consapevole del ruolo della memoria.

Alla memoria è utile, infatti, il ritmo e la musica che accompagna la viva voce del canto lirico e di quello epico; la regolarità e l'uniformità stabilite da quest'ultima, supportano lo sforzo mnemonico.

Al contrario l'origine della prosa è riconducibile, secondo Leopardi, esclusivamente alla nascita della scrittura; prima di essa, per un nesso causa-effetto, l'unica letteratura possibile è la poesia. Le ragioni sono molteplici: da una parte la brevità del verso e la conseguente facilità di memorizzazione che ne garantisce la tradizione, dall'altra una sorta di istinto naturale che spinge l'essere umano ad ordinare le proprie emozioni in una forma che, al di là delle etichette di genere letterario, è riconducibile a poesia nel senso più originario del termine:

il greco ποιήσις < ποιέω significa “produrre”, “fare” e rimanda a quella necessità umana di dare forma ad un sentire attraverso l'uso delle parole. Se è vero che, affinché le cose esistano, è necessario nominarle – l'uomo naturale ha bisogno che la parola fuoriesca dal corpo attraverso la voce. L'uomo che produce parola è un uomo poetico. Quando questo bisogno si fa corale e dal coro una voce più forte delle altre si distingue a tal punto da far nascere in chi l'ascolta il desiderio di conservarla, siamo di fronte alla letteratura antiscritturale: una letteratura che si tramanda per via orale e che coincide con la poesia.

«Dalle bellissime ed acutissime osservazioni del Wolf (Prolegom. ad Homer., §.17, Halis Saxonum, 1795, vol. I, p. lxx-lxxiii) dalle quali risulta che, secondo ogni verisimiglianza, il principio della cultura della prosa e le prime opere di prosatori appresso i greci, furono contemporanee all'epoca in cui la scrittura appresso i medesimi divenne di comune uso, e tale da poterne far de' volumi; [...] da queste osservazioni, dico, si raccoglie la vera causa del fenomeno, in apparenza singolare, che presso tutte le nazioni, nel loro primo ingresso alla civiltà, la letteratura poetica ha preceduto la prosaica: fenomeno osservato da moltissimi, da nessuno, né prima né dopo Wolf, bene spiegato, e tuttavia naturalissimo,

ovvio e semplicissimo. Chi potea mai pensare a comporre in prosa prima dell'uso (facile, comune, in carta o simili materie portabili, non in bronzo o marmo o legno) della scrittura? come conservare tali composizioni? Parlare in prosa, anche a lungo, si poteva, e parlavasi, raccontavasi in (4344) prosa, arringavasi, e simili, ancora in pubblico; ma né i parlatori né gli altri pensavano a desiderare non che a procurar durata a tali prose, stanteché nessuno neppur sospettava la possibilità che tali prose si conservassero, perché la memoria non le potea ritenere. Da altra parte, gli uomini inclinati naturalmente alla poesia ed al canto, come apparisce dal vedere che quasi tutte le nazioni selvagge hanno delle poesie, poetavano e componevano in versi: da prima senza speranza né disegno che questi si conservassero, non più che i discorsi in prosa; poi, visto che la memoria potea ritenerli, si pensò, si provvide alla loro conservazione: quando il conservarli e l'impararli fu divenuto cosa comune, quando vi furono degli uomini che ne fecero un mestiere (i rapsodi appo i greci), allora naturalmente anche la composizione de' versi divenne una specie d'arte; fu più accurata, più colta; infine v'ebbe una letteratura poetica; e ciò senza scrittura, e mentre che la prosa, non ancora coltivata in niun modo perché non conservabile, era affatto lontana dal poter far parte di letteratura. Quindi è naturale che quando la scrittura fu divenuta comune, e però si poté comporre in prosa, questa fosse infante, mancasse l'arte, mentre la poesia era già molto avanzata; e la lingua poetica fosse già formata da più secoli, mentre la prosaica era anco informe. [...] V'ebbe una letteratura assai prima della scrittura, cioè del comune uso di essa; ma tal letteratura non fu e non poteva essere che poetica. [...] (4345) In quella letteratura antiscritturale, il solo modo di pubblicare i propri componimenti era il cantarli esso, o insegnarli ad altri che li cantassero [...] Queste furono per più secoli le edizioni de' greci. [...] E forse ancora di qui venne che Erodoto, un de' primi scrittori di prosa, anche la sua prosa (se è vero quel che si racconta; e forse questa osservazione potrebbe farlo più probabile) volle recitare in pubblico. Stante l'uso delle passate età, e l'assuefazione, non pareva pubblicato, edito, quello che non fosse comunicato veramente e di viva voce al popolo. Lascio che, per lungo tempo dopo il detto uso della scrittura, si continuò appresso i greci la recitazione pubblica o canto de' versi d'Omero e degli altri poeti antichi.» (Zib.4343 - 4345)

Il percorso tracciato fino a questo momento ha assunto una forma circolare: siamo partiti, infatti, dalla definizione del rapporto tra pensiero e segno per giungere a riflettere, in chiusura, sul valore dell'oralità.

Abbiamo quindi tracciato un cerchio che rimane aperto; la distanza tra il punto iniziale e quello finale è segnata da una presa di coscienza precisa da parte di Leopardi: il pensiero senza la parola è cosa nulla e la lingua è traduzione attiva e attivante di quel pensiero; tuttavia un passaggio ulteriore sarà necessario perché quella parola si conservi nella memoria: la scrittura. Essa si colloca come fase finale di un esercizio di conservazione che può avere come effetto la perdita della naturalezza e della vitalità tipica dell'oralità, delle lingue antiche e di quegli idiomi di «indole popolare [...che] rinchiudono tutte le qualità delle quali una lingua umana possa esser capace» (Zib.2131-32).

Partendo dalla classificazione di alcune lingue europee, abbiamo isolato i due poli del sistema linguistico leopardiano: natura e cultura, fino a riconoscerne gli elementi che ne sono estensione metaforica (Movimento e oralità per la natura, stasi e scrittura per la cultura). Abbiamo poi osservato quanto questi poli corrispondano a quelli entro cui si sviluppa la teoria del piacere.

Far risalire il gran numero di idee e teorie individuate fino a questo momento ad un unico e potente filo conduttore è possibile in virtù del valore che ha l'analogia in Leopardi.

Come ha magistralmente argomentato Versace in *Leopardi e l'analogia: una nuova lettura dello Zibaldone*, questo espediente cognitivo è fondamentale per il poeta ed il suo utilizzo è rintracciabile in più fasi e più livelli del suo lavoro.

Per quanto riguarda lo Zibaldone, l'analogia permette a Leopardi di spostarsi da un pensiero all'altro creando una sorta di flusso continuo orientato da macro-temi trasversali.

È come se le parole chiave che isolano i temi trattati fungessero da metafore esse stesse; di conseguenza il significato può spostarsi fino a denotare un oggetto diverso da quello originario, mantenendo invariato però il significante.

Sarà proprio la profonda familiarità di Leopardi con questo espediente a guidarci nel disegno di un percorso poetico inedito che qui, tra le pagine dello Zibaldone, vede la sua formulazione in nuce.

Prima di addentrarci nell'opera poetica leopardiana, sostiamo ancora un po' tra le pagine che delimitano la filosofia del recanatese.

Sebbene lo *Zibaldone* sia considerato per eccellenza il luogo della riflessione leopardiana, anche le Lettere - per carattere, registro e destinatario completamente diverse - custodiscono alcuni concetti fondamentali alla definizione del pensiero leopardiano e alla messa in correlazione – che qui si intende operare – tra la teoria del piacere e il tema dell'oralità.

1.2. Ancora sulla lingua: le lettere come dialogo pubblico in forma privata

Se lo *Zibaldone* rappresenta il tentativo di Giacomo Leopardi di raccogliere il flusso di pensieri in una maniera pressoché ordinata, ed è dunque lecito – fatte le dovute eccezioni e considerato il contesto di scrittura – estrapolare alcuni concetti ed aree tematiche di riferimento, con le lettere l'approccio critico da adottare è sicuramente diverso.

Ci troviamo di fronte, infatti, ad una scrittura totalmente privata, non destinata alla pubblicazione e non condotta, dunque, con finalità divulgative.

Esse possono fungere, tuttavia, da efficace supporto analitico se considerate come una sorta di nota a margine a teorie e concetti consegnati ai lettori in maniera più esplicita.

È questa l'operazione portata avanti in questo spazio di ricerca: la lettura del carteggio di Leopardi è stata condotta al fine di intercettare, in una sede intima e privata, i motivi ricorrenti individuati nello *Zibaldone* e nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

L'area d'interesse è sempre quella della lingua e della sua intersezione con gli attori della teoria del piacere: è possibile rinvenire nelle lettere da una parte un certo interesse per l'oralità ed una sensibilità particolare per l'aspetto orale della scrittura; dall'altra un più sottile delineamento di quella dicotomia che interessa natura e cultura e che si esprime, nella poetica leopardiana, attraverso alcuni elementi esemplari: il movimento e/o il suo contrario; la poesia; l'immaginazione.

Quanto queste tematiche siano care a Leopardi emerge anche dal dato secondo cui le riflessioni in merito sono per lo più contenute in quelle lettere destinate agli affetti più cari: oltre ai nomi di Monaldo e Paolina Leopardi, ricorre continuamente quello di Pietro Giordani, figura fondamentale per la formazione di Leopardi uomo e letterato.

1.2.1. Dentro il cerchio magico: natura, voce, immaginazione, poesia

«Poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo» (A Pietro Giordani, Recanati 6 Marzo 1820)

Oltre alla sorprendente capacità leopardiana di rendere in maniera efficace lo struggente sentire del momento descritto, quello che colpisce in queste righe inviate al Giordani, è l'occorrenza – nel giro di pochissime battute – di almeno quattro degli elementi che compongono la galassia del naturale: la bestialità rappresentata dal cane, l'aspetto sonoro della sua apparizione, il risveglio dell'immaginazione, il moto (del cuore). Questi elementi, presenti anche nella concettualizzazione dell'idea di piacere umano, sembrano riversarsi su Leopardi il quale – all'udire il cane - sperimenta una sorta di risveglio che si concretizza in grido e movimento. Il moto che tuttavia interessa dichiaratamente solo il cuore, sembra attraversare l'intera scena come una scarica elettrica, al punto che non si fatica ad immaginare l'intero corpo del poeta in uno stato di agitazione.

La lettera prosegue ed il nesso che viene esplicitato è alquanto interessante:

[...] Non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo [...] perché questa è la condizione dell'uomo, e il barbaro insegnamento della ragione, che i piaceri e i dolori umani essendo meri inganni, quel travaglio che deriva, dalla certezza della nullità delle cose, sia sempre e solamente giusto e vero.»

Da una parte si staglia l'immagine vitale e gioiosa di un risveglio - che non corrisponde tanto all'ottenimento di un piacere incarnato da un bene, quanto alla possibilità di immaginare e desiderare quel bene - è ciò di cui è capace chi vive in maniera naturale, chi è in grado di recepire il fluire della natura, che è moto e voce. Alla parte opposta, quasi in posizione antagonistica, vi è, invece, la fotografia di una vita irrigidita dalla civiltà, in cui le illusioni e l'immaginazione sono state sostituite dalla consapevolezza della loro inutilità, poiché considerate generatrici di inganno.

Si tratta di poche righe, frutto di un'esperienza evidentemente disturbante che Leopardi desidera quindi condividere con un amico e confidente, che tuttavia racchiudono in maniera potente ed inequivocabile il nesso che qui si analizza tra teoria del piacere ed oralità, intesa come espressione vocale della comunicazione.

Al "naturale" obbedisce quindi il regno animale, in cui la comunicazione avviene tramite impulsi sonori; il mondo antico ha il pregio, secondo Leopardi, di aver mantenuto viva la connessione con questa istintività bestiale in grado di attivare l'immaginazione nell'essere umano.

Così come illustrato nello *Zibaldone*, nelle pagine in cui prende forma la teoria del piacere, esiste un'altra categoria prossima al naturale, che ha il comune con gli antichi la predisposizione all'uso della fantasia, ed è quella dell'infanzia.

«Io ritorno fanciullo. E considero che l'amore sia la più bella cosa della terra, e mi pasco di vane immagini. Che cosa è barbarie se non quella condizione dove la natura non ha più forza negli uomini? Io non tengo le illusioni per mere vanità ma per cose in certo modo sostanziali, giacché non sono capricci particolari [...] ma naturali e ingenite essenzialmente in ciascheduno; e compongono tutta la nostra vita. Come penseremo di traviare seguendo la natura? E perché vogliamo piuttosto ribellarci a cose che ce le ha date, e ha voluto che vivessimo di queste, che vivono tutti gli altri animali, anzi in certa maniera tutte le cose?» (A Pietro Giordani, 30 giugno 1820)

Cosa contraddistingue la condizione del fanciullo? La capacità di immaginare e la convinzione che le illusioni non siano vane ma abbiano una funzione ben precisa nell'economia dell'essere umano. Esse sono naturali, parte imprescindibile della vita di ognuno, dotazione del mondo animale e di tutte le cose. È davvero interessante il modo in cui Leopardi ribalta totalmente il concetto di barbarie: la civiltà, in quanto estirpatrice della naturalità che è congeniale all'essere umano che aspira ad uno stato di serenità, è qui additata come causa principale di barbarie. Il sistema di valori leopardiano appare quindi diametralmente opposto a quello che caratterizza l'età dei lumi e della ragione.

Non stupisce, dunque, il fatto che Leopardi non abbia una buona opinione dei letterati italiani a lui contemporanei; questi infatti hanno perso ogni abilità nell'uso dell'immaginazione e l'hanno ridotta a mero strumento di utilità, privandola della sua funzione originaria:

«Voi per animarmi a scrivere mi solete ricordare che le storie de' nostri tempi non daranno altra lode agl'italiani fuorché di lettere e di sculture. Ma eziandio nelle lettere siamo fatti servi e tributari; e io non vedo in che pregio ne dovremo esser tenuti dai posteri, considerando che la facoltà dell'immaginare e del ritrovare è spenta in Italia, ancorché gli stranieri ce l'attribuiscono tuttavia come nostra speciale e primaria qualità, ed è secca ogni vena di affetto e di vera eloquenza. E contuttociò quello che gli antichi adoperavano in luogo di passatempo, a noi resta in luogo di affare» (A Leonardo Trissino, 1820).

I luoghi individuati finora che compongono la geografia della teoria del piacere sono l'immaginazione, la voce, il moto; essi sono in egual misura ascrivibili ad alcune fasi della vita umana; da un punto di vista storico- sociale il riferimento è ad un'epoca antica caratterizzata da una certa naturalità; da un punto di vista biologico anagrafico, è l'età dell'infanzia quella in cui qualsiasi essere umano, al di là del contesto storico e sociale in cui è calato, può sperimentare quella prossimità con la natura che incentiva l'utilizzo della fantasia e la generazione salvifica delle illusioni.

Vi è poi un ulteriore elemento da includere nel cerchio magico del piacere: la poesia.

«Quando io vedo la natura in questi luoghi che veramente sono ameni (unica cosa buona che abbia la mia patria) 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 a voler divenire buon prosatore. E aspettare una ventina d'anni per darmi alla poesia [...] Non voglio dire che se la natura ti chiama alla poesia tu abbi a seguirla senza curarti d'altro [...] solo mi pare che l'arte non debba affogare la natura e quell'andare per gradi e voler prima essere buon prosatore e poi poeta, mi par che sia contro la natura la quale anzi prima ti fa poeta e poi col raffreddarsi dell'età ti concede la maturità e la posatezza necessaria alla prosa.» (A Pietro Giordani, 30 aprile 1817).

Se la natura può essere considerata la fonte da cui le immagini varie prendono vita, se la fanciullezza e l'antichità corrispondono invece alle età – rispettivamente anagrafica e storica – in cui le illusioni proliferano con più decisione, la poesia è invece il codice comunicativo più consono alla trasmissione del flusso energetico che la fantasia genera. Semplificando, potremmo dire che la poesia è la lingua delle illusioni.

Stabilita questa corrispondenza ci si potrebbe spingere oltre e – in virtù della prossimità tra oralità e poesia, sicuramente presente ad un autore che decide di intitolare *Canti* la propria raccolta poetica – avanzare l'ipotesi che l'oralità – o almeno l'imitazione del suo schema espressivo – rientri nel quadro dipinto da Leopardi per la teoria del piacere.

Quello che risulta interessante, in questa lettera, è però la dicotomia che Leopardi crea tra la giovinezza e pratica poetica, a cui si oppone, invece l'associazione prosa/età adulta. È quasi come se Leopardi stesse affermando che l'energia propria dell'età giovane venga impiegata e fruita con effetti più efficaci se applicata alla poesia.

La parola energia non è assolutamente casuale: dal greco ἐνέργεια essa indica la forza in azione e la forza in azione è, indiscutibilmente, movimento.

Nella lettera inviata a Pietro Giordani tre anni dopo, Leopardi descriverà il processo attivato dalla percezione dimenticata della natura come un «moto nel cuore»; ebbene anche in queste pagine alla natura – e a tutto quello che ne è allegoria – sembra essere congeniale una dinamicità a cui invece si contrappone la posatezza e la stasi tipiche da una parte dell'età adulta e dall'altra della prosa.

Sono molteplici i segmenti del *corpus* epistolare leopardiano in cui egli decide di descriversi in una posizione statica e ferma; il dato non stupisce dal momento che l'epistolario custodisce il rammarico per la fragile condizione fisica che interessò il poeta in un certo momento della sua vita; decisamente interessante è, invece, lo schema di corrispondenze che si viene a creare tra questa condizione di immobilità e l'assenza di suono.

1.2.2. L'immobilità come allegoria del silenzio

All'esercizio della prosa è dunque necessaria una certa dose di posatezza, condizione che si raggiunge, secondo Leopardi, con l'arrivo dell'età adulta. Tuttavia – su un piano generale – la tranquillità necessaria per dedicarsi a questo genere sembra essere piuttosto osteggiata dal poeta, ad essa si affianca, in molti casi, la temutissima noia:

«Io rassomiglio a chi si trova solo e senza stella in un mare infinito, ma ostinatamente e affannosamente immobile, sicché neppur la tempesta interrompa il silenzio e la noia» (A Pietro Giordani, 10 novembre 1820)

L'immobilità con cui il poeta decide di connotare un momento di disagio e stallo è corredata di noia e silenzio. Tutti e tre gli elementi, in effetti, sono caratterizzati da un'assenza di energia che garantisce la non alterazione dello *status quo*. Se dovessimo rappresentare graficamente la staticità e il silenzio quello che verrebbe fuori sarebbe, probabilmente, una linea retta, priva di qualsiasi oscillazione.

Lo scenario si distanzia notevolmente da quello che si produce con l'introduzione di uno degli elementi di natura nella vita dell'uomo civilizzato.

Se, infatti, con l'arrivo di natura la mente si apre alla creazione di immagini che veicolano una sensazione di benessere, azionando una serie di movimenti energici e vitali, l'immobilità ed il silenzio vengono abbinati da Leopardi ad un esercizio del pensiero ossessivo e controproducente, una sorta di ruminazione che causa una chiusura della mente e del corpo:

«Poi mettermi immediatamente a passeggiare e passeggiare sempre senza mai aprir bocca [...] L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero. Io come credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate provato in che modo il pensiero possa crucciare e martirizzare una

persona che pensi alquanto diversamente dagli altri quando l'ha in balia, voglio dire quando la persona non ha alcun svagamento o distrazione, o solamente lo studio, il quale perché fissa la mente e la ritiene immobile, più nuoce di quello che giovi» (A Pietro Giordani, 8 agosto 1817)

L'unico movimento qui descritto riguarda il «passeggiare e passeggiare sempre»; si tratta però di una dinamicità totalmente illusoria poiché vincolata agli spazi di casa Leopardi in un ciclo ripetitivo che ha poco a che fare con il moto energico descritto nelle pagine sopracitate. Per il resto il racconto leopardiano si distingue per una mancanza totale di vitalità le cui espressioni sono il silenzio da intendere come assenza di voce e la staticità della mente che sembra essere intrappolata da una serie di pensieri disturbanti e circolari.

La sensazione che questa narrazione trasmette è, in effetti, una apatia dilagante che dialoga con lo il logorio incessante del tempo ed infine con la morte: «sono due mesi ch'io non istudio, ne' leggo più niente, per malattia d'occhi, e la mia vita si consuma sedendo colle braccia in croce, passeggiando per le stanze» (A Pietro Giordani, 4 giugno 1819).

Anche in questa lettera l'elemento motorio è limitato al solo passeggiare per le stanze, un andare ripetuto e privo di meta il cui beneficio è del tutto ingannevole.

L'assenza di moto e l'assenza di voce sono quindi due elementi associati da Leopardi in maniera sistematica per descrivere una condizione di apatica sofferenza legata, nel suo caso, ad uno stato di salute cagionevole.

La gravità di questa inerzia di corpo e di spirito è tale da indurre Leopardi ad ipotizzare che, nel caso occorresse la pazzia, anche questa sarebbe contraddistinta da un'assenza di reazione:

«Sono così stordito dal niente che mi circonda, che non so come abbia forza di prender la penna per rispondere alla tua del primo. Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di sedersi sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza ne' ridere ne' piangere, ne' muovermi altro che per forza del luogo dove ti trovassi.» (A Pietro Giordani, 19 novembre 1819).

La pazzia è, nella percezione diffusa e comune, associata ad uno stato di confusione ed agitazione che solitamente si concretizza in esternazioni fisiche ben visibili e udibili; anche Leopardi

sembra riconoscere questo luogo comune dal momento che l'esempio citato viene sottoposto al Giordani proprio per sottolineare la straordinarietà dello stato in cui il poeta si trova.

In un contesto decisamente diverso ma pure attraversato da un evento eccezionale – la morte del padre che procura negli interessati uno sbalordimento simile alla pazzia – Foscolo aveva messo in scena, alcuni anni prima, la fenomenologia dello stordimento avvalendosi di suggestioni ben diverse:

«Era la notte; e sul funereo letto/agonizzante il genitor vid'io/tergersi gli occhi, e con pietoso aspetto/mirarmi, e dire in suon languido: addio.// [...] E tacque ognun: ma alfin spirata l'alma/cessò il silenzio, e a le strida amorose/la notturna gemea terribil calma.».

(In morte del padre, Sonetti 3, vv. 1-4: 12-14)

Quelli di Foscolo sono versi composti per essere pubblicati e quindi destinati ad un pubblico di lettori; siamo di fronte ad una produzione decisamente diversa da quella di Leopardi che si sta qui analizzando, tuttavia il motivo del turbamento e la narrazione che il poeta offre nella lettera citata è emblematico in quanto associa tutti quegli elementi che sistematicamente occorrono insieme in opposizione alla gamma che compone la galassia della natura.

In virtù della preminenza del naturale, l'oralità - in quanto espressione fluida, ricordo di un mondo antico – occupa un posto privilegiato nelle speculazioni del poeta.

Come già indicato precedentemente, essa richiama un sistema di valori particolarmente caro a Leopardi, poiché riflesso di un'età da rimpiangere ed espressione di una forma di conoscenza e memoria alternativa il cui recupero sarebbe utile ed auspicabile.

1.2.3. Leggere è sempre ad alta voce: riflessioni tecniche sul merito

Proprio la particolare sensibilità per la forma di trasmissione orale potrebbe essere alla base dei passaggi che, all'interno dell'epistolario, sono dedicati alla storia della tradizione letteraria. È Omero, nella personale gerarchia leopardiana, a detenere lo scettro della tradizione: poeta cieco – e dunque dotato della sola voce come mezzo di comunicazione – è riuscito a garantire l'immortalità a sé stesso e ai suoi personaggi, grazie alla tradizione orale:

«[...] Un uomo affatto sconosciuto, e che non può attendere una miglior sorte, vedendosi onorevolmente rammemorato in un'egregia opera, non può non concepire sentimenti di gratitudine verso il benevolo autore. Egli ha diritto di sperare che il suo nome giunga alla posterità con quello dell'insigne scrittore che ne ha fatta menzione. Noi non

conosceremmo Achille, se Omero non ne avesse parlato; ma la immortalità del poeta garantisce quella dell'eroe.» (A Francesco Cancellieri, 15 Aprile 1815)

L'occhio del poeta è sempre rivolto, dunque, alla possibilità di lasciare un segno nel mondo attraverso la propria opera. Per Leopardi, uomo del XIX secolo, lontano dalla trasmissione orale di Omero e figlio del torchio tipografico, l'unica sicurezza di un lascito ai posteri risiede nella scrittura. È interessante, però, notare che per il recanatese trasmettere il complesso di memorie, notizie e testimonianze ha ancora qualcosa a che fare con la figura del copista: se è vero che con l'avvento della stampa la memoria – già passata dalla bocca che parla alla mano che scrive – giunge alla fredda macchina, per Leopardi il ruolo del corpo come mezzo di circolazione delle idee sembra avere ancora un valore emblematico. Sarà per questo che la figura del copista è elogiata in una lettera inviata a Paolina Leopardi:

«Il piacere che voi mi avete fatto col torre e copiare il mio piccolo Compendio di logica non vi sembrerà forse sì grande quanto lo è in realtà. Un buon copista è assai raro, ed io non reputo lieve vantaggio l'averne ritrovato uno che sia conforme al mio desiderio. Il restauratore dell'Italiana Poesia Francesco Petrarca lamentavasi che avendo egli in poche settimane condotto a fine il suo libro latino *De Fortuna* etc. non potea dopo più anni averne copia, che pienamente il soddisfacesse poichè di mille errori eran ripiene tutte quele, che egli avea avute da' vari copisti. [...] Ne crediate, che il mestier del copista sia da disprezzarsi. Teodosio uno de' più grandi Imperatori d'Oriente s'impiegava ancor egli nel copiare gli altrui scritti, e non vivea che del danaro ricavato da questa non ignobil fatica. Voi potrete dirmi, che Teodosio non operava in tal modo perchè di se degno riputasse un tal genere di lavoro, ma solamente per un effetto della sua profonda umiltà, e virtù cristiana, ma io per convincervi di quanto ho preso a dimostrarvi vi apporterò un altro esempio. Non ci dipartiam dal Petrarca. Egli avendo intrapreso di fare un viaggio [...] e ritrovata cammin facendo un'opera di Cicerone, di cui non avea per anche contezza, non istimò cosa vile il copiarlo da capo a fondo.» (A Paolina Leopardi, 28 gennaio 1812).

Questa sorta di apologia del copista non stupisce se si pensa al valore enorme che Leopardi attribuisce alla traduzione; d'altronde il concetto di tradurre (dal lat. *traducĕre* «trasportare, trasferire») ha molto in comune con quello di tradizione. Il copista, similmente a quanto accade per il traduttore, si appropria del testo e, in un certo senso, lo riscrive.

Proprio la traduzione, infatti, è attività caldamente consigliata da Pietro Giordani al giovane Leopardi, il quale ne riconosce l'utilità in una lettera del 1817:

«Ella dice da maestro che il tradurre è utilissimo nella mia età, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima, Perché quando ho letto qualche classico la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente, e l'arricchiscono e mi lasciano in pace.» (A Pietro Giordani, 21 marzo 1821).

L'esercizio della traduzione è utile in quanto permette al traduttore di interiorizzare il testo, districando il groviglio di emozioni provate alla prima lettura per ricondurre le parole – e ciò che esse evocano, sul piano del razionale. Il traduttore però incontra anche un'altra difficoltà, legata alla resa sonora del testo esaminato. Sebbene il discorso valga soprattutto per la poesia – genere in cui la resa fonica ha il medesimo valore di quella semantica – la prosa non è esente da sfide.

Che si tratti di prosa o poesia, Leopardi traduttore sembra essere molto attento alla trasposizione orale del testo scritto; ne è un esempio la grande scrupolosità con cui Leopardi segnala, nelle note alle *Inscrizioni Triopee* da lui tradotte, le varietà di Lezione che consiste nei soli accenti:

«Debbo anche supplicarla di due correzioni [...] L'altra è nelle varietà di Lezione che sono appiè del volumetto dove io giunto alle varietà del nono verso della Iscrizione ho posto una linea così:

9 ὦ'ς / ὠς III

Questo è necessario cancellare interamente perché la varietà che consiste nei soli accenti non ha più luogo, stampandosi il Libro senza accenti. Se però il Libro non dovesse stamparsi dal De Romanis, questa correzione non dovrà farsi.» (A Francesco Cancellieri, 9 Dicembre 1816).

Leopardi dunque sa che l'aspetto sonoro del verso non è trascurabile per un buon traduttore, ed è altrettanto essenziale che la resa scritta del testo in lingua sia fedele all'originale anche per quanto riguarda l'accentazione.

Più in generale la letteratura, per il giovane Leopardi, sembra avere un peso "uditivo" non indifferente sia che egli ricopra il ruolo di produttore che di fruitore:

«Non mi concede ella di leggere ora Omero, Virgilio, Dante e gli altri sonni? [...] Spessissimo mi succede di starmene tranquillo e pensando a tutt'altro, sentire qualche verso di autor classico che qualcuno della mia famiglia mi recita a caso, palpitare immantinente e vedermi forzato di tener dietro a quella poesia» (A Pietro Giordani, 30 aprile 1817).

Quello raccontato a Giordani nel 1817 è un episodio in cui è offerta l'esperienza da fruitore: Leopardi sente recitare un autore classico e subito comincia a palpitare e non può trattenersi dall'accordarsi all'esposizione. Il tumulto è sicuramente altrettanto potente nel momento in cui i versi dei classici giungono alla mente dell'autore passando per gli occhi, attraverso la lettura, tuttavia quando è l'orecchio a recepire, l'effetto sul corpo è descritto come coinvolgente, al punto da ricordare quanto raccontato nella lettera indirizzata a Giordani del 6 Marzo 1820 in cui Leopardi attribuisce al latrare dei cani, voce della natura, il merito di averlo risvegliato da un torpore profondo.

Quelli qui raccolti sono tutti indizi di una sensibilità per l'aspetto orale della letteratura, ed in particolare della poesia, che emerge tanto dalle pagine dello *Zibaldone* quanto dalle scelte stilistiche e linguistiche rinvenibili nei *Canti*. Si aggiunge ad essi il passaggio di una lettera, sempre destinata a Giordani, in cui Leopardi condivide l'importanza dell'uso adeguato e strategico della punteggiatura:

«L'arte di rompere il discorso, senza però slegarlo, come fanno i francesi, conviene impararla dai greci e dai trecentisti ma i cinquecentisti non pensarono che si trovasse, ne' che volendo esser letti bisognasse adoperarla. Io per me, sapendo che la chiarezza è il primo debito dello scrittore non ho mai lodata l'avarizia de' segni e vedo che spesse volte una virgola ben messa dà luce a tutto il periodo. Oltre che il tedio e la stanchezza del povero lettore che si sfiata a ogni pagina nuoce ai più begli effetti di qualunque scrittura.» (A Pietro Giordani, 12 Maggio 1820)

La lettura del testo scritto è, quindi, pensato ad alta voce; lo rende chiaro il riferimento al «lettore che si sfiata» cercando di inseguire il periodo infinito se non rotto dalla punteggiatura posta correttamente.

Si tratta di un'immagine tenera e poetica che riproduce un'esperienza forse provata da molti di noi alle prese con alcune letture a voce alta. Chissà perché, però, Leopardi appare infastidito all'idea che la voce si appesantisca, che sia messa sotto sforzo. La risposta a questa domanda –

chiaramente provocatoria – potrebbe trovarsi nell’idea di una voce leggera opposta ad un corpo che – nel racconto delle epistole – si fa sempre più pesante ed incapace di significare.

1.2.4. Il peso del corpo, la leggerezza della voce

«Le dirò sinceramente, poiché mel chiede, in qual maniera il cielo (che per questo ringrazio di cuore) m’abbia fatto conoscere Lei e desiderare ch’Ella lo sapesse. Il povero Marchese Benedetto Mosca (il quale so che ella amava) Cugino carnale di mio padre, venne un giorno a fare una visita di sfuggita ai suoi parenti, e quell’unica volta noi due parlammo insieme, dico parlammo, perché quando io era piccino ed egli fanciullo avevamo bamboleggiato insieme qui in Recanati per molto tempo, ed allora io gli avrò cinguettato.» (A Pietro Giordani, 30 aprile 1817)

Queste righe, che descrivono le origini del legame tra Leopardi ed il Marchese Benedetto Mosca, non ci interessano tanto perché offrono uno spaccato intimo dell’universo leopardiano ma piuttosto perché sono condensate in esse alcuni degli elementi che compongono quella famiglia del “naturale” ricostruita ed analizzata nei paragrafi precedenti. Il naturale, a cui il piacere delle illusioni si riconduce, si accomoda più facilmente in un’età anagrafica ben precisa: “[...] io era piccino ed gli fanciullo”; ha come forma comunicativa d’elezione quella orale – o comunque un’espressione riconducibile ad una sonorità: “[...] e quell’unica volta noi due parlammo insieme, [...] ed allora io gli avrò cinguettato.”; affida all’animale il proprio modello di vita: spontaneo, libero, più legato all’istinto che al calcolo. Nel caso specifico l’animale che per sineddoche appare sulla scena è l’uccello, dal quale Leopardi prende in prestito il verso per accostarlo all’atto del parlare che ha luogo nel ricordo evocato. Più avanti approfondiremo l’argomento e analizzeremo il ruolo che la figura del volatile svolge all’interno del sistema simbolico leopardiano, per ora basti notare che l’abbinamento è molteplice e coinvolge i seguenti elementi: l’età fanciulla, la dimensione orale della voce, l’animalità di cui essa è carica. Se dovessimo trovare un aggettivo adatto a descrivere gli elementi tirati in causa, “leggero” sarebbe probabilmente quello più calzante.

Leggero è quel momento della vita in cui si “bamboleggia”, leggera è la voce che corre sull’aria perdendosi nel vento e leggero è il cinguettio degli uccelli che – diversamente da quanto accade per le voci degli umani che dal basso si muovono verso l’alto – piombano in verticale dal cielo.

La lievità è caratteristica dei corpi ed i corpi qui esposti si somigliano per consistenza: lasciando da parte la voce – la cui vaporosità si esprime in campo metaforico – i corpi dei bambini e quelli degli uccelli sono corpi leggeri; in particolare gli uccelli, dotati di ali, amplificano la loro evanescenza sollevandosi verso l'alto.

È pesante, invece, il corpo del Leopardi che scrive le sue lettere: siamo di fronte a membra malate di una malattia che compromette il legame con il mondo inibendo la vista. Questa gravità emerge in maniera abbastanza evidente nel racconto affidato all'epistolario:

«Gli studi che tu mi solleciti amorosamente a continuare, non so da otto mesi in poi che cosa sieno, trovandomi i nervi degli occhi e della testa indeboliti in maniera, che non posso non solamente leggere né prestare attenzione a chi mi legga checchè si voglia, ma fissar la mente in nessun pensiero di molto o poco rilievo.» (A Pietro Giordani, novembre 1819).

Lo studio, in particolare, appare l'attività maggiormente minata, al punto che Leopardi riferisce che le difficoltà incontrate non riguardano solo l'impegno in prima persona ma anche la semplice ricezione. Che sia proprio lo studio ad essere intaccato non è un caso: il successo di questa occupazione dipende fortemente dal corpo; il nesso non è sicuramente evidente come potrebbe esserlo quello tra un lavoro manuale e l'utilizzo delle proprie forze fisiche, tuttavia lo studio richiede un corpo addomesticato e compatto non quello libero dell'età infantile ma uno più rigido e corretto, dedito alla disciplina. Non a caso obbligare lo studioso alla prosa – genere a cui si addice una scrittura educata e formale – è, secondo Leopardi, uno sforzo da conservare per l'età adulta quando «col raffreddarsi dell'età [la natura] ti concede la maturità e la posatezza necessaria»; meglio si addice alla fanciullezza la pratica della poesia, quasi come se questa implicasse un corpo più leggero, libero di muoversi in maniera spontanea; in un certo senso è come se Leopardi stesse affermando che la poesia è senza corpo – esattamente come la voce in cui, non a caso, affonda le proprie radici – e, se proprio essa assume concretezza attraverso la scrittura, conserva quell'impeto che dà vita al verso garantendone una naturalità imprescindibile.

Per Leopardi la lingua che si esprime ad alta voce è proprio così: fluida, trainante, ed incontrollabile, uno scoppio improvviso che rompe il silenzio:

«[...] credo che se ci vedremo, io starò qualche giorno senza dirvi niente, per non sapere da che cominciare. Non sarà poco se vi darò spazio di mangiare e di dormire che non v'assedi del continuo col mio favellare» (A Pietro Giordani, 8 agosto 1817).

Il verbo assediare indica molto bene l'irruenza della lingua che si fa suono torrenziale implicando una dinamicità peculiare in netta contrapposizione con la staticità necessaria allo studio.

Di questa staticità caratteristica e delle sue conseguenze sul corpo, Leopardi sembra essere ben consapevole:

«Un inverno passato in casa, e tutto (com'è naturale) a studiare, mi avrebbe rovinato i nervi degli occhi, e lo stomaco e collo stomaco l'intera salute, in modo da farmi poi passare un'estate infelicissima» (A Monaldo Leopardi, 24 dicembre 1827)

Ne è talmente consapevole da mettere in campo - come racconterà più avanti nella stessa lettera - pratiche sovversive atte a controbilanciare l'immobilismo del corpo dovuto allo studio:

«Infatti dacché sono in Pisa, non è passato giorno che io non abbia passeggiato per due in tre ore: cosa per me necessarissima, e la cui mancanza è la mia morte; perché il continuo esercizio de' nervi e muscoli del capo, senza il corrispondente esercizio di quelli delle altre parti del corpo, produce quello squilibrio totale nella macchina, che è la rovina infallibile degli studiosi, come io ho veduto in me per così lunga esperienza.»

Quello che risulta particolarmente interessante è il fatto che corpo e mente sembrano vivere in un rapporto inversamente proporzionale: più i nervi vengono esercitati – e quindi messi in movimento – più il corpo è costretto in una postura ferma e composta. C'è un unico momento in cui anche il pensiero viene fermato e chiuso in una forma statica e definitiva: quando dalla bocca passa alla mano, quando da flusso veicolato in forma orale diventa scrittura.

1.3. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*

1.3.1. Leopardi uditivo

È evidente, da quanto risulta dall'analisi condotta fin qui, che per Leopardi sentire il mondo equivale a percepirne il suono e la voce; è per questa ragione che il recanatese è stato definito in più occasioni un poeta uditivo. Anche all'interno del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*²⁰, sembra emergere in maniera precisa questa predilezione sensoriale. La particolarità di questa esternazione risiede però nella occorrenza combinata – assolutamente non casuale – dell'elemento uditivo e quello poetico.

Più precisamente, quando Leopardi fa riferimento alla poesia e ai suoi fruitori, rende esplicito, in più punti del testo, che il senso incaricato della ricezione di questa forma espressiva è l'udito:

Rivolgendosi a Breme, destinatario simbolico del *Discorso* definisce i destinatari della poesia come “uditori” (par.139) ancorandoli saldamente ad una assimilazione che avviene attraverso l'orecchio che ascolta piuttosto che attraverso l'occhio che legge.

In un altro punto, invece, Leopardi sembra arricchire il significato della coppia poesia/voce, ampliando il discorso al linguaggio della natura:

«A noi l'immaginazione è liberata dalla tirannia dell'intelletto? [...] Certamente, in grosso, ma non a parte a parte, né da principio; vale a dire appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo tutto il dì la natura scopertamente e udendola parlare, non ebbero per esser poeti, bisogno di sussidio. Ma noi cogli orecchi così pieni d'altre favelle, adombrate involupate nascoste oppresse soffocate tante parti della natura, spettatori e partecipi di costumi lontanissimi e contrari ai naturali in mezzo a tanta snaturatezza e così radicata non solamente in altri ma in noi medesimi, vedendo sentendo parlando operando tutto il giorno cose non naturali, come, se non mediante l'uso e la familiarità degli antichi, ripiglieremo per rispetto alla poesia la maniera naturale di favellare» (par. 82-83, p. 55-56)

La poesia equivale dunque ad una “maniera naturale di favellare”, non ad uno scrivere silenzioso e composto bensì ad una parola libera pronunciata ad alta voce; il riferimento al registro dell'oralità viene quindi reso esplicito ed è ancora più emblematico perché incrociato con un altro

²⁰ Le pagine citate a seguire fanno riferimento a LEOPARDI 1992

tema caro al poeta: la dimensione sonora della natura. La connessione che Leopardi stabilisce tra natura e aspetto orale della poesia è percepibile già dall'aggettivo che egli accosta al "favellare" che è, per l'appunto, naturale; tuttavia l'associazione è più potente se si rivolge lo sguardo al paragrafo precedente: secondo Leopardi per diventare poeti è necessario osservare la natura ma, soprattutto, udirla parlare. La difficoltà di percezione è data proprio dall'abbondanza disturbante delle altre favelle che riempiono gli orecchi dei moderni.

Altro elemento chiave di questa riflessione è, non a caso, la dicotomia tra antico e moderno – certamente nota a qualsiasi studioso leopardiano - ma qui sviluppata, ancora una volta, nei limiti imposti dal campo del suono. L'antico appare sulla scena attraverso una sua allegoria: il volgo; abbiamo precedentemente chiarito che per Leopardi la graziata condizione di ignoranza diffusa nel mondo antico si estende, nella modernità, al volgo il quale – non dotato dei mezzi utili ad una conoscenza razionale delle cose – può avvalersi dell'immaginazione con funzione esplicativa e godere dei piaceri che da essa derivano.

Secondo quanto sostenuto da Leopardi il volgo rientra nella costellazione del naturale e dovrebbe dunque avere familiarità con la poesia, in particolar modo dovrebbe essere predisposta ad una poesia che si fa voce ricalcando il linguaggio della natura; non sembra però essere così dal momento che la poesia che i romantici propinano è, secondo Leopardi, una forma artefatta sempre più distante dalla spontaneità che contraddistingue un sentire di tipo primitivo. Ora però non è tanto la critica ad interessarci quanto il dato che, anche in questo caso, la poesia si esprime attraverso la voce; anche in questo caso – sebbene Leopardi sia immerso nell'era della stampa e della trasmissione scritta - riconosce come primi ricettori gli uditori:

«Ma forse contuttoch' il volgo, non mica ieri né ierlantro, ma da lunghissimo tempo abbia finito di sentire la voce dei poeti vorranno i romantici che anch'egli debba essere effettivamente uditore o lettore del poeta; e questo mentrache' la poesia quanto più possono astrusa e metafisica e sproporzionata all'intelligenza del volgo. Comunque sia proviamo che questo possa essere indotto ad ascoltare o leggere i poeti [...]» (par. 22, p.15).

Il volgo non è più in grado di sentire la voce dei poeti e non per un cambio di prospettiva o per una perdita di sensibilità verso di essa ma perché è la poesia ad essere cambiata allontanandosi dalla natura: «Noi la vogliamo popolarissima [la poesia] e i romantici la vorrebbero metafisica e ragionevole e dottissima e sproporzionata al sapere dell'età nostra del quale il volgo partecipa poco o niente.» (par. 25, p. 17)

Una poesia dottissima sembra essere, per Leopardi, una contraddizione in termini dal momento che la poesia nasce dall'ignoto e ad esso aspira muovendosi in uno spazio del desiderio che - parimenti alle illusioni che derivano dall'immaginazione - deve necessariamente rimanere insoddisfatto affinché il piacere possa diffondersi. Quando la poesia si allontana dalla natura e, conseguentemente, dal popolo, essa perde il suo vero senso e la sua finalità.

1.3.2. Poesia come inclinazione al primitivo

Se gli europei coevi si sono macchiati, secondo Leopardi, della grande colpa di aver allontanato la poesia dalla natura, svuotandola così del suo reale significato, questo è avvenuto per via di un rifiuto pervasivo e testardo dell'antico, ritenuto un campo di indagine ed ispirazione abusato e desueto.

Per Leopardi, invece, è proprio ad una sincera contemplazione del naturale - apprendibile attraverso il modello degli antichi – che il poeta dovrebbe aspirare. La poesia è, in questo senso, un'inclinazione al primitivo inteso come preminenza dei sensi:

«Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, fintantoche sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee e trasmutarla da materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale» (par. 13, p. 9).

E qual è la lingua del primitivo, la lingua dei sensi che operano in purezza se non quella stessa parlata dalla natura? Lingua di poesia e lingua di natura vengono, in questo senso, a coincidere perfettamente ribaltando in toto l'apparato di idee che ruotava intorno all'universo di classico inteso come similitudine di rigido, conservatore, poco adatto alla creatività moderna.

«Ai tempi nostri per imitare poetando la natura vergine e primitiva e parlare il linguaggio della natura è pressoché necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi» (par. 81, p. 55).

Lo stato di natura si esprime attraverso una lingua affrancata ai sensi, un linguaggio che potremmo definire primitivo proprio perché non corrotto dalla razionalità dell'intelletto. È chiaro

dunque che – nel dibattito intorno alla poesia romantica a cui Leopardi prende parte – il binarismo natura-cultura – gioca un ruolo essenziale, ed è altrettanto chiaro che la poesia è considerata una delle modalità più efficaci al recupero di un salvifico stupore di fronte alle cose del mondo.

«Ma il cielo e il mare e la terra e tutta la faccia del mondo e lo spettacolo della natura e le sue stupende bellezze furono da principio conformate alle proprietà di spettatori naturali: ora la condizione naturale degli uomini è quella d'ignoranza; ma la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perché delle loro apparenze, e non si maravigliano del lampo né del tuono, e contemplando il mare e la terra sanno che cosa racchiuda la terra e che cosa il mare, e perché le onde s'inoltrino e si ritirino, e come soffino i venti e corrano i fiumi e quelle piante crescano e quel monte sia vestito e quell'altro nudo, e che conoscono a parte a parte gli affetti e le qualità umane, e le forze e gli ordigni più coperti e le attenenze e i rispetti e le corrispondenze del gran composto universale, e secondo il gergo della nuova disciplina le armonie della natura e le analogie e le simpatie, è una condizione artificciata: e in fatti la natura non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti: ma la natura così violentata e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente. E quello che dico degli scienziati dico proporzionatamente più o meno di tutti gl'inciviliti, e però di noi, massime di quella parte di noi che non è plebe, e tra la plebe di quella parte ch'è cittadina, e di qualunque è più discosto dalla condizione primitiva e naturale degli uomini. [...] Non è del poeta ma del filosofo il guardare all'utile e al vero: il poeta ha cura del diletteoso, e del diletteoso, e del diletteoso alla immaginazione, e questo raccoglie così dal vero come dal falso, anzi per lo più mente e si studia di fare inganno, e l'ingannatore non cerca il vero ma la sembianza del vero» (parr. 27-18, pp. 17-18).

Quello che disegna Leopardi è una sorta di circolo virtuoso alle cui estremità è posta la poesia; il compito della poesia è da una parte la riappropriazione di una posa primitiva che prevede l'interrogazione continua del creato e dall'altra l'espressione dello sbalordimento che l'ignoto produce. La lingua che esprime questa coincidenza è da considerare naturale per diverse ragioni: da una parte essa rende esplicita la condizione di ignoranza in cui ogni essere umano si trova prima di divenire un prodotto di cultura, dall'altra si avvale di una forma che adopera – qualora non si tratti di poesia orale vera e propria – il registro del parlato attingendo al campo sensoriale dell'udito.

Lo strumento attraverso cui la poesia – quella che richiama il primitivo, quella praticata dagli antichi – riesce a simulare il diletto che l'ignoto produceva nell'uomo naturale, è l'immaginazione:

«Le bellezze dunque della natura conformate da principio alle qualità ed ordinate al diletto di spettatori naturali, non variano pel variare de' riguardanti, ma nessuna mutazione degli uomini indusse mai cambiamento nella natura, la quale vincitrice dell'esperienza e dello studio e dell'arte e d'ogni cosa umana mantenendosi eternamente quella, a volerne conseguire quel diletto puro e sostanziale ch'è il fine proprio della poesia (giacché il diletto nella poesia scaturisce dall'imitazione della natura), ma anche insieme è conformato alla condizione primitiva degli uomini, è necessario che, non la natura a noi, ma noi ci adattiamo alla natura, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne'suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile. E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie» (parr. 29, p. 18-19).

La poesia, attraverso l'attivazione diretta o indiretta dell'immaginazione, ci permette di avvicinarci allo stato di grazia dell'uomo primitivo sia perché ne simula la condizione di innocenza e sia perché ha spesso per oggetto il primordiale incarnato in diverse forme:

«Ma da quale altra fonte derivano e il nostro infinito affetto alla semplicità de' costumi e delle maniere e del favellare e dello scrivere d'ogni cosa; e quella indicibile soavità che ci diffonde nell'anima non solamente la veduta ma il pensiero e le immagini della vita rustica, e i poeti che la figurano, e la memoria de' primi tempi, e la storia e' patriarchi e di Abramo e d'Isacco e di Giacobbe e dei casi e delle azioni loro ne' deserti e della vita nelle tende e fra gli armenti, e quasi tutta quella che si comprende nella Scrittura e massimamente nel libro della Genesi; e quei moti che ci suscita e quella beatitudine che ci cagiona la lettura di qualunque poeta espresse e dipinse meglio il primitivo, di Omero di Esiodo di Anacreonte di Callimaco singolarmente? E quelle due capitali disposizioni dell'animo nostro, l'amore della naturalezza e l'odio dell'affettazione [...] provengono parimenti dalla nostra inclinazione al primitivo. E questa medesima fa che qualora ci imbattiamo in oggetti non tocchi dall'incivilimento [...] ci compiacciamo con indistinto desiderio; perché la natura ci chiama e c'invita, e se ricusiamo, ci sforza, la natura vergine e intatta, contro la quale non può sperienza né sapere né scoperte fatte né costumi cambiati né coltura né artifizi né ornamenti, ma nessuna né splendida né grande né antica né forte

opera umana soverchierà mai né pareggerà, non che altro, un vestigio dell'opera di Dio» (parr.31-32, pp.19-20).

Primitivo e poesia sono dunque facce diverse della stessa medaglia, quella della natura. Similmente a quanto riscontrato nell'analisi dello *Zibaldone* e delle *Lettere* anche in questa sede è possibile rinvenire un ulteriore elemento che appartiene all'universo naturale: la fanciullezza, considerata da Leopardi una piccola riproduzione in scala della beatitudine primitiva:

«Imperocché quello che furono gli antichi siamo noi stati noi tutti e 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 dei nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra [...] quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare [...]» (par.34, p. 21)

Ancora una volta il denominatore comune tra poesia, primitivo e fanciullezza è l'immaginazione; in ognuna di queste attività e condizione essa si attiva producendo una sensazione di piacere.

A ricorrere nuovamente in questo contesto è l'elemento sonoro quasi a voler rimandare, tra le righe, a quella modalità espressiva che accomuna la natura e la poesia e che diviene *leitmotiv* dell'opera filosofica e poetica leopardiana:

«Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non si ode in questo mondo» (par. 35, p. 22)

Quello a cui Leopardi fa riferimento qui è forse la capacità, sperimentata durante l'infanzia, di riuscire a riprodurre nella propria mente un suono, fino a sentirlo in maniera del tutto verosimile, col solo utilizzo della fantasia. In questo passaggio è implicita una riflessione sul valore della memoria, elemento sicuramente centrale nell'esercizio dell'immaginativa ed indispensabile alla riproduzione di certi stati d'animo che la fantasia tenta di simulare.

1.3.3. Poesia come materia viva

Una caratteristica che fantasia e memoria hanno in comune è, sicuramente, la mobilità; entrambe si muovono nel tempo, se infatti la memoria crea un ponte tra passato e presente, l'immaginazione è rappresentabile come un movimento che spinge verso il futuro; trattandosi però di una attività che fonda la propria efficacia sulla messa in campo di emozioni di cui si è già fatta esperienza, l'immaginazione si pone come una sorta di *fil rouge* che lega insieme passato, presente e futuro. Il movimento della memoria e quello della fantasia si spostano anche attraverso lo spazio permettendoci di visitare luoghi lontani da quello in cui il nostro corpo nei limiti della sua materialità si trova.

«E la fantasia che nei primi anni andava liberamente vagando per immensi paesi, a poco a poco dilatandosi l'impero dell'intelletto, vale a dire crescendo la pratica e il sapere, fugata, e scacciata dalle sue terre antiche, e sempre incalzata e spinta, alla fine si è veduta come ora si vede stipata, imprigionata e pressoché immobile.» (par. 40, p. 25)

Tuttavia, nell'epoca moderna la fantasia sembra essere tutto tranne che libera di muoversi, ad essa si addicono, secondo Leopardi, aggettivi che rimandano ad una condizione di cattività.

In questo senso la mobilità è attribuito di tutto ciò che si oppone alla ragione che al contrario spegne i sensi, le illusioni e le sue manifestazioni:

«Quando il cuor nostro o disingannato dall'intelletto non palpita, o se anche palpita, corre tosto l'intelletto a ricercargli e frugargli tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn'illusione svanisce ogni dolcezza svanisce ogni altezza di pensieri [...];» (par. 38, p. 24).

Conosciamo bene l'elemento che – all'interno della gerarchia filosofica leopardiana – accompagna dicotomicamente la ragione e l'impero della cultura su di esso fondato; si tratta della natura la quale - per osmosi – dota il primitivo e la poesia – in quanto sua modalità espressiva – di una mobilità intrinseca e caratterizzante.

Nella sua estremizzazione concettuale la mobilità che Leopardi rimpiange corrisponde alla vitalità che l'uomo primitivo è in grado di cogliere nella natura e perfino negli oggetti inanimati.

L'arduo compito del poeta è proprio quello di recuperare la capacità di percepire il movimento della natura che è viva anche nell'immobilità che contraddistingue i suoi elementi inanimati.

In questo senso la poesia, attraverso l'esercizio dell'immaginazione, rappresenta una traccia del primitivo.

Come può il poeta - in concreto - rendere tangibile, per il destinatario dei suoi versi, la vita che attraversa tutte le cose? Può farlo praticando un'umanizzazione degli elementi:

«Ora poniamo che il poeta abbia avvivato oggetti privi di senso, lasciando loro né più né meno la forma naturale: o questi oggetti staranno sempre immobili e inoperosi, o al poeta basterà di dire che vivono e amano e odiano e sperano e temono e cose tali; o dovendo dar segni di vita, e operare, e dimostrare colle cose di fuori le cose di dentro, saprei volentieri che moti che atti che operazioni, in somma che vita esterna attribuirà loro il poeta; e quali effetti farà l'intrinseco, il quale come ho detto non può essere altro che umano, nell'estrinseco il quale sarà tutt'altro; e parimente in che modo le cose esterne opereranno in questi oggetti che non hanno organi come noi né come gli altri animali. Vediamo in che maniera abbia proceduto il Byron, da certi versi del quale il Cavaliere prende occasione d'espore questa sentenza che abbiamo per le mani [...]:

Che là sul colle e in seno al praticello/
Dell'usignuol discopri la signora,/Quella per cui
l'innamorato augello/ Fa la sua risonar voce canora;/ E del suo vago al canto un verginale/
Rossor la donna de'bei fior colora./ Lontana là dal verno occidentale,/ Da freddi venti, da
gelata brina,/ E blindata da Zefiro vitale/ La dei giardin, dell'usignuol regina/ Il profumo
che a lei natura diede/ Ne' suoi calici accoglie, e sì lo affina/ Che in più soave incenso al
ciel poi riede./ Oh quanta i suoi sospir sporgon fragranza!» (par. 141, pp. 93-94.)

I versi di Byron citati da Leopardi esemplificano l'operazione di umanizzazione che il poeta dovrebbe compiere quando volge lo sguardo alla natura. Anche al destinatario della poesia è affidato un compito: l'attivazione della fantasia affinché la rosa tratteggiata nei versi possa assumere nella mente dell'uditore/lettore una forma ben precisa, contraddistinta da una vitalità simile a quella umana.

La missione della poesia è, secondo Leopardi, quella di riprodurre le dinamiche del primitivo rapporto tra uomo e natura replicando lo sbalordimento generato dal confronto con l'ignoto. Da questa operazione deriva una forma espressiva che ricorda il canto antico non tanto per l'aspetto sintattico, metrico o lessicale, quanto per l'atteggiamento e la posa che il poeta assume ed offre al ricettore della sua opera. In quanto esternazione di un sentimento di meraviglia e imitazione della natura indecifrabile, la poesia promossa da Leopardi non può che essere attraversata da una forte vitalità, una sorta di scossa elettrica i cui effetti sono visibili su più livelli espressivi: qui la sonorità è attinente al piano del significato oltreché del significante ed il movimento si fa forma d'elezione dal momento

che è mobile la parola che imita il canto ed è mobile la fantasia e il ricordo che esso attiva. L'umanizzazione degli elementi inanimati è, in un certo senso, la drammatizzazione della vitalità di cui il poeta si serve per ricongiungersi al primitivo. E cosa si oppone al primitivo e, dunque, alla natura? La ragione che in poesia determina un allontanamento dai sensi che è, secondo Leopardi, una contraddizione in termini: «Dico che chiamare la poesia dal primitivo al moderno è lo stesso che sviarla dall'ufficio suo, volerla spogliare di quel sovrano diletto ch'è suo proprio, tirarla dalla natura all'incivilimento.» (par. 44, p. 27).

Nulla è più vivo della poesia se pensata in questi termini, nulla è più distante da quell'idea di classicismo – diffusa tra i romantici - che escluderebbe il sentimento relegando l'imitazione ad esercizio sterile e freddo. Se il romanticismo è da considerare il trionfo dei sentimenti sulla ragione, allora Leopardi – promotore di un recupero dell'umanità in senso primordiale – è il più romantico tra i romantici del suo tempo.

Intermezzo: L'Infinito e la fenomenologia dell'immaginazione

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quïete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.»

Provate ad immaginare Giacomo Leopardi che nel 1819 compone quello che sarebbe stato poi conosciuto come *L'Infinito*: non abbiamo modo di conoscere il luogo esatto in cui il pensiero di concretizzò in verso, ma la suggestione dominante è che ad ispirarlo sia stata una visione occlusa, un orizzonte visibile solo in parte, uno scenario ideale per l'attivazione dell'immaginazione. Non a caso questo componimento è considerato dalla critica il nucleo concettuale portante della «Teoria del piacere» *leitmotiv*, come abbiamo visto, della riflessione leopardiana.

Affinché l'immaginazione si attivi conducendo il soggetto verso un piacere eterno perché eternamente irraggiungibile nel concreto, è necessario che la realtà sia accessibile solo in parte: «L'anima si immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde,

e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario» (Zib.165-172, luglio 1820).

È ciò che Leopardi racconta fino al verso 7.

A partire da «*Io nel pensier mi fingo*» - si delinea quella che potremmo definire “fenomenologia dell'immaginazione”.

“Fingersi nel pensiero”, “formarsi (nel pensiero) con l'immaginazione” è, da una parte, il passaggio successivo alla vista parziale di ciò che esiste oltre la siepe – esperienza probabilmente sperimentata da molti – ma è anche lo svelamento del processo creativo e compositivo; il componimento in questione è, in un certo senso, una sorta di meta poesia in quanto il contenuto dei versi corrisponde alla sua forma: si raccontano le modalità attraverso le quali la poesia viene alla luce e lo si fa praticandola.

Possiamo affermare che *L'infinito* è una meta poesia dal momento che – secondo le teorie leopardiane - poesia ed immaginazione corrispondano. Non è una suggestione di chi scrive ma, come abbiamo visto, il poeta sembra sostenere l'idea di una coincidenza in maniera sia esplicita che implicita, attraverso la creazione di sillogismi complessi ma perfettamente coerenti.

Uno di questi sillogismi porrebbe sulla stessa linea l'immaginazione, la poesia e l'oralità, tutte afferenti alla galassia della natura e del primitivo.

Facciamo però un passo indietro: l'immaginazione ha bisogno di un'occlusione dello sguardo per azionarsi, la mancanza di informazione che questo impedimento produce, pone l'individuo di fronte all'ignoto, scatenandone il desiderio. Ottenere l'oggetto desiderato è, secondo Leopardi, un illusorio appagamento dal momento che l'uomo desidera infinitamente e, soddisfatto un desiderio, subito ne giungerà uno nuovo. Il godimento che deriva dall'immaginazione intorno all'oggetto desiderato è, secondo il poeta, l'unica vera forma di piacere a cui l'essere umano può aspirare e della quale non può rimanere deluso.

È esattamente questo quello che accade a Leopardi di fronte alla “cara” siepe che «il guardo esclude»: una beatitudine di quindici versi all'interno dei quali il senso di infinito si estende forte e vigoroso, congiungendo epoche lontane e vicine, accostando l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, l'universale e il particolare. «L'antico non è eterno, e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l'anima di uno spazio di molti secoli, produce una sensazione indefinita, l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde, e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno» (Zib.1429)

L'immaginazione - che «ne' primi uomini andava liberamente vagando per immensi paesi»²¹ - non discerne i confini; essa non è concepibile se non in movimento nel tempo e nello spazio. La stessa teoria del piacere, che affida alla fantasia un ruolo centrale, si basa sull'idea che l'unica forma di piacere perseguibile si basi su un'immaginazione reiterata, una sorta di pendolo oscillante che si muove tra il soggetto e l'oggetto producendo un circolo infinito.

Questo “andarivieni” della fantasia sembra trovare una sua collocazione ne *L'infinito* attraverso una sorta di simulazione sintattica all'interno del verso. Se l'immaginazione di Leopardi si muove tra visibile e invisibile, tra passato e presente, tra silenzio e suono, il verso gli sta dietro assecondandone i tempi: l'*enjambement* del verso 10 e lo iato così provocato concorrono a un'interruzione del ritmo narrativo, sostenendo il tono meditativo e indeterminato della lirica («9. Odo stormir tra queste piante, io quello/10. Infinito silenzio a questa voce/Vo comparando»).

La conseguenza di questa immaginazione in movimento è una sensazione di piacere legata al senso di indefinito – parente dell'infinito - che essa produce²².

La fenomenologia dell'immaginazione prevede, inoltre, che le immagini accorranò alla mente producendo, anch'esse, una dinamicità emblematica: al verso 11 leggiamo «e mi sovvien l'eterno» dove la scelta del verbo “sovvenire” non è casuale e non significa “ricordare” bensì “venire, occorrere in” in conformità con la sua etimologia latina.

L'eterno, che è sinonimo di infinito, si muove e giunge al poeta cogliendolo quasi di sorpresa. L'apparizione completa lo schema già analizzato rafforzando la metafora dell'immaginazione come movimento.

Un' ulteriore osservazione è forse necessaria in questa sede. Qual è il rapporto tra immaginazione ed oralità?

Dal momento che immaginazione e poesia nella filosofia leopardiana corrispondono e dal momento che la poesia nel suo senso originario e più vero è, per Leopardi, l'oralità - potremmo affermare che la fantasia si esprime a voce alta anche quando, come in questo caso, il risultato è una scrittura prodotta nel silenzio; d'altronde «l'oralità di un testo non consiste nella sua lettura ad alta voce ma è insita nella struttura logica e sintattica del procedimento compositivo.»²³.

²¹ LEOPARDI 1992, par. 40, p. 25

²² «Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'infinito con l'indefinito; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità.» (Zib.472-473)

²³ TRAVI 2007, p. 49

Non a caso il racconto di ciò che l'immaginazione produce si intreccia strettamente con la natura e i suoi suoni: il vento entra in scena attraverso la sua voce – interrompendo quella interna del poeta; allo stesso modo la vitalità che attraversa la stagione presente è percepibile a livello uditivo (acustico).

A rafforzare questa idea e ad estenderla dal piano del contenuto a quello della forma è il ritmo cavalcante del verso, l'allitterazione che, al verso 10, interessa proprio il termine “voce” ed – in generale – l'impressione suggestiva che questa lirica sia la fotografia di un dialogo pulsante e vivace, una conversazione in cui le voci sono almeno due: quella della natura e quella del poeta.

Capitolo secondo

Dalla voce al corpo: scrivere l'oralità, amplificare la scrittura

Nel primo capitolo di questa ricerca abbiamo analizzato la porzione teorica della produzione leopardiana al fine di indagare i termini della riflessività linguistica dell'autore.

Dall'osservazione del *corpus* selezionato è emersa la presenza costante e trasversale di due galassie opposte: natura e cultura, connotative di due modi differenti di percepire ed affrontare la realtà.

Un altro dato emblematico è la preminenza, nel sistema di valori leopardiano, dell'universo natura su quello della cultura. Tale superiorità si esprime anche attraverso una spiccata sensibilità uditiva e sonora, traccia di un sentire primitivo e primordiale.

Il secondo capitolo di questo studio si pone l'obiettivo di analizzare l'eventuale presenza di un'impronta orale nella scrittura di Leopardi al fine di stabilirne il peso e la funzione.

Da una parte l'impiego di registri linguistici che ricalcano l'oralità potrebbe celare la volontà da parte dell'autore di omaggiare e riabilitare un modello percettivo antico; dall'altra l'esistenza di un motivo poetico legato al silenzio e alla voce nei *Canti* rafforza la già rilevata sensibilità di Leopardi al tema.

2.1. L'immagine del silenzio: mappatura di un topos nei *Canti*

2.1.1. Dallo *Zibaldone* ai *Canti*: raccordo tematico tra prosa e poesia

Natura: mobilità = cultura: immobilità. Nel capitolo precedente è emersa, tra le altre, questa equazione che si pone come una preliminare risposta ai quesiti che animano la ricerca: quale ruolo gioca la riflessività linguistica nell'opera leopardiana? Esiste una correlazione tra la teoria del linguaggio contenute nello *Zibaldone* e la Teoria del piacere? E ancora, è possibile riconoscere l'esistenza di un dialogo tra prosa e poesia?

Dietro gli elementi isolati (mobilità e immobilità) per rappresentare i poli oppositivi entro cui sembrano muoversi più di una delle teorie leopardiane, si celano, in realtà, ulteriori attori che giocano un ruolo essenziale nella creazione di un universo semantico di riferimento; alla natura corrisponde una lingua selvaggia, libera, altamente metaforica la cui espressione massima è l'oralità e, più in generale, una condizione di fluidità e irrequietezza.

Al contrario, alla galassia della cultura facciamo risalire una lingua addomesticata, poco poetica e ricca di termini; una lingua la cui forma più evoluta è la scrittura, espressione dall'andamento silenzioso che pretende una postura ferma e composta.

Prima di spostarci in territorio poetico ed aggiungere un ulteriore tassello al mosaico che va componendosi, tratteniamoci ancora un po' tra le pagine dello *Zibaldone* ed osserviamo in che modo Leopardi articola il suo discorso intorno al valore estetico del suono. Da questo emerge un dato significativo: il piacere che il suono genera nell'uomo è costantemente associato alla natura:

«Il suono dà piacere all'uomo perché la natura gli ha dato, o ha dato a noi (e ad altri animali) questa proprietà». (Zib.1665, 10 settembre 1821.)

«E la natura ha dato al canto umano una meravigliosa forza sull'animo dell'uomo, e maggiore di quella del suono». (Zib.1722, 17 settembre 1821.)

Da una parte dunque - similmente a quanto già evidenziato nel capitolo precedente - natura e voce sono indiscutibilmente legate nel sistema di pensiero leopardiano - dall'altra il volgo, le «persone naturali» apprezzano i suoni forti, si distinguono per il «tuono della voce»:

«[...] Quella persona e il volgo non amano che i suoni forti ec. come le persone e popoli rozzi ec. non amano che i colori vivi, e non trovano alcun piacere nei delicati e dolci, che ad essi paiono smorfiosi e svenevoli e da riderne[...].» (Zib.1758, 21 settembre 1821.)

«Ho detto altrove dei moti vivi ec.ec. delle persone naturali. Aggiungete il tuono di voce, aggiungete la inclinazione a'colori, a'suoni forti [...]». (Zib.1768, 22 settembre 1821.)

Spostiamoci ora in direzione del contraltare del suono ed osserviamo caratteristiche e contesto privilegiati da Leopardi per descrivere il silenzio.

Il «parlare a voce bassa», per esempio, corrisponde sistematicamente nello *Zibaldone* ad un'assenza di moto di azione:

«I moti e gli atti degli uomini [...] sono naturalmente vivissimi, specialmente nella passione. La civiltà gli raddolcisce, gli modera e va tanto innanzi che oramai gran parte del bel trattare consiste nel non muoversi, siccome nel parlare a voce bassa ec. e l'uomo appassionato quasi non si distingue dall'indifferente per verun segno esterno. L'individuo civilizzato copia in se stesso lo stato a cui la società è ridotta dall'incivilimento come una camera oscura ricopia in piccolissimo una vasta prospettiva. Non più moto nè in questa nè in quello. [...] L'animo e il corpo dell'uomo civile si rende appoco appoco immobile in ragione de' progressi della civiltà; e si va quasi distruggendo (gran perfezionamento dell'uomo!) la principal distinzione che la natura ha posto fra le cose animate e inanimate, fra la vita e la morte, cioè la facoltà del movimento». (Zib.1607-8, 2 settembre 1821.)

L'appunto contiene inoltre un passaggio decisivo per il percorso che si va tratteggiando: la coppia silenzio-assenza di movimento rappresenta sì una costante tematica ma l'elemento del silenzio serve anche a Leopardi nel racconto della corruzione dell'epoca coeva:

«I moti e gli atti degli uomini [...] sono naturalmente vivissimi, specialmente nella passione. La civiltà gli raddolcisce, gli modera e va tanto innanzi che oramai gran parte del bel trattare consiste nel non muoversi, siccome nel parlare a voce bassa.» (Zib.1607-8, 2 settembre 1821)

L'epoca moderna è quindi contraddistinta, come già mostrato in precedenza, da un incivilimento del genere umano che ha come manifestazione fisica la scrittura, la lettura, l'erudizione; strumenti che riducono l'uomo al mutismo:

«L'uomo, il più dotto, erudito, letterato, del gusto e giudizio il più fino, dell'ingegno il più fecondo ec. ec. ma poco avvezzo a trattare, saprà egregiamente e fecondissimamente scrivere, e non saprà parlare neppur di cose appartenenti a'suoi studi. [...] Ed è ordinario di veder uomini studiosi non saper parlare, appunto perché avvezzi allo studio, non sono abituati a parlare ma a tacere; oltre ch'essi contraggono sovente e per questa e per altre ragioni un carattere di taciturnità, parimenti acquisito [...]». (Zib.1610-11, 2 settembre 1821.)

Stabilita le corrispondenze in sede teorica, spostiamoci, finalmente, in campo poetico per capire se e in che modo la riflessione sui linguaggi individuata nella prosa trova spazio nei *Canti*.

L'analisi sarà condotta a partire da due elementi isolati: silenzio e mancanza di silenzio intesi come metafore di cultura e natura.

Sebbene l'analisi testuale si sviluppi all'interno di un campo d'indagine piuttosto ampio, la particolarità del soggetto tirato in primis in causa - richiede una premessa teorica.

«Il silenzio è la situazione ontologica comune a ogni poesia; è la condizione perché sorga poesia. E una poesia non può impunemente descrivere la condizione generale indispensabile alla sua esistenza».

Con queste parole Paolo Valesio²⁴ argomenta il limite della tematizzazione del silenzio in poesia; quello che il poeta rischia è un eccesso di metalinguaggio e, di conseguenza, una poesia non completamente riuscita. Qualsiasi discorso su Leopardi che viri in questa direzione, non può prescindere da queste considerazioni.

Qual è lo spazio destinato al tema del silenzio nella poesia leopardiana e quale il suo valore? Come aggira Leopardi l'ostacolo segnalato pocanzi?

Le pagine che seguono costituiscono, di fatto, un tentativo di risposta ai quesiti elencati.

²⁴ VALESIO 1994, p 231

A passare sotto la lente di ingrandimento sarà il corpus dei *Canti* che verrà sottoposto ad un attento controllo: si registreranno le occorrenze lessicali relative al campo semantico del silenzio al fine di individuare sistematicità di utilizzo ed eventuali percorsi letterari seguiti dal poeta.

2.1.2. 'Voce' e 'silenzio' in-versi

Prima di passare al vaglio il lemma 'silen*', procediamo per via negativa e rivolgiamo la nostra attenzione al suo contraltare semantico: lemmi come 'voc*', 'suon*', 'son*', 'strider' sono sistematicamente associati nella poesia leopardiana alla natura o ad elementi che fanno capo ad essa:

«Io credo che le piante, e i sassi e l'onda | e le montagne vostre passeggiare | Con indistinta voce | Narrin siccome tutta quella sponda | Coprir le invitte schiere | de' corpi ch'alla Grecia eran devoti» (*All'Italia*, vv. 68-70)

«Quand'oltre le colonne, ed oltre ai liti | Cui strider l'onde all'attuffar del sole | parve udir su la sera, agl'infiniti | flutti commesso, ritrovasti il raggio | del sol caduto, e il giorno» (*Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, vv. 78-80)

«Musico augel che tra chiomato bosco | Or vieni il rinascente anno cantando» (*Alla Primavera, o delle favole antiche*, vv. 71-72)

«La rondinella vigile, | Alle finestre intorno | Cantando al nuovo giorno, | il cor non mi ferì: || Non all'autunno pallido | In solitaria villa, | La vespertina squilla, | il fuggitivo Sol. | Invan brillare il vespero | Vidi per muto calle, | Invan sonò la valle | Di flebile usignol» (*Il risorgimento*, vv. 44-56)

«Meco ritorna a vivere | La spiaggia, il bosco, il monte; | Parla al mio cor il fonte, | Meco favella il mar» (*Il risorgimento*, vv. 97-100)

«allora che tacito, seduto in verde zolla, | Delle sere io solea passar gran parte | mirando il cielo, ed ascoltando il canto | Della rana rimota alla campagna! | E la lucciola errava

appo le siepi | E in su l'aiuole, sussurrando al vento | I viali odorati, ed i cipressi | Là nella selva» (*Le ricordanze*, vv. 10-17)

«In queste sale antiche, | al chiaror delle nevi, intorno a queste | Ampie finestre sibilando il vento» (*Le ricordanze*, vv. 68-70)

«I ramoscelli invan cantando al vento | e in un con l'usignol che sempre piagne | fra i tronchi un rivo fea dolce lamento» (*Frammento XXXIX*, vv. 10-12)

«Pure il vento muggia nella foresta, | E muggia tra le nubi il tuono errante» (*Frammento XXXVIII*, vv. 4-5)

«Passata è la tempesta: | Odo augelli far festa, e la gallina, | Tornata in su la via, | Che ripete il suo verso» (*La quiete dopo la tempesta*, vv. 1- 4)

«Vivi tu, vivi, o santa | Natura? Vivi e il dissueto orecchio | Della materna voce il suono accoglie?» (*Alla Primavera, o delle favole antiche*, vv. 20-23)

A questa innegabile regolarità si affianca un'altra metodicità nell'impiego del termine 'voc*' e di quei lemmi ad esso semanticamente legati: 'cantando', 'grid*', 'romore', 'donavan':

«L'artigian a mirar l'umido cielo, | Con l'opra in man, cantando, | Fassi in su l'uscio» (*La quiete dopo la tempesta*, v. 11-13)

«E l'erbaiuol rinnova | Di sentiero in sentiero| il grido giornaliero» (*La quiete dopo la tempesta*, vv. 16-18)

«I fanciulli gridando | Su la piazzuola in frotta, | E qua e là saltando, | Fanno un lieto romore» (*Il sabato del villaggio*, vv. 24-27)

«e sotto al patrio tetto | Sonavan voci alterne, e le tranquille | Opre de' servi» (*Le ricordanze*, vv. 17-19)

Nei versi citati ad esprimersi attraverso la voce sono gli uomini e non la natura; si tratta tuttavia di una specifica categoria dell'umano, particolarmente cara al poeta: il volgo, gli abitanti del villaggio.

Sospendiamo per il momento la riflessione sulla voce per spostarci sul versante opposto; anche se il numero di occorrenze del lemma 'silen*' nei Canti è esiguo - in virtù della natura di questa ricerca che non ha finalità esclusivamente compilative ma ambisce a rintracciare i segni di una riflessione più estesa - considereremo altrettanto eloquenti le voci 'tacit*' e 'muto', parole satellite che ruotano attorno a 'silenzio' costituendone, di fatto, la variegata galassia.

Dall'analisi delle occorrenze testuali del lemma 'silen*' e del lessico che partecipa al campo semantico emerge un dato significativo: sia il lemma 'silen*' che le voci satellite sono interessate da sistematicità d'impiego. Leopardi fa coincidere ad una condizione di silenzio uno stato di stasi e/o di solitudine:

«allora Che tacito, seduto in verde zolla, | Delle sere io solea passar gran parte | Mirando
il cielo, ed ascoltando il canto | Della rana rimota alla campagna!» (*Le ricordanze*, vv. 10-13)

«e spesso all'ore tarde, assiso | Sul conscio letto, dolorosamente | Alla fioca lucerna
poetando | Lamentai co' silenzi e con la notte | Il fuggitivo spirto, ed a me stesso | in sul
languir cantai funereo canto» (*Le ricordanze*, vv. 113-8)

«Talor m'assido in solitaria parte, | Sovra un rialto, al margine d'un lago | Di taciturne
piante incoronato» (*La vita solitaria*, vv.: 23-25)

«Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo | Sedendo immoto; e già mi par che sciolte |
Giaccian le membra mie, né spirto o senso | Più le commova, e lor quiete antica | Co'
silenzi del loco si confonda» (*La vita solitaria*, vv. 34-38)

«me spesso rivedrai solingo e muto» (*La vita solitaria*, v. 104)

«Solo e muto ascendea l'aprico raggio» (*Inno Ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, v. 33)

«Tal fosti: or qui sotterra | Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango | Immobilmente
collocato in vano | Muto, mirando dell'etadi il volo, | Sta, di memoria solo | E di dolor
custode, il simulacro | Della scorsa beltà» (*Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito
nel monumento sepolcrale della medesima*, vv. 1-5)

Sebbene sia necessario tener conto del valore differente di cui queste parole sono storicamente investite,²⁵ mi sembra evidente che una certa regolarità d'apparizione interessa il lessico preso in analisi.

Se è vero quindi che la triade silenzio-assenza di movimento-solitudine rappresenta una costante tematica, è altrettanto vero che il silenzio è uno degli elementi scelti da Leopardi per raccontare la corruzione dell'epoca coeva ritratta, per l'appunto, in condizione di mutismo trasversale.

Ad Angelo Mai, canzone in cui «si fa maggiormente largo la riflessione sul gap tra Antichi e Moderni»²⁶, custodisce un emblematico ritratto della modernità:

«Ei primo e sol dentro all'arena | Scese, e nullo il seguì, che l'ozio e il brutto | silenzio or
preme ai nostri innanzi a tutto» (*Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone
della Repubblica*, vv. 163-165)

Al silenzio che «or preme ai nostri» si oppongono le epoche antiche che non riescono più a far risuonare la propria voce:

«E come or vieni | Sì forte a' nostri orecchi e sì frequente, | Voce antica de' nostri, | Muta
sì lunga etade?» (*Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*,
vv. 5-8)

Similmente, Leopardi invoca il filologo perché – attraverso le sue scoperte – i moderni dirigano lo sguardo ad un glorioso passato ispiratore e, con tono invocatorio, gli rivolge queste parole:

²⁵ Il lemma 'mut*' è strettamente legato al topos dell'ineffabilità presente già nella poesia italiana lirico-amorosa e, sul fronte mistico-religioso, in quei testi che fanno riferimento ad esperienze d'estasi e teopatiche, soggette dunque all'indicibilità. Cfr. COLOMBO 1987.

²⁶ Introd. di Andrea Campana alla canzone *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica* in LEOPARDI 2014, p. 106.

«O scopritor Famoso | Segui; risveglia i morti, | Poi che dormono i vivi; arma le spente |
Lingue de' prischi eroi» (ivi, vv. 175-8)

Allo stesso modo nei versi de *La ginestra o il fiore del deserto*, la pianta appare grave e taciturna al solo scopo di ricordare ai passanti la fine dell'antico impero romano:

«Anco ti vidi | De' tuoi steli abbellir l'erme contrade | Che cingon la cittade | La qual fu
donna de' mortali un tempo, | E del perduto impero | Par che col grave e taciturno aspetto
| Faccian fede e ricordo al passeggero» (*La ginestra o il fiore del deserto*, vv. 7-13)

Il silenzio della ginestra diventa poi ancora più eloquente e si arricchisce di un'ulteriore valenza se messo in relazione alle rovine nella canzone *All'Italia*. Entrambe prive di viva voce, sembrano urlare quanto il destino degli uomini sia immutabile, indipendentemente dal contesto storico. È Landi a chiarire la circolarità che interessa questo discorso quando afferma che «il cerchio ideale aperto con i versi di *All'Italia* si è così chiuso, trovando nella Ginestra una sorta di lascito per l'umanità. In qualunque luogo e in “qualsivoglia età” la vita dell'uomo è soggetta al dolore, all'annientamento e al mutismo [...] un universo che a sua volta vive dell'assenza di suoni e di parole – sono lì plasticamente, benché silenziosamente, a documentare la debolezza e la caducità dell'esistenza umana destinata a soccombere, come le rovine stesse, di fronte alla dura legge meccanicistica della Natura: debolezza e caducità che l'uomo può tentare di combattere soltanto affidandosi ad una nuova etica “sodale” e comportandosi “saggiamente” come la “lenta” e “innocente” ginestra, ben cosciente della sua provvisorietà/ caducità di fronte al “sotterraneo foco” dello “sterminator Vesevo”»²⁷

E ancora, al racconto di un'epoca – quella moderna – negativamente silente e statica si oppone il «suono dei popoli antichi»:

«Or dov'è il suono | di que' popoli antichi? or dov'è il grido | de' nostri avi famosi, e il
grande impero | di quella Roma, e l'armi, e il fragorio | Che n'andò per la terra e per
l'oceano? | Tutto è pace e silenzio, e tutto posa | il mondo, e più di lor non si ragiona» (*La sera del dì di festa*, vv. 33-39)

²⁷ LANDI 2019, p. 47

Ricapitolando, le sistematicità emerse dall'esame delle occorrenze ci autorizzano ad affermare che nella poesia di Leopardi:

a) la voce è la modalità d'espressione della natura; b) l'elemento sonoro caratterizza un determinato ceto sociale, quello degli abitanti del villaggio; c) il silenzio è associato ad una condizione di stasi e/o solitudine; d) ciò che contraddistingue la corruzione dell'epoca moderna è un diffuso mutismo o - più in generale - l'assenza di voce.

Commutando le considerazioni qui riportate in sillogismo, potremmo supporre che, anche in poesia, silenzio, stasi e modernità siano in stretta relazione e, viceversa, che esista una corrispondenza tra voce, natura ed antichità.

Dal momento che la critica²⁸ sembra concordare sul fatto che verso e prosa in Leopardi sono saldamente intrecciati e rispondono alla medesima speculazione filosofica, ipotizziamo che il percorso poetico individuato dialoghi con la riflessione portata avanti nelle pagine dello *Zibaldone*.

Come precedentemente mostrato, nello *Zibaldone* Leopardi sembra stabilire, per via analogica, una corrispondenza tra natura e mobilità, e tra cultura e immobilità. Sono numerosi i passi in cui viene resa esplicita la tendenza del processo di incivilimento ad inibire l'essere umano nella sua dinamicità: sono inflessibili le lingue di cultura, è fermo e stabile l'uomo scrivente; al contrario, le lingue d'indole primitiva si distinguono per la loro forza metaforica e dunque per una propensione allo spostamento di senso; è rappresentato in movimento l'essere umano che conserva l'accento primordiale della voce: l'infante, il non istruito. La teoria del piacere sembra riallacciarsi a questo discorso quando elegge a detentrici di felicità quelle categorie umane - le stesse a parlare una lingua d'indole antica - che rispondono ai propri sensi con l'immaginazione.

Mi si conceda qui una piccola divagazione a proposito della lingua dell'immaginazione: diversamente da quanto affermato recentemente da Landi²⁹, ritengo che la lingua dell'immaginazione si possa far corrispondere più alla voce che al silenzio. Non mi riferisco, chiaramente, all'atteggiamento fisico e di posa - solitamente muto e riflessivo - che chiunque adotta quando si ritrova a fantasticare ma piuttosto al meccanismo che la mente aziona nel processo immaginativo. L'immaginazione è possibile solo se attivata nel campo del possibile, del potenziale, del fluido.

²⁸ Cfr. DOLFI 2000, pp. 43-78; PRETE 2006

²⁹ Cfr. LANDI 2019, p.15

A confermare la familiarità tra processo immaginativo e forme dell'oralità, le parole che Leopardi fa pronunciare a Torquato Tasso nell'Operetta Morale di cui è protagonista a proposito delle "fantasticherie": «perché di mano in mano la mente, non occupata da altro e non isvagata, mi si viene accostumando a conversare seco medesima assai più e con maggior sollazzo di prima, e acquistando un abito e una virtù di favellare in se stessa, anzi di cicalare, tale, che parecchie volte mi pare quasi avere una compagnia di persone in capo che stieno ragionando, e ogni menomo soggetto che mi si appresenti al pensiero, mi basta a farne tra me e me una gran diceria.»³⁰

Similmente a quando si dà voce ad un pensiero per via orale, immaginando simuliamo provvisorietà e libertà, nulla è dato per definitivo, tutto è in movimento. Il silenzio, che in questo discorso è accostato alla scrittura, rappresenta, invece, l'esatto contrario.

Ritornando al nostro Leopardi, è rintracciabile anche nei *Canti* quella tensione tematica che nello *Zibaldone* si articola entro due poli: da una parte la natura - a cui corrispondono il movimento, la viva voce (ed in extremis l'oralità) e le categorie umane "antiche" - e dall'altra la cultura, analogicamente rappresentata da uno stato di stasi ed una comunicazione silenziosa e di scarsa capacità poetica. Gli elementi citati si ritrovano anche in poesia e - per derivazione genetica³¹ - sembrano servire lo stesso discorso tracciato all'interno dello *Zibaldone*.

2.1.3. Due casi di natura silenziosa: *Ultimo canto di Saffo* e *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*

Attenendoci esclusivamente alla valutazione delle occorrenze lessicali rinvenute nel corpus dei *Canti*, dobbiamo segnalare almeno due eccezioni alla regolarità che sembrerebbe interessare le categorie oppositive individuate.

In *Ultimo canto di Saffo* il lemma 'silen*' si riferisce alla selva e alla riva, due elementi naturali:

«Placida notte, e verecondo raggio | Della cadente luna; e tu che spunti | Fra la tacita selva
in su la rupe | Nunzio del giorno; oh dilette e care | Mentre ignote mi fur l'erinni e il
fato, | Sembianze agli occhi miei; già non arride | Spettacol molle ai disperati affetti» (vv.
1-7)

³⁰ LEOPARDI 1988, p.113

³¹ Cfr. CACCIAPUOTI 2010, p. 78

«Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra | Della gelida morte. Ecco di tante | Sperate palme e dilettoni errori | il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno | Han la tenaria Diva, | E l'altra notte, e la silente riva» (vv. 67-72)

Appurato ciò, dovremmo prepararci a rinnegare tutto quello che è stato affermato finora contraddicendo le ipotesi di letture precedentemente formulate? Non credo sia necessario.

Se è vero che in *Ultimo canto di Saffo* la natura è silente, calma e placida, è altrettanto vero che il componimento tematizza «l'uomo storico uscito di natura [che] prima ancora di nascere [è] segnato nell'animo da una "colpa" irrisarcibile, ereditata sul modello di quella adamitica dai suoi progenitori, che hanno preferito la ragione all'illusione»³².

Ci troveremmo quindi al di là del processo di incivilimento che causa l'infelicità del genere umano rendendolo insensibile alla voce della natura.

Non a caso i versi 23-31 restituiscono un'immagine della natura che bene illustra la sua nuova connotazione:

«A' tuoi superbi regni||Vile, o natura, e grave ospite addetta,|E dispregiata amante, alle vezzose| Tue forme il core e le pupille invano| Supplichevole intendo. A me non ride| L'aprico margo, e dall'eterea porta| Il mattutino albor; me non il canto| De' colorati augelli, e non de' faggi/ Il murmure saluta» (*Ultimo canto di Saffo*, vv. 23-31)

Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, l'ultimo dei canti pisano-recanatesi ad essere stato composto a Recanati è, in questo senso, altamente significativo. La canzone «estende l'infelicità a ogni condizione umana, anche primitiva; nel finale, poi, si spinge ad estenderla a tutti gli esseri viventi»³³. Ebbene, la lontananza e la freddezza della natura sono segnalate – similmente a quanto registrato in *Ultimo canto di Saffo* – dall'aspetto silenzioso del corpo celeste che appare appunto taciturno, composto, immacolato:

«Che fa tu, luna, in ciel? dimmi, che fai | Silenziosa luna?» (vv. 1-2)

³² LEOPARDI 2014, p.193

³³ Introd. di Andrea Campana alla canzone *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ivi, p. 343.

«Mille cose sai tu, mille discopri | Che son celate al semplice pastore. | spesso quand'io
ti miro | Star così muta in sul deserto piano, | Che, in suo giro lontano, al ciel confina; |
Ovver con la mia greggia | Seguirmi viaggiando a mano a mano» (vv. 77-83)

Il dato non stupisce dal momento che la luna – in quanto elemento naturale – aderisce a quel racconto negativo della natura che, a questa altezza, sembra essere predominante. A meravigliare è invece un altro elemento caratterizzante: il corpo celeste dimostra – secondo il pastore – una solidale vicinanza al genere umano:

«Pur tu solinga, eterna peregrina, | Che sì pensosa sei, tu forse intendi | questo viver
terreno, | Il patir nostro, il sospirar che sia» (vv. 61-64)

La luna è ritratta in uno stato di costante solitudine e, col suo peregrinare instancabile, assomiglia di più all'uomo che all'animale il quale «giacendo a bell'agio, ozioso [...] s'appaga» (vv. 129-31)³⁴.

Per la precisione, la luna – di genere femminile nella lingua italiana – ricorda, secondo un giovanissimo Leopardi, una donna e, in quanto tale, ne accoglie gli atteggiamenti ritenuti tipici:

[...] La luna allor credendosi Regina| Cominciò miserabile a sprezzare|Del Sol la luce
vivida, e Divina.| E come soglion già le donne fare,| Il che ciascun di voi ben conoscete,|
Gli disse quello, che si può pensare.| Come parlasse intender lo potrete,| Basta sentir le
femmine a garrie, Che vel dica bisogno non avete³⁵

L'umanizzazione della luna – arricchita da una rappresentazione stereotipata del genere femminile - potrebbe rispondere ad un tentativo di Leopardi di chiarire la posizione intermedia dell'elemento, ritenuto sì naturale ma detentore di un rapporto privilegiato con l'umano per il quale è, da tempo immemore, oggetto di interpretazione e ricettacolo di interrogativi.

³⁴ Nei successivi versi della canzone Leopardi ripropone il paragone tra esseri umani e volatili riaprendo, presumibilmente, una riflessione sulla condizione di infelicità: «Forse s'avess'io l'ale | Da volar su le nubi, | E noverar le stelle ad una ad una [...] più felice sarei» (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 133-8).

³⁵ *Il Sole, e la Luna*, (vv. 10-17) in LEOPARDI 1972, p. 159

E proprio la percezione di una vicinanza ed una comunanza di condizione tra la luna e l'essere umano potrebbe celarsi dietro i versi che compongono il *Frammento XXXVII* nei quali Leopardi fotografa un dialogo tra Alceta e Melisso al cui centro c'è proprio il satellite:

ALCETA

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
di questa notte, che mi torna a mente
in riveder la luna. Io me ne stava
alla finestra che risponde al prato,
guardando in alto: ed ecco all'improvviso
distaccasi la luna; e mi pareva
che quanto nel cader s'approssimava,
tanto crescesse al guardo; infin che venne
a dar di colpo in mezzo al prato; ed era
grande quanto una secchia, e di scintille
vomitava una nebbia, che stridea
sí forte come quando un carbon vivo
nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo
la luna, come ho detto, in mezzo al prato
si spegneva annerando a poco a poco,
e ne fumavan l'erbe intorno intorno.
Allor mirando in ciel, vidi rimaso
come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia
ond'ella fosse svèlta; in cotal guisa,
ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro.

MELISSO

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

ALCETA

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

MELISSO

Egli ci ha tante stelle,
che picciol danno è cader l'una o l'altra
di loro, e mille rimaner. Ma sola
ha questa luna in ciel, che da nessuno
cader fu vista mai se non in sogno.

Al di là delle riflessioni di Melisso - il qualche sottolinea, in ultima battuta, le conseguenze catastrofiche che un evento come quello descritto potrebbe avere se si compisse realmente - quello che colpisce – è la traiettoria del corpo celeste, il quale sembra staccarsi dal cielo intenzionalmente, quasi che il suo obiettivo fosse quello di avvicinarsi alla terra e agli esseri umani.

Si tratta di un racconto onirico, ci troviamo quindi nella sfera dell'irrazionale, del desiderio e dell'inconscio; potremmo essere di fronte, dunque, ad una raffigurazione di una percezione leopardiana – affidata ad un alter ego – che vuole la luna come una sorta di essere intermedio, afferente sì alla sfera della natura ma con la funzione di metterla in comunicazione con gli uomini. Se questa ipotesi fosse valida, se la luna avesse per Leopardi una funzione mediatrice, potremmo considerare non casuale l'attivazione emotiva che essa produce nel poeta quando le rivolge lo sguardo; il corpo celeste – all'interno della poetica leopardiana – non si colloca come metafora di una natura che – spettatrice distante ed irraggiungibile – determina il destino degli uomini, ma è allegoria di quel contatto tra uomo e natura che dà vita alla parola poetica.

La luna è, in un certo senso, l'anello di congiunzione tra terra e cielo, l'oggetto che accende un desiderio irrealizzabile ma necessario affinché l'immaginazione – alias la lirica – possa prendere corpo nella bocca del poeta.

Se la luna è un ibrido, non meraviglierà allora la mancanza di corrispondenza tra stasi e silenzio registrata con sistematicità nel paragrafo precedente ma confermerà la funzione privilegiata che Leopardi, inserendosi in una tradizione ben consolidata, assegna al satellite.

2.1.4. “Entro dipinta gabbia”: l’immagine dell’uccello e le sue metafore

Stando a quanto emerso dall'analisi degli elementi isolati nei *Canti* e nello *Zibaldone*, per Leopardi il sistema filosofico che contrappone natura e cultura si esprime attraverso alcuni elementi chiave.

La categoria natura si rivela attraverso la voce, il moto e, più in generale, una vivacità comunicativa e percettiva attribuibile agli antichi.

Alla categoria cultura appartengono invece il silenzio, la stasi ed un affievolimento complessivo della dittatura dei sensi, tipici della modernità.

Sintesi dell'equazione bipartita silenzio = stasi = cultura $\neq$ voce = movimento = natura è il passo dello *Zibaldone* dedicato agli uccelli:

«Osservate ancora un finissimo magistero della natura. Gli uccelli ha voluto che fossero per natura loro i cantori della terra, e come ha posto i fiori per diletto dell'odorato, così gli uccelli per diletto dell'udito. Ora perché la loro voce fosse bene intesa, che cosa ha fatto? Gli ha resi volatili, acciocché il loro canto venendo dall'alto, si spargesse molto in largo. Questa combinazione del volo e del canto non è certamente accidentale. E perciò la voce degli uccelli reca a noi più diletto che quella degli altri animali perchè era espressamente ordinata al diletto dell'udito. [...] Io credo che i selvaggi trovino il canto degli uccelli molto più dolce, e mi pare che si potrebbe provar lo stesso degli antichi, i quali è noto che sentivano maggior diletto di noi nel canto delle cicale ec. delle quali pure e simili si può notare che cantano sopra gli alberi». (Zib. 59, 8 luglio 1820.)

Proprio sulla funzione di questo simbolismo si concentrano le pagine di Franco D’Intino³⁶ dedicate al filosofo Amelio, protagonista dell’operetta *Elogio degli uccelli*; ai testi analizzati al fine

³⁶ D’INTINO 2009, pp. 19-27.

di verificare l'ipotesi che esista nell'opera di Leopardi una riflessione trasversale e complessa sul tema della lingua e dei linguaggi si aggiungono, quindi le *Operette Morali*.

Come nota D'Intino, il filosofo è rappresentato da Leopardi costantemente solo, fermo e in silenzio. A questa totale stasi si oppongono gli uccelli, rumorosi e dinamici antagonisti di Amelio, che suscitano in lui profonda invidia.

Anche nell'operetta, dunque, si riproporrebbe lo schema oppositivo individuato nello *Zibaldone* e nei *Canti*.

Anche qui convergerebbero quegli elementi - il silenzio opposto al suono, la stasi in opposizione al movimento che - gravitando intorno alle categorie di natura e cultura - ne sviluppano la tensione oppositiva.

L'immagine dell'uccello è già presente nella produzione poetica del giovanissimo Leopardi. Risale al primo decennio del 1800 la favola IV *L'uccello*³⁷, - composta probabilmente in risposta a due favole in versi del Roberti (*Opere*, X, pp. 42-45): «L'uccelletto in educazione; III, L'uccelletto in libertà, e particolarmente al finale della III: La libertade, o Giovani,/ È un bene, di cui sovente/ Abusa il genio facile,/Che tardi poi si pente.» - in cui il recanatese abbozza il corredo simbolico che graviterà intorno alla figura del volatile in maniera trasversale nella produzione successiva sia in prosa che in versi:

Entro dipinta gabbia
Fra l'ozio ed il diletto,
Educavasi un tenero,
Amabile augelletto
A lui dentro i tersissimi
Bicchieri s'infondea,
Fresc'acqua, e il biondo miglio
Pronto a sue voglie avea.
Pur de la gabbia l'uscio
Avendo un giorno aperto,
Spiego fuor d'essa un languido
Volo non bene esperto.
Ma quando a lui s'offersero
Gli arbori verdeggianti,

³⁷ LEOPARDI 1972, p. 161.

E i prati erbosi, e i limpidi
Ruscelli, tremolanti;
De l'abbondanza immemore.
E de l'usato albergo,
L'ali scuotendo volseglì
Lieto, e giocondo il tergo.
Di libertà l'amore
Regna in un giovin cuore.

Il componimento, che nel manoscritto è firmato con l'emblematico disegno di un uccello, offre al lettore una metafora potente: il volatile è eletto a simbolo dell'età giovanile e, in quanto tale, si contraddistingue per alcuni tratti salienti: la predilezione per un destino insicuro ma libero a discapito di una vita comoda ma limitata; il desiderio di un contatto con il naturale ed il selvaggio – che, similmente per il genere umano, non dovrebbe implicare un cambiamento inedito ma piuttosto un ritorno alle origini. A riassumere la caratterizzazione analizzata è l'elemento della mobile levità che accompagna il “Languido volo non bene esperto” a cui fa da contraltare la “dipinta gabbia” che - rigida, materica e costringitiva – è sinonimo di quell'incivilimento addomesticante tanto osteggiato dal poeta.

Manca invece all'appello il riferimento all'espressione sonora dell'animale, non compare il richiamo alla voce che è invece altamente significativo nell'*Elogio degli uccelli* e nelle pagine dello *Zibaldone* riportate sopra. Siamo, tuttavia, di fronte ad un abbozzo; chi scrive è un Leopardi giovanissimo, un intellettuale in erba da cui non bisogna pretendere l'elaborazione compiuta e perfettamente congrua della sua poetica.

Basti, in questa sede, il rinvenimento di una traccia che è però fondamentale per capire l'origine delle teorizzazioni filosofiche e la creazione di temi che diventeranno ricorrenti perfino nella produzione privata delle lettere: «Caro Giordani, se io fossi mio, le catene e le inferriate non mi terrebbero che non volassi a voi» (a Pietro Giordani, 14 luglio 1817).

L'esame dall'immagine del silenzio e della voce in poesia ci ha condotto, similmente a quanto accaduto per lo *Zibaldone*, alla coppia dicotomica natura-cultura; lo studioso di Leopardi non potrà rimanere indifferente di fronte ai termini citati e li conetterà, probabilmente, alla Teoria del piacere in cui si attribuisce alla cultura e alla conoscenza – nei loro significati più ampi – la responsabilità di un'infelicità, almeno parziale, del genere umano.

«Ma ora le persone istruite, quando anche sieno fecondissime d'illusioni, le hanno per tali, e le seguono più per volontà che per persuasione, al contrario degli antichi, degl'ignoranti de' fanciulli e dell'ordine della natura. 2. Tutti i piaceri, come tutti i dolori ec., essendo tanto grandi quanto si reputano, ne segue che in proporzione della grandezza e copia delle illusioni va la grandezza e copia de' piaceri, i quali, sebbene neanche gli antichi li trovassero infiniti, tuttavia li trovavano grandissimi, e capaci, se non di riempierli, almeno di trattenerli a bada. La natura non voleva che sapessimo, e l'uomo primitivo non sa che nessun piacere lo può soddisfare. Quindi e trovando ciascun piacere molto più grande che noi non facciamo, e dandogli coll'immaginazione un'estensione quasi illimitata, e passando di desiderio in desiderio, colla speranza di piaceri maggiori e di un'intera soddisfazione, conseguivano il fine voluto dalla natura, che è di vivere, se non paghi intieramente di quella tal vita, almeno contenti della vita in genere. Oltre la detta varietà, che li distraeva infinitamente, e li faceva passare rapidamente da una cosa all'altra senz'aver tempo di conoscerla a fondo, nè di logorare il piacere coll'assuefazione. 3. La speranza è infinita come il desiderio del piacere, ed ha di più la forza, se non di soddisfar l'uomo, almeno di riempirlo di consolazione, e di mantenerlo in piena vita. La speranza propria dell'uomo, degli antichi, fanciulli, ignoranti, è quasi annullata per il moderno sapiente.» (Zib.168-9, 23 Luglio 1820.)

Le considerazioni qui riportate si avvalgono dell'utilizzo di una tecnica leopardiana, quella della derivazione genetica che, similmente a quanto notato da Cacciapuoti per la scrittura dello Zibaldone, ci ha permesso di intersecare i campi semantici e di considerare lo Zibaldone una «concatenazione di pensieri e di brani, gli uni derivanti dagli altri, [un procedimento] che in fondo equivale al movimento logico dell'idea»³⁸.

Assumendo nuovamente una posa leopardiana e - procedendo sillogisticamente - allarghiamo le categorie descritte in precedenza: all'area della natura, prerogativa di un mondo antico e percepibile in quanto suono e movimento, abbiniamo la sfera del piacere che si ottiene per via di una reiterata speranza. Viceversa, alla categoria cultura, a cui Leopardi fa corrispondere il silenzio e la stasi, attribuiamo una mancanza di piacere dovuta ad una perdita delle illusioni, per cui:

³⁸ Cfr. CACCIAPUOTI 2010, p. 78

Natura		Cultura
Voce	≠	Silenzio
Movimento		Stasi

Non sarà forse illegittimo, a questo punto, considerare i passaggi dello *Zibaldone* in cui gli elementi isolati finora si alternano e si mischiano, un esempio di quel flusso libero ma coerente che guida la corrente dei pensieri leopardiani, li rende vicendevolmente complementari dotandoli di valore unitario.

Valga come esempio la disquisizione sulla ragione che, antagonista della natura, è descritta come inattiva e in grado di provocare un sentimento di apatia ed inerzia:

«La ragione è debolissima e inattiva, al contrario della natura. Laonde quei popoli e quei tempi nei quali prevale più o meno la ragione saranno stati e saranno sempre inattivi in proporzione della influenza di essa ragione. [...] E infatti osservate quegli uomini stanchi del mondo e disingannati per lunga esperienza [...] La conseguenza della loro stanchezza, esperienza, e cognizione delle cose è una perfetta indifferenza che li fa seguire il moto altrui senza muoversi da se stessi, anche nelle cose che li riguardano. Laonde se questa indifferenza potesse divenire universale in un popolo, non esistendovi moto altrui, non vi sarebbe movimento di nessuna sorta». (Zib. 270-1, Ottobre 1820.)

Ad essa si oppone la velocità - non a caso quella dei cavalli - che genera nell'uomo una sensazione piacevolissima in grado di evocare l'idea di infinito:

«La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano è piacevolissima per se sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica, la mette in una indeterminata azione, o stato di attività più o meno passeggero. E tutto ciò tanto più quanto la velocità è maggiore. In questi effetti avrà parte anche lo straordinario». (Zib.1999, 27 ottobre 1821.)

«La sveltezza o veduta o concepita, per mezzo di qualunque senso, comunque, comunica all'anima un'attività, una mobilità, la trasporta qua e là, l'agita, l'esercita ec. Ed ecco ch'ella per necessità dev'esser piacevole, perchè l'animo nostro trova sempre qualche piacere nell'azione, sinch'ella non è o non diviene fatica, e non produce stanchezza». (Zib.2337, 8 gennaio 1822.)

2.1.5. Errare dunque essere: stasi e movimento in *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*

« O greggia mia che posi, oh te beata,
Che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
Quasi libera vai;
Ch'ogni stento, ogni danno,
Ogni estremo timor subito scordi;
Ma più perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedì all'ombra, sovra l'erbe,
Tu se' queta e contenta;
E gran parte dell'anno
Senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
E un fastidio m'ingombra
La mente, ed uno spron quasi mi punge
Sì che, sedendo, più che mai son lunge
Da trovar pace e loco.[...]
Dimmi: perché giacendi
A bell'agio, ozioso,
S'appaga ogni animale;
Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?

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

Con questi versi si conclude l'accorata invocazione alla natura da parte del pastore errante dell'Asia.

A tormentare il protagonista del componimento è una domanda destinata a rimanere senza risposta: perché il gregge - quando si trova fermo a riposare - sembra riuscire a godere di pace e tranquillità e l'uomo, al contrario, all'arrestarsi del passo viene assalito da mille fastidi?

La soluzione è dunque quella di rimanere perpetuamente in moto? La possibilità di essere felici risiede in una condizione altra, simile a quella degli uccelli o del tuono?

Come dicevamo, la domanda rimarrà irrisolta; è chiaro, invece, l'interesse di Leopardi - che si traduce in una riflessione trasversale nella sua opera - per la contrapposizione tra stasi e movimento.

Abbiamo già riportato la corrispondenza emersa dall'analisi dei testi tra mobilità e natura da una parte, immobilità e cultura dall'altra. In questo luogo però l'antitesi sembra intensificarsi e farsi carico di nuovi significati: il gregge appartiene alla sfera della natura, tuttavia esso è ritratto emblematicamente in una posizione di staticità ed immobilità; al contrario il pastore – *alter ego* di Leopardi – in quanto uomo del suo tempo, dovrebbe afferire alla sfera della cultura. È proprio qui, però, che l'ingranaggio sembra incepparsi e il sistema di equivalenze finora delineato andare in tilt. Il pastore, infatti, manifesta un disagio nello stare fermo e si interroga, addirittura, sulla correlazione che potrebbe esserci tra infelicità ed assenza di movimento. Immagina di volare come un uccello, di errare come il tuono.

Al di là della conclusione a cui egli alla fine del canto arriva, un dato sembra chiaro: il protagonista non rientra – e non vuole rientrare - in quel sistema di valori che vuole l'uomo moderno silenzioso, immobile, in solitudine; i motivi per cui ne rimane fuori sono almeno due, uno interessa il piano meramente narrativo: si tratta di un pastore, la migrazione è dunque parte integrante della sua caratterizzazione; l'altro ha a che fare con la poetica del nostro autore: il pastore è un *alter ego* leopardiano, sarebbe quindi l'uomo Leopardi a rendere esplicito il proprio malessere.

Per quanto riguarda invece il gregge, anch'esso fuori dal sistema di corrispondenza precedentemente individuato, potremmo ipotizzare che – trattandosi di animali addomesticati – essi siano stati esentati da quella elettricità che muove i corpi naturali, da quella scossa fragorosa che simboleggia la vita.

Vi è però una differenza che segna il confine tra animale e uomo o, perlomeno, questo particolare animale e questo specifico uomo: la bestia accetta il giogo e riesce a goderne i benefici, Leopardi, travestito da pastore, percepita la connessione ad un'antica dimensione naturale, vi aspira e la rimpiange. A fare la differenza è quindi la predisposizione umana al desiderio, predisposizione fondata sulla capacità di immaginare una dimensione diversa da quella reale e quindi vagheggiarla.

Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte ad un discorso che mette in rete, implicitamente, desiderio, immaginazione e il movimento, spie – insieme alla preminenza del sonoro, di un'età antica dominata dal sapere come sentimento e non come tecnica.

In conclusione, lo studio condotto fino a questo momento si è proposto di delineare un percorso tematico comune all'interno della prosa e della poesia di Leopardi.

Dal momento che una correlazione tra il contenuto dei versi e della prosa di Leopardi è stata, in generale, largamente riconosciuta dalla critica, questa ricerca si è servita dello *Zibaldone* come strumento di verifica per la plausibilità delle ipotesi formulate a partire dalla poesia.

Il confronto tra quanto emerso dall'osservazione dei fenomeni poetici e le pagine in prosa ha rivelato un percorso parallelo e condiviso che ha come fulcro l'opposizione tra natura e cultura.

Attengono alle due categorie, divenendone quasi sineddoche, alcuni elementi predominanti: da un lato voce, movimento ed antichità rientrano sistematicamente nell'universo natura; silenzio, stasi e modernità fanno capo, invece, al suo opposto. Per derivazione vanno ad aggiungersi alle due galassie il piacere - legato ad una dimensione naturale e primitiva - e l'assenza di piacere, imputabile al predominio della cultura sulla natura.

Che un discorso intorno all'antagonismo in questione sia rintracciabile parimenti in poesia e in prosa non stupisce affatto; oltreché espressione della predisposizione leopardiana ad un ragionamento trasversale, potremmo considerare il fenomeno un esempio di quel bilinguismo scienza/poesia che Schlegel caldeggiò con convinzione e che Leopardi sembra fare suo mediante l'esercizio della scrittura: «La storia della poesia moderna è un continuo commento di questo breve testo filosofico: ogni arte deve diventare scienza e ogni scienza deve diventare arte; bisogna unire poesia e filosofia».

2.2. Per una poesia in forma scritta: dispositivi di conservazione della voce

La mappatura della riflessione linguistica leopardiana si sviluppa, in prosa e poesia, entro i due poli di cultura e natura, già terreno d'azione della teoria del piacere.

La fenomenologia dei due poli, così come ricostruita in questo studio, è caratterizzata da alcuni elementi ricorrenti e veicolanti: alla cultura corrispondono la stasi, la lingua composta da termini, la scrittura; al polo della natura Leopardi fa risalire il dinamismo, la lingua della poesia, l'oralità. L'oralità, in questo senso, è il punto in cui convergono e si sintetizzano tutti gli elementi che Leopardi attribuisce alla natura.

Questo particolare registro espressivo è prerogativa di un mondo antico e reperto della grazia salvifica che contraddistingue la vita del fanciullo e dell'essere umano non acculturato.

Si tratta di un linguaggio irregolare e dinamico, libero da regole fisse e definitive che – viaggiando su onde - riproduce meccanicamente il movimento spontaneo ed imprevedibile dell'immaginazione.

Considerata dunque la rilevanza di cui questa modalità comunicativa gode nell'universo leopardiano e l'importanza che il nostro poeta sembra attribuirgli, le pagine che seguono sono dedicate alla valutazione della presenza di forme e modi dell'oralità nell'opera leopardiana.

Più nello specifico si indaga in che maniera e attraverso quali espedienti retorici il nostro poeta riesce a simulare l'oralità in poesia e in prosa. La nostra indagine è condotta su testi ed ha quindi per oggetto la scrittura; mettersi alla ricerca di segnali di oralità potrebbe dunque apparire un'impresa vana e priva di senso se non intesa come esplorazione di una sagoma dell'orale, proiezione delle sue ombre nella lingua scritta.

Il suono, insieme all'udito che lo percepisce, è un elemento imprescindibile nella filosofia di Leopardi e, per un'analogia ormai consolidata, anche nella sua poetica.

Anche la poesia è, come abbiamo visto, connotata in questo senso;

Per comprendere quanto l'oralità - intesa concettualmente - si innesti a pieno titolo nella poesia leopardiana può essere utile osservare il celebre componimento *A Silvia*.

In *A Silvia* la vicinanza che il poeta stabilisce con la giovane donna passa non tanto attraverso la vista quanto attraverso l'udito:

«D'in su i veroni del paterno ostello

Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
Ed alla man veloce
Che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.» (vv.19-27)

Leopardi non guarda Silvia ma preferisce ascoltarne la voce e i rumori prodotti dal suo operare; se l'orecchio segue l'azione, l'occhio invece guarda altrove, verso la natura, verso il cielo dietro la cui serenità non è dato sapere cosa si nasconda; verrebbe da pensare che la scelta di non volgere lo sguardo verso di lei sia dovuta a due ragioni: da una parte il rischio di mettere fine del gioco di potere che deriva dal fruire di qualcosa senza che l'altro ne sia a conoscenza; dall'altra il timore che lo sguardo diretto possa uccidere il piacere e la speranza che deriva dal potenziale; è emblematico, in questo senso, il verso: «Che pensieri soavi,/ che speranze, che cori, o Silvia mia!».

Su un piano più ampio, in *A Silvia* sembrano convivere i due aspetti diacronici della lingua: oralità e scrittura; in questo senso il testo «propone di preservare la memoria della voce degli oratori scomparsi [dal momento che] nella scrittura risuonano ancora gli echi della piazza antica, le tracce sonore di una civiltà fondata sulla voce»³⁹.

Co-protagonista del componimento è però Leopardi stesso, classico esempio di studioso isolatosi dalla vita pubblica per rifugiarsi in un universo di scrittura e astrazione intellettuale. Ecco che *A Silvia* potrebbe essere considerata una esemplificazione poetica di due fasi, quella orale e quella scritta che vivono in contrapposizione e lotta.

2.2.1. Dalla canzone all'idillio

Vi è un discorso che interessa la poesia e l'oralità e che attraversa le pagine delle *Zibaldone*. In esso poesia ed oralità vengono raccontate come intrinsecamente legate in almeno tre modi: la collocazione temporale della loro fioritura: i) entrambe risalgono ad un tempo antico, incorrotto, interessato da forme di conoscenza altre, un tempo, insomma, che precede la scrittura e la categorizzazione del sapere che ne deriva; ii) la fluidità, la spontaneità e la estemporaneità di cui si

³⁹ D'INTINO 2009, p. 172

avvalgono; iii) l'implicita necessità che il corpo poetico si traduca in voce affinché la musicalità che attraversa il testo – e che è contenuto oltreché forma - prenda vita.

In altre parole, la poesia, perché assuma senso, deve servirsi dell'oralità dal momento che la musicalità, elemento caratteristico del genere, non emerge dalla sola forma scritta.

Questo concetto, apparentemente semplice ma per nulla banale, trova la sua sintesi perfetta nel titolo che Leopardi sceglie per antologizzare la sua produzione in versi: *Canti*.

A notare quanto questo titolo celi un'intenzionalità precisa e significativa è, tra gli altri, Vincenzo Mengaldo il quale riflette sulla pertinenza di questa decisione che, per quanto insolita, appare assolutamente sensata: «la leopardicità consiste anzitutto nel fortissimo carattere orale del suo discorso poetico, nel continuo innalzarsi della parola a voce e dunque a canto, sicché in lui, riducendo le cose al minimo comun denominatore, si confrontano sempre, e potremmo dire si combattono, una tesi e un canto.»⁴⁰

La premessa che il titolo della raccolta – composta da componimenti differenti tra loro per temi e struttura – incarna, sarebbe la seguente: la poesia, sembra dirci Leopardi, per avere valore deve aderire alla sfera orale; essa è, per antonomasia, il genere letterario che si avvale della voce ed i motivi sono molteplici: come anticipavamo, la poesia deve essere musicalità; essa, e in particolare la lirica, si fa carico dell'esigenza di ogni essere umano di interrogare se stesso ed il mondo.

Qualsiasi persona, a prescindere dal grado di scolarizzazione e dal livello di civilizzazione, conosce o ha conosciuto la poesia intesa come forma di espressione di sé, ricettacolo di una certa tensione che si traduce in suono.

Per capire però in che misura la lingua scritta dei *Canti* sia attraversata da sciami di oralità è forse utile ricapitolare brevemente le caratteristiche della loro struttura.

Oltre alla divisione tematica comunemente nota che vuole un'ordinata e rigida mescolanza di componimenti a tema storico, di idilli dal carattere più intimistico e di poesie amorose, vi è una ulteriore categorizzazione critica basata sulla metrica.

In questa divisione è fondamentale il passaggio da canzone a canzone libera ed infine all'idillio.

⁴⁰ MENGALDO 2016, p. 9

I *Canti* di Leopardi si aprono con un blocco di nove canzoni, composte in un periodo che va dal 1818 al 1823 accumulate dalla forma metrica, la canzone, elaborata però in modo originale nel contenuto rispetto alla tradizione duecentesca a cui fa riferimento.

La scrittura delle canzoni, densamente retorica, impiega parole rare, metafore ardite e una sintassi complessa che ne rende difficile l'immediata comprensione. Tuttavia, è comprensibile, a questa altezza, la volontà di Leopardi di affiliarsi ad un genere classico e canonico.

Seguono i cinque idilli, cosiddetti "piccoli", composti fra 1819 e il 1821, in endecasillabi sciolti.

Quella che è la tradizione greco-ellenistica, a cui l'idillio appartiene, viene ripresa e rivisitata da Leopardi: allo scenario naturale, campestre si sostituisce un'ambientazione intima, si aprono nuovi scorci sull'interiorità. L'indagine interiore è condotta attraverso uno stile «vago» e «indefinito», poetico per definizione, caratterizzato da un lessico meno ricercato e più familiare, da una sintassi più elementare e da una minore densità retorica.

Nei cosiddetti canti pisano-recanatesi (*Il risorgimento, A Silvia, Le ricordanze, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio e, di datazione incerta, Il passero solitario*), scritti fra il 1828 e il 1830, Leopardi si spinge oltre ed inventa un nuovo linguaggio che è sintesi tra lirica e filosofia. Il poeta si fa portavoce della tragica consapevolezza dell'infelicità umana e dell'ineliminabile conflitto fra naturale desiderio del piacere e sua irrealizzabilità, fra illusione e realtà. Se le canzoni erano abitate da un *noi* storico chiamato a rappresentare l'umanità moderna, e gli idilli ospitavano l'*io* esistenziale che esplora il proprio universo interiore, qui siamo di fronte ad una fusione: ci si muove dal particolare per arrivare all'universale; si parte dall'*io* per giungere al *noi*.

Questa nuova coesione, questa sintesi di antico e moderno, di tradizione ed innovazione sembra riflettersi anche in una inedita forma metrica: la canzone libera, nella quale cioè le strofe non hanno un numero di versi predefinito e non esistono vincoli di rima, fonde la forma chiusa delle canzoni con la libertà degli idilli.

Il gruppo dei canti fiorentini (*Consalvo, Il pensiero dominante, Amore e Morte, A se stesso*) registra invece la presunta esperienza amorosa vissuta da Leopardi durante il suo secondo soggiorno fiorentino, nel biennio 1830-31. L'esperienza diventa, ancora una volta, occasione d'indagine sulla natura umana; il poeta non rinuncia, nemmeno in questo caso, alla dimensione conoscitiva della poesia, allargando il discorso dall'individuale al globale.

L'ultima sezione dei *Canti* di Leopardi è costituita dai canti napoletani, quelli, cioè, scritti nell'ultimo periodo della vita di Leopardi, da *Aspasia* (ancora legato alla tematica amorosa dei canti precedenti) alla *Ginestra*. I canti sono accumulati, almeno dal punto di vista tematico, da un'impostazione impersonale, universale e filosofica del discorso poetico.

Una qualunque scolastica descrizione del carattere dei componimenti raccolti nei *Canti*, rende evidente un dato: siamo di fronte ad un'opera la cui forza è l'innovazione, l'evoluzione e l'eclettismo. I tre aspetti interessano non soltanto il contesto storico e culturale d'appartenenza (sono innovativi nel panorama in cui si collocano) ma anche l'impianto stesso della raccolta: il cambiamento e il divenire possono essere considerati il carattere distintivo di questa produzione.

Oltre al contenuto variegato dei singoli canti è riconoscibile dunque un "macro contenuto", il dinamismo che attraversa l'opera. La mobilità interessa quindi il metro, il contenuto ed anche il linguaggio o, con più esattezza, i linguaggi che - secondo Girardi - sarebbero almeno quattro: «linguaggio classico, austero, altisonante, con le sue punte «stravaganti» delle *Canzoni*, [ed infine] quello più intimo [...] degli idilli più caratteristici.»⁴¹.

Siamo quindi di fronte ad un'opera in movimento su più fronti e da più punti di vista. La particolarità della forma si fa, in questo senso, contenuto.

Riprendo brevemente un discorso precedentemente avviato in merito al valore che Leopardi attribuisce alla forza del movimento e della fluidità, associati dal nostro poeta alla bontà della natura e ad una condizione di salvifica selvaticità. Anche in questo contesto Leopardi sembra preferire per la sua creatura poetica un profilo irregolare, un'onda increspata che faccia del cangiante la sua peculiarità.

Considerato che in Leopardi poesia e filosofia vivono in osmosi e sono una il veicolo dell'altra, potremmo estendere ai *Canti* quanto affermato precedentemente per lo *Zibaldone*.

Nello *Zibaldone* Leopardi porta avanti un discorso sull'opposizione tra natura e cultura, entrambe rappresentate da alcuni elementi chiave. Elemento chiave della natura è il movimento e, di riflesso, l'oralità che si oppone per diverse ragioni alla scrittura e quindi alla cultura. Se ragionassimo per analogia – metodo tra l'altro carissimo a Leopardi⁴² – anche la poesia, poiché protesa al movimento e poiché affidataria del pensiero leopardiano quanto la filosofia, raccoglierebbe questa adesione all'oralità ospitandone alcune caratteristiche.

⁴¹ GIRARDI 2011, p. 13

⁴² Cfr. S. Versace, *Leopardi e l'analogia: una nuova lettura dello Zibaldone*, Mimesis, Milano Udine, 2017.

Cerchiamo però di capire in cosa consiste realmente questa aderenza e in che misura e modo i *Canti* ne sono asilo.

L'innovazione formale dei *Canti* riguarda soprattutto la metrica: sembra che Leopardi abbia una sorta di insofferenza per le rime tradizionali che lo porta a preferire una metrica diversa la cui massima espressione è, appunto, la canzone libera.

Distingueremo dunque due principali metri e su questi ci concentreremo: l'idillio e la canzone libera.

In entrambi i casi i tratti dell'oralità sembrano insinuarsi seppur in maniera e con espedienti diversi.

Il carattere innovativo degli idilli è comprensibile solo se paragonato ai componimenti che li precedono nella raccolta, e cioè il gruppo delle nove canzoni che rispettano un andamento classico e tradizionale, un ordine imposto e non controvertibile.

Rispetto ai precedenti componimenti nella zona idillica decresce la metrica altisonante e subentra un tono più delicato e intimo.

Basterà citare pochi versi del più celebre degli idilli, *L'infinito*, per avere un'idea della carica innovativa di questi componimenti:

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle.
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»

L'utilizzo massivo della prima persona, la messa in campo di scenari naturali comunissimi e, soprattutto, l'adozione di un punto di vista personale e privato – che innesca nel lettore l'immedesimazione – fanno di questo componimento un coacervo di vitalità.

A questa vitalità corrisponde un verso spontaneo ed immediato che imita le caratteristiche del parlato.

Ad esaltare il carattere estemporaneo e privato degli idilli opponendoli a quei componimenti nutriti da fonti libresche – dunque scritte – è Girardi che, a proposito dell'attacco de *La sera*, scrive: «è tanta la presenza e la forza della realtà messa in versi da assorbire integralmente [...] le possibili fonti di suggestioni libresche. Se le fonti libresche si fanno così rade rispetto alle canzoni questo è

perché il discorso degli idilli ora punta esclusivamente sulla propria voce, senza echeggiare voci altrui»⁴³. Fa sorridere che Girardi utilizzi, per illustrare il carattere innovativo degli idilli, la contrapposizione tra fonti libresche e voce propria. È vero, in questo contesto non ci si riferisce alla voce in quanto oralità, eppure l'idillio in questione è un'esaltazione della preminenza del suono sulla parola scritta e silenziata; si tratta di versi che – per essere apprezzati e pienamente compresi – andrebbero ascoltati oltretutto letti.

Numerose sono le assonanze che hanno come risultato una forte musicalità e numerosi sono i suoni che Leopardi decide di portare sulla pagina eleggendo l'udito a senso privilegiato e coinvolgendo il lettore in un turbinio di rumori che rendono bene l'idea del funzionamento della percezione leopardiana:

Odo non lunge il solitario canto// Dell'artigian, che riede a tarda notte,/ Dopo i sollazzi,
al suo povero ostello;/ E fieramente mi si stringe il core. A pensar come tutto al mondo
passa,/ E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito/ Il dì festivo, ed al festivo il giorno/ Volgar
succede, e se ne porta il tempo/ Ogni umano accidente. Or dov'è il suono/ Di que' popoli
antichi? Or dov'è il grido/ De' nostri avi famosi, e il grande impero/ Di quella Roma, e
l'armi, e il fragorio/ Che n'andò per la terra e l'oceano? (vv.25-35)

Nel sistema percettivo leopardiano, il senso dell'udito sembra essere primeggiante. La rappresentazione di ciò che circonda il poeta ma anche il richiamo a cose perdute avviene attraverso il racconto del loro corpo sonoro.

Da ciò deriva una poesia fondata sul suono: vi è un suono che potremmo definire "interiore", che riguarda il contenuto e che interessa un certo modo di evocare gli oggetti rappresentati; vi è poi un suono "esteriore"; mi riferisco a quello che produce la lettura ad alta voce di questi versi.

È un suono complesso perché risultato di un intreccio. Alla musicalità del prosodico (dovuta all'abbondanza di sinalefi) si lega, come spiega Mengaldo, una sintassi fluida, delicata e scorrevole. Da ciò deriva una sinuosità di movimenti percepibile su due livelli: quello dell'udito e quello della vista.

La lingua degli *Idilli* sembra avere quindi più di un elemento in comune con quella che è notoriamente la lingua dell'oralità; dal punto di vista fonetico la connessione si realizza per via della forte sonorità che interessa trasversalmente i versi: l'udito è coinvolto quale senso percettivo

⁴³ GIRARDI 2011, p. 88

dominante sia per il poeta che propone una rappresentazione sonora degli attori ritratti, sia per il lettore che – al fine di apprezzare la forte musicalità dei versi – è chiamato a prestare ascolto ed, eventualmente, dare voce.

Altri elementi che avvicinano la lingua degli idilli all'oralità sono il lessico e la sintassi: più ci allontaniamo dalle fonti libresche, più ci avviciniamo ad una lingua fresca, imprevedibile e vera del parlato. In questa lingua vocaboli normali e mediani vengono impiegati per descrivere non presepi ma luoghi del vero.

L'emulazione di spontaneità, che rende gli idilli leopardiani così innovativi, ha come risultato l'unicità di ogni singolo componimento. Allo stesso tempo però sembra esserci una tendenza alla ripetizione a livelli più profondi – quelli in cui la parola si singolarizza in voce, e il discorso si apre e si amalgama in canto. È qui, dove il poeta opta per un “legato” discorsivo, per un ritorno ininterrotto che i versi si fanno della reiterazione, proponendo un calco dell'oralità.

Se la lingua degli idilli è accostata alle forme del parlato per via degli elementi individuati, la canzone libera, celebre metro leopardiano, fa sue in maniera altrettanto evidente i tratti tipici dell'oralità.

La novità della canzone libera si può riassumere in due punti.: i) strofe di differente dimensione e struttura; ii) rime abbondanti ma non sistematiche né esaustive; iii) presenza di fenomeni accessori o paraimici come assonanze, consonanze, rime al mezzo e interna.

L'aggettivo “libera” fa quindi riferimento a più aspetti della sua costruzione.

È ormai chiaro che le parole “libertà”, “flessibilità” “movimento” sono avvisaglia di un accostamento alle caratteristiche che contraddistinguono la lingua parlata. Ebbene Leopardi attinge a piene mani agli stilemi di questa forma metrica tanto da essere erroneamente riconosciuto come il padre della canzone libera.

Per avere un'idea più chiara della misura in cui la canzone libera è portatrice di un'innovazione stilistica e sintattica e – presumibilmente di una propensione all'oralità - confrontiamo due componimenti vicini per contenuto ed ambientazione: *a Silvia* e *Ultimo canto di Saffo*.

In raffronto è dovuto alla similarità di contenuto ed ambientazione: entrambe ritraggono un soggetto amoroso, le modalità sono però decisamente differenti.

In *Ultimo canto di Saffo* la lingua scelta è altisonante, il lessico arcaico e la metrica ordinata e lineare. Il tutto suggerisce una sorta di rigidità impenetrabile, un classicismo delle forme che non ha però a che fare con la sensibilità classica di cui Leopardi piange la scomparsa.

Al contrario Il canto intonato per Silvia si distingue per un'«estrema semplificazione sintattica» su cui riflettono Fubini e Bigi: «periodi brevi di una sola proposizione o di proposizioni coordinate, poche dipendenti con nessi appena avvertiti»⁴⁴.

Il verso è flessibile, la sintassi suggerisce una naturalità che bene si intona al momento lirico ritratto.

Anche in questo caso gli elementi sonori sono numerosi ed il senso dell'udito è esplicitamente chiamato in causa (v. 7-9: Sonavan le quiete stanze, e le vie dintorno/ Al tuo perpetuo canto, v. 20 “D’in su i veroni del paterno ostello / Porgea gli orecchi al suon della tua voce).

Tutte queste caratteristiche, la semplificazione di lessico e sintassi, l'attenzione per l'aspetto sonoro, ci invitano a supporre che anche qui si celi la volontà, da parte del poeta, di avvicinarsi al registro del parlato.

Secondo Mengaldo, anzi, questa spinta interessa sia la canzone libera che quella “regolare”: «la canzone di Leopardi è carica di istanze elocutive [...] narrative e, ancor più, teatrali, in virtù delle quali quei testi sono di fatto molto lontani dalla mera lirica. [...] Ne deriva anche che quei testi, a modo loro, realizzano la pulsione all'oralità che sempre più ci appare primaria in Leopardi, e sempre più un segno forte del suo distacco effettivo dalla tradizione, mentre dichiarano già da parte loro quella vocazione al canto che sarà sempre più forte nel poeta»⁴⁵.

Quello che però colpisce maggiormente e che supporta la nostra tesi è la costante presenza, in questa canzone di un ‘tu’ a cui il poeta si rivolge.

Torneremo a parlare più approfonditamente dei “tu” dei *Canti* nei paragrafi a seguire, tuttavia è possibile ed utile, in questo momento, soffermarci su un aspetto: siamo di fronte ad un'invocazione non ascoltata che vuole una voce supplicante ad interpretarla. Questa voce non solo è facile da immaginare ma è anche indispensabile per godere a pieno della disperata tenerezza dei versi.

In questo senso il Canto di *A Silvia* è «[il canto lirico] [...] proprio d'ogni uomo anche incolto che cerca di ricrearsi con il canto e con parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» (Zib. 4234)

⁴⁴ Ivi, p. 99

⁴⁵ MENGALDO 2015, formato Kindle, Location 638

Mengaldo tira in ballo due elementi fondamentali per questa ricerca: l'uomo incolto e il canto. Entrambi rappresentanti di quella vitalità salvifica che per Leopardi è movimento, suono, oralità. Entrambi afferenti del polo della natura a cui la cultura, di contro, si oppone.

2.2.2. L'espedito fonetico e retorico e la posizione dell'aggettivo

Abbiamo osservato in che modo le scelte formali che riguardano l'organizzazione, la metrica e la sintassi dei *Canti* costituiscono una prova del culto di Leopardi per l'oralità.

Tra gli indizi, sarà utile ripeterlo nuovamente, poniamo la scelta non scontata di un titolo decisamente assiomatico, l'impiego di una metrica libera e "flessibile" e più in generale uno spiccato senso di musicalità che interessa, in misura e modi diversi, tutti i componimenti.

In questo paragrafo tenteremo di arrivare al cuore del verso leopardiano; lo faremo osservandone le figure retoriche impiegate e gli effetti fonetici privilegiati. L'intento è quello che muove l'intera ricerca: da una parte misurare il peso del fascino che l'oralità esercita sulla poesia di Leopardi al fine di contestualizzare il dato estratto all'interno delle teorie filosofiche del recanatese, dall'altra portare avanti un discorso sulla sensibilità linguistica leopardiana. È chiaro che i due obiettivi – in linea con l'impostazione interdisciplinare e fluida che caratterizza l'opera e il pensiero leopardiano – sono non solo legati ma intrinsecamente complementari.

Sebbene queste pagine siano dedicate all'osservazione di un Leopardi "all'opera", risulta utile – al fine di cogliere meglio la portata di certi fenomeni – ritornare brevemente al Leopardi teorico.

Dall'analisi delle teorie contenute nello *Zibaldone* è emerso che l'oralità è ambasciatrice di un'antichità perduta ed espressione di un modo di percepire antico, inviolato, naturale. L'oralità è voce, la stessa voce che contraddistingue gli uccelli i quali, emblema di mobilità, si contrappongono all'immobilismo infertile del filosofo Amelio.

L'oralità, in sintesi, è traslitterazione di quel modo di vivere la vita che accomuna antichi, bambini e selvaggi e, fondandosi sull'immaginazione, rappresenta l'unico spazio di felicità per l'essere umano.

È chiaro che, in quanto espressione di una sorta di beatitudine, per Leopardi l'oralità rappresenta un ideale a cui aspirare, raggiungibile solo «[intrecciando le istanze citate sopra] con quelle sull'infinito/indefinito del linguaggio poetico in generale. [...] il canto e i canti [diverrebbero

così] uno splendido compromesso di una scrittura obbligata per sua stessa natura, alla significazione verbale.»⁴⁶.

Tuttavia, si potrebbe contestare l'ipotesi che la poesia di Leopardi aspiri a riprodurre l'andamento dell'oralità opponendo alle mie ragioni una considerazione: qualsiasi componimento poetico si serve, in realtà, di una certa musicalità dal momento che è proprio questo dato a differenziare la poesia dalla prosa.

Eppure, la poesia di Leopardi - se considerata espansione naturale del pensiero filosofico – possiede un valore aggiunto.

Ecco che allora i “segnali dell'infinito” - ampi polisillabi in cui «l'idea di immensità sembra prendere foneticamente campo, attraverso anche le numerose "a" toniche che danno, con il loro timbro aperto, un'impronta vasta, ariosa alla fine dei versi.»⁴⁷ - diventano espressione di quella volontà, e forse necessità, di un discorso ampio, non silenziato nella pagina scritta; essi sono un modo per esplicitare quella volontà di imitare i suoni della natura ed avvicinarsi ad essa il più possibile ricucendo lo strappo che distanzia l'uomo dall'animale, la postura immobile dello scrivente dall'onda in movimento che permette la trasmissione del suono.

Siamo di fronte ad una forma di comunicazione che vuole liberarsi dal silenzio pur sapendo che questa è una condizione da cui non può fuggire ma che, tuttavia, può essere scalfita. E come si scalfisce il silenzio? i) attraverso una poesia “libera”, lontana dalla rigidità coeva; ii) attraverso l'impiego di sonorità musicali che suggeriscono un senso di apertura.

Non è un caso infatti che nel sistema metrico leopardiano dei canti le omofonie al pari delle assonanze e simili integrano, e più spesso nelle canzoni libere surrogano, in tutto e per tutto le rime tradizionali.

Siamo di fronte quindi ad a poesia che non solo inquadra la natura per inserirla e renderla parte di un lirismo inedito sulla scena italiana, ma che vuole impadronirsene totalmente riproducendone lo spettro sonoro: «In *Alla luna* ritroviamo una piccola costellazione di suoni paragonabili alle *a* e *e*, specie le toniche, che liricizzano fortemente gli spazi dell'infinito. Si tratta di un intreccio di *a* e di *e* simile ma non identico: un chiaroscuro timbrico acconcio all'atmosfera notturna.»⁴⁸.

⁴⁶Ibid.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸ GIRARDI 2011, p. 92, *corsivo mio*

Se ciò non bastasse a farsi un'idea di quanto la musicalità dei *Canti* di Leopardi costituisca oltretutto la forma anche il contenuto dell'opera poetica, si potrebbe citare la rilevata corrispondenza tra l'andamento - definito gittata - del pensiero filosofico e la sonorità totalizzante dei versi che lo veicolano; un parallelismo tra la disseminazione fonica e il lirismo del testo⁴⁹.

Se fonetica e andamento ritmico sono sicuramente espressione di una poesia intesa e concepita nella sua forma originaria - cioè orale - alla sintassi è affidato il compito di riprodurre i tratti tipici del parlato.

Un'analisi puntuale dell'organizzazione grammaticale del verso ci permette di individuare i tratti che l'avvicinano al discorso orale.

Considerato il fatto che la lingua scritta è altamente codificata – e in particolare per la poesia, a questa altezza cronologica, il codice prevede una lingua decisamente poco naturale - possiamo riconoscere in una sintassi del verso poco impostata, la volontà di riprodurre sulla pagina il registro dell'oralità.

Nei *Canti* l'operazione si compie attraverso l'alternanza di paratassi e ipotassi in funzione narrativa. A questa si deve la mutevolezza del metro ed una sintassi che definiamo “rilassata” e flessibile, atta ad imitare la spontaneità della comunicazione orale e l'improvvisazione dell'enunciato.

Anche la posizione dell'aggettivo ci dice molto a proposito di questa inedita naturalezza del verso leopardiano.

In *A Silvia* – nonostante la gravità della tematica trattata - la sintassi è semplice, vicina al parlato interiore.

La scelta di far precedere il sostantivo all'aggettivo - in aperto contrasto con il posizionamento letterario che vorrebbe una lingua imbellettata - ha come risultato un verso che simula la scorrevolezza del parlato, la verità della lingua: «vita mortale», «occhi tuoi ridenti e fuggitivi», «studi leggiadri», «man veloce», «vie dorate», «pensieri soavi».

Non è forse un caso che questo stravolgimento della norma si riscontri con intensità particolare in uno dei *Canti* che è totalmente impostato sull'invocazione di un *tu*; mi riferisco a *Il sabato del villaggio* all'interno del quale le occorrenze del posizionamento non letterario dell'aggettivo si registrano nella porzione in cui Leopardi si rivolge con un discorso diretto al “garzoncello scherzoso”:

⁴⁹ Cfr. MENGALDO 2012

«Garzoncello scherzoso, / cotesta età fiorita/ È come un giorno d'allegrezza pieno,/ Giorno chiaro, sereno/ Che percorre alla festa di tua vita./ Godi, fanciullo mio: stato soave,/ Stagion lieta è cotesta./ Altro dirti non vo'; ma la tua festa/ Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.//.» (vv.43-51)

Il rinvenimento del fenomeno è già significativo di per sé; assume però maggior valore se si considera che, ad eccezione di questi ultimi versi, all'interno del componimento, aggettivo e sostantivo rispettano il tradizionale ordine letterario.

Potrebbe trattarsi di una casualità, tuttavia il dato è interpretabile come espressione di un'idea leopardiana ben precisa: la parola che mette in comunicazione con l'altro da sé è una parola viva, è una parola del mondo che non può tradire il linguaggio della verità e, in quanto tale, va pronunciata a voce alta. Similmente a quanto accade per gli uccelli – la cui vitalità si esprime attraverso il canto, la mobilità, ma anche tramite la condivisione dello spazio, l'essere umano che vuole accordarsi alla natura deve essere in grado di uscire dall'isolamento – quello in cui è confinato il filosofo Amelio – e muoversi verso l'altro avviando una comunicazione.

I dati raccolti sembrano quindi segnalarci l'esistenza di un percorso relativo all'oralità il cui sviluppo interessa l'intera opera poetica leopardiana. Le modalità attraverso cui questo discorso prende piede sono differenti ma complementari: i tratti del parlato si insinuano nel metro, libero e flessibile; intaccano la sintassi, incredibilmente moderna e spontanea e si riflettono, soprattutto, nell'impiego di una serie di figure retoriche che garantiscono ai componimenti una notevole musicalità.

È proprio in virtù di questa musicalità distintiva che la poesia di Leopardi appare come una traduzione del pensiero in canto.

Gli espedienti per raggiungerla sono diversi e facilmente riconoscibili: la frequenza di rime bacciate, specie se prima di pausa sintattica; l'assiduità dei settenari - in cui gli accenti secondari sono solitamente liberi - e che nel *Sabato* possono anche essere otto di seguito, a cascata (vv.20-27).

Ancor più significativa è forse l'abbondanza di rime bacciate, di rime ricorrenti e di settenari in un testo massimamente speculativo come il *Canto notturno* in cui il riferimento ad una oralità sottintesa è esplicitato fin dal titolo.

Un'attenzione particolare merita però la massiccia presenza di sinalefe: i versi di Leopardi sono infatti ricchissimi di endecasillabi legati.

La sinalefe - figura retorica per cui nel conteggio delle sillabe di un verso sono unificate in una sola posizione la vocale finale di una parola e quella iniziale della parola successiva – è dotata di

una peculiarità di non poco conto: a differenza delle figure retoriche che esplicano la propria funzione anche senza aderire al piano del suono (si pensi a quelle che operano sul significato, per esempio) – la sinalefe assume senso solo se la poesia vive a voce alta, solo se è agganciata all’oralità.

La presenza massiccia di questa figura retorica nella poesia del recanatese ci dice quindi almeno due cose: i) i versi di Leopardi sono pensati e costruiti per uscire dalla pagina scritta e farsi voce; ii) vi è, da parte dell’autore, una costante volontà di richiamare l’attenzione sui prodigi della lingua e riflettere indirettamente sul rapporto che lega significante e significato.

Nell’analizzare la portata innovativa degli idilli abbiamo sottolineato, nel paragrafo precedente, quanto il carattere immediato che ne caratterizza l’andamento, li renda vicini alla lingua parlata.

L’elemento che accomuna idilli ed oralità appartiene quindi alla sfera della sintassi o del lessico. È invece nei componimenti a versi sciolti che prende corpo quella musicalità tanto cara al poeta, espressione di una sensibilità al suono e a ciò che rappresenta.

Gli sciolti leopardiani sono abbondantemente attraversati da rime e pararime, tuttavia è *La sera al dì di festa* la canzone che meglio rappresenta l’adesione di Leopardi ad una poesia intesa come canto.

Ad aumentare la musicalità del componimento sono chiamati gli endecasillabi, particolarmente numerosi, veloci e con un largo spazio atono nel secondo emistichio, dunque funzionali al ‘canto’, anche sopra le medie leopardiane:

«De’ nostri avi famosi, e il grande impero/ Di quella Roma, e l’armi, e il fragorio/ Che n’andò per la terra e l’oceano?/ Tutto è pace e silenzio, e tutto posa/ Il mondo, e più di lor non si ragiona.» (vv. 35-39)

La sera al dì di festa ha poi un particolare valore per la tesi qui sostenuta: proprio in questi versi è possibile ravvisare la trasposizione poetica di quella teoria leopardiana che riunisce il fanciullo, il popolano e l’uomo antico sotto il segno di una selvaticità benefica e di un’ignoranza salvifica.

Se *La sera* è il componimento in cui, secondo Mengaldo, «più emerge l’attenzione per la costruzione del componimento [...] per via della massiccia presenza di figure retoriche che sembrano essere posizionate ed alternate con un intento ben preciso»⁵⁰, *A Silvia* è la dimostrazione di quanto

⁵⁰ MENGALDO 2015, formato Kindle, Location 3172

l'abilità di Leopardi si esprima anche in sottrazione: «Per non eccedere in cantabilità Leopardi [...] non solo evita la rima baciata in chiusa di strofa o 'movimento' [10], ma non colloca mai le frequenti bacciate fra due settenari, bensì solo, smorzando, fra endecasillabi (12-13, 46-47) o fra questi e i settenari (10-11, 20-21, 29-30, 35-36).»⁵¹.

Questo snellimento della rima allevia l'effetto della cantabilità ma non quello dell'oralità dal momento che «l'alta frequenza, generalmente tipica di Leopardi, degli endecasillabi 'veloci' con ritmo di x-6 a -10 a, genera un buon numero di segmenti interni che dal punto di vista ritmico e spesso anche sintattico («Era il maggio odoroso: / ...», «Perivi, o tenerella./ ...», «La speranza mia dolce: / ...») equivalgono a settenari e perciò ne ribadiscono la melodia [12].»⁵².

Abbiamo già ribadito quanto l'opera filosofica e quella poetica vivano in continuità tanto da permetterci di rintracciare in poesia esempi di applicazione di alcune teorie leopardiane.

Gli *enjambements* de *La quiete dopo la tempesta* rientrano tra questi esempi.

Nei versi 4-5, 8-9, 13-15, 19-20, 22-23, l'*enjambement* è utilizzato non tanto in funzione rallentativa, sospensiva, quanto per legare le scene l'una all'altra, secondo un ritmo da 'allegro' del ritorno alla vita, che accentua l'effetto di contemporaneità dell'azione.

Il risultato è una poesia che è «tutt'uno colla rapidità, [in grado di presentare] all'anima una folla d'idee simultanee [che la fanno] ondeggiare in una tale abbondanza di pensieri, immagini e sensazioni spirituali, ch'ella non è capace di abbracciarle tutte.» (Zib.2041- 2042).

Ma c'è di più: la rapidità che definisce il ritmo di questo componimento non si esprime solo attraverso la sintassi, essa si riflette anche nelle scelte lessicali: il lessico di questa prima lassa suggerisce estemporaneità temporale e finitezza nello spazio: «con l'opra in man» «Di sentiero in sentiero».

Sono da segnalare, inoltre, tutti quei semantemi che – in linea con il motivo portante del 'ritorno alla vita' - «dicono il passaggio dal chiuso all'aperto, dal dentro al fuori, dall'indistinto al distinto: «Sgombrasi la campagna», «Fassi in su l'uscio», Vien fuor (la «femminetta»), «La donzelletta...»»⁵³.

⁵¹ Ivi, Location 3532

⁵² Ivi, Location 3539

⁵³ Ivi, Location 4039

Poesia, oralità e movimento sembrano convergere, ancora una volta, in uno spazio riservato alla natura fino a divenirne metonimia, al punto da mettere in atto una sorta di trasposizione sostitutiva.

La trasposizione si compie in più modi e gradi i) a livello strutturale e metrico, attraverso l'impiego di una sintassi e di un metro che riproducono la scorrevolezza della lingua parlata; ii) sul piano fonico, adottando quelle figure retoriche che ribadiscono il valore della poesia in quanto espressione orale; iii) a livello semantico, dotando i versi di un sottotesto che custodisce la spiccata riflessività linguistica dell'autore, segnata da una prospettiva evolutiva.

2.2.3. Il tu dialogante e Il doppio che moltiplica la voce

Ad Angelo Mai, A un vincitor nel pallone, Alla primavera, Alla Luna, Alla sua donna, Al conte Carlo Pepoli, A Silvia, A se stesso. Basta leggere i titoli di questi componimenti - tutti aperti dalla preposizione 'a' - per capire che la poesia di Leopardi è una poesia di apertura in cui l'autore si spinge verso un altrove, sia esso incarnato da un individuo definito o da un luogo apparentemente irraggiungibile.

Talvolta l'invocazione non è esplicitamente espressa nel titolo, eppure i versi sono chiaramente indirizzati, fin dal principio, ad un *tu* che può, all'occorrenza, diventare *noi*.

È questo il caso di testi come *La Ginestra, Nelle nozze della sorella Paolina, Aspasia* in cui l'altro diventa occasione di riflessione ad ampio raggio.

«Qui su l'arida schiena/ Del formidabil monte/ Sterminator Vesevo,/La qual null'altro allegra arbor né fiore/ Tuoi cespi solitari intorno spargi/ Odorata ginestra, /Contenta dei deserti» (*La Ginestra*, vv. 1-6)

«Poi che del patrio nido/ I silenzi lasciando, e le beate/ Larve e l'antico error, celeste dono,/Ch'abbella agli occhi tuoi quest'ermo lido,/ Te nella polve della vita e il suono/ Tragge il destin; l'obbrobriosa etate/ Che il duro cielo a noi prescrisse imparà/ Sorella mia, che in gravi/ E luttuosi tempi/ L'infelice famiglia all'infelice/Italia accrescerai.» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 1-11)

«Torna dinanzi al mio pensier talora/ Il tuo sembiante, Aspasia. (*Aspasia*, vv. 1-2)

Il dato raccolto ci comunica almeno due cose:

1) la costante tensione, in Leopardi, tra due opposizioni binarie che possono essere la natura e la cultura, l'antichità e la modernità ma anche l'io e l'altro da sé.

2) L'adesione, attraverso formulazioni dialogiche e invocative, ad un registro idillico che sfiora l'intimità del parlato e fa di «Leopardi, [...] un poeta in cui il discorso poetico ha un carattere profondamente orale.»⁵⁴.

Nel gruppo dei componimenti in cui è più esplicito il movimento verso l'altro, ed il poeta appare tutto teso fuori di sé, *A se stesso* merita certamente un posto particolare.

“Diagnosi disarmata” in cui il poeta trasforma quello che sarebbe dovuto essere un monologo in un dialogo, *A se stesso* è la prova inequivocabile di una costante ricerca da parte di Leopardi di una controparte a cui rivolgersi. In questa ricerca l'adozione di tratti tipici dell'oralità acquisisce una centralità assoluta dal punto di vista semantico: solo attraverso una lingua che imita la spontaneità e la sincerità del parlato è possibile ricreare l'atmosfera adatta per una confidenza ed avviare un flusso di coscienza.

L'imitazione del parlato qui passa attraverso una sintassi pulita ed un'alternanza di paratattiche di brevissima lunghezza.

«Posa per sempre. Assai/ Palpitasti. Non val cosa nessuna/ I moti tuoi, né di sospiri è degna/La terra. Amaro e noia/ La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.» (vv.6-10)

Sembra quasi che il poeta voglia trasmettere il senso di provvisorietà di cui la lingua orale è carica riproducendo nella scrittura quello spezzarsi della sentenza, interrotta da un pensiero sempre nuovo.

Altre forme di dialogicità, meno esplicite ed evidenti ma non per questo di minor potenza, si ritrovano in *Saffo* e *Bruto Minore*.

Il dialogo, in questi casi, è tra doppi dal momento che «la presenza protagonista e in genere dotata della propria voce di 'personaggi' [funzionerebbe] da *alter ego* o sosia dell'io poetico.»⁵⁵.

Staremmo quindi assistendo ad un confronto tra Leopardi ed un suo *doppelgänger*.

⁵⁴ «è ciò che indicano inconfutabilmente taluni aspetti, portanti del suo stile, come il continuo dialogismo degli appelli e delle allocuzioni, insomma del "tu" continuamente coinvolto nel canto» (GIRARDI 2011, p. 23)

⁵⁵ Ivi, Location 638

Che questo genere di scambio sia più imponente nella sezione delle canzoni, non è casuale ma una conseguenza del fatto che «come vuole la proiezione eroica e agonistica dell'io nella storia e nel mito, tre di questi quattro parlano con la loro voce, l'ultima, Saffo, anche senza introduzione 'narrativa' o rievocativa.»⁵⁶.

Il gioco del doppio è presente anche in due testi più tardi: *Consalvo* e il *Passero solitario*. Particolarissimo è il caso del *Passero* in cui non avviene una sostituzione dell'io lirico bensì è introdotto un *alter ego* in presenza. Se infatti fino al verso 16 il volatile fa le veci del poeta, a partire da questo momento in poi egli ritorna in scena e prende il via un confronto in cui vengono presentate al lettore somiglianze e differenze tra i due protagonisti.

In che misura l'impiego di *alter ego* è segnale della sensibilità di Leopardi per l'oralità? Ci arriveremo servendoci di un sillogismo.

In primo luogo, l'adozione di *alter ego* indica una necessità di dualità e una predisposizione all'apertura verso l'altro. La socialità spontanea rientra nel sistema di valori che Leopardi attribuisce alla natura, nei testi teorici e nelle *Operette morali*. La natura si manifesta, infatti, attraverso tre elementi: il movimento, la condivisione e l'espressione a voce alta: gli uccelli sono gli antagonisti di Amelio perché si muovono, producono un suono e vivono in gruppo; al contrario il filosofo è costantemente seduto, si dedica a letture silenziose e vive in solitudine. Gli uccelli appartengono alla natura, Amelio è un prodotto della cultura.

Leopardi quindi sembra cercare costantemente l'altro fino al punto di doppiare sé stesso pur di avere una controparte alla quale rapportarsi.

Questo dato – che risponde ad un modo nuovo di fare poesia – può forse essere interpretato come volontà di essere nella natura, di aderire pienamente alle sue forme riproducendone le manifestazioni canoniche: la rapidità, la spontaneità e, soprattutto, la sonorità.

A questa vocazione si deve la moltiplicazione delle voci attraverso un elaborato gioco di doppi.

Che Leopardi abbia una particolare sensibilità per l'alterità e il tema del doppio non è un dato che emerge solo dalla poesia: «il tema dell'*alter ego* esperito nelle *Canzoni* passa soprattutto da queste alla prosa critica delle *Operette*.»⁵⁷.

⁵⁶ Ivi, Location 592

⁵⁷ Ivi, Location 613

2.3. Per una prosa in forma orale: modalità di introduzione della voce

Nel paragrafo precedente abbiamo mappato le tracce dell'oralità all'interno della poesia leopardiana ed abbiamo individuato le diverse modalità di introduzione di questo particolare registro linguistico.

Nelle pagine che seguono cercheremo di capire che peso ha l'oralità nella stesura dello *Zibaldone* e delle *Operette Morali*; come per la poesia, anche in questo caso i livelli di indagine sono molteplici e incrociati.

Se l'oralità sembra essere una componente fondativa dell'impianto stilistico e filosofico dello *Zibaldone*, nelle *Operette Morali* il campo di indagine si infittisce.

Oltre che con la forma entreremo in contatto con il contenuto attraverso un'analisi di quei passi in cui il discorso sull'oralità sembra farsi esplicito tanto da diventare filo conduttore.

2.3.1. Lo *Zibaldone* come forma scritturalizzata di un modello di comunicazione orale

Abbiamo dato largo spazio, nella sezione dedicata alla poesia, all'analisi della struttura dialogica dei testi; lo abbiamo fatto in virtù del dato secondo cui la poesia di Leopardi sottintende la necessità della presenza di un altro da sé affinché la comunicazione si compia.

Sebbene questo discorso sia applicabile a buona parte della lirica, in Leopardi sembra assumere un valore aggiunto rappresentato dall'individuabile presenza di un doppio, un *alter ego* che funge da interlocutore anche laddove l'altro da sé viene a mancare.

Lo stesso fenomeno - l'esistenza di un *tu* che amplifica la voce lasciando intendere che ciò che leggiamo è pensato come un'interazione a due voci – avviene nello *Zibaldone*.

A chiarire come operano le forme di oralità dello *Zibaldone* è Franco D'Intino⁵⁸, che risale alla radice della questione ancorandola al significato del pensare: «Il 'pensare' è sempre legato a un 'parlare'; o meglio a un 'parlare a qualcuno', cioè a un gesto comunicativo necessariamente collocato su un terreno comune di relazioni, all'interno del quale il soggetto è al tempo stesso locutore e ascoltatore, io e sé».

⁵⁸ D'INTINO 2013, p.232

In Leopardi questo meccanismo di traduce in un pensiero estremamente dinamico che esplicita il proprio processo generativo. Si tratta, secondo D'Intino, di un calco dell'oralità, per cui è possibile affermare che «il dna dell'intero *Zibaldone* è una forma scritturalizzata di un modello di comunicazione orale.»⁵⁹.

A motivare questa idea è il dato secondo cui «la pagina leopardiana, pur essendo vergata nella privatezza, tende tuttavia a riprodurre lo spazio pubblico in cui la tradizione umanistica concepiva il processo dinamico della conoscenza come confronto (e scontro) dialogico tra intellettuale e pubblico (ristretto) di amici, tra maestro e allievo.»⁶⁰.

Si tratterebbe quindi di una testualità che va oltre il rapporto che lega l'autore con il proprio testo valicando il limite della pagina come ultimo recettore della parola; la testualità dello *Zibaldone* è invece segnata profondamente dall'incontro con l'altro ed in virtù di ciò l'opera non può essere concepita come un assioma definitivo ed imm modificabile nelle sole mani di Leopardi, bensì come un vero e proprio essere vivente in continua evoluzione grazie allo scambio tra interlocutori.

Nella concretezza e nell'impostazione del testo, la flessibilità dell'opera si traduce in un impianto sintattico fluido, non rigido, «increspat[o] da infiniti riflessi del discorso orale [che procede] ondeggiando, per continue interrogazioni, pause e riprese, per ripensamenti, chiarimenti e divagazioni;»⁶¹. Si tratta, in sostanza, di un percorso mobile, estemporaneo, non stabilito a priori ma che va scoprendosi in corso d'opera.

Questa scorrevolezza è sicuramente dovuta, inoltre, all'utilizzo di un particolare espediente cognitivo: l'analogia. Abbiamo già precedentemente illustrato il ruolo svolto da questa tecnica, oggetto di studio di Stefano Versace, per spiegare il *modus operandi* del filosofo Leopardi; se l'analogia – così come viene definita già a partire da Aristotele – implica una proiezione da un'entità ad un'altra, un'affermazione che stabilisce una relazione biunivoca tra due identità – non stupisce il fatto che il pensiero leopardiano assuma questa forma spontanea e non programmata definendo un gioco di incastri e relazioni solo apparentemente insoliti ma saldamente connessi, in realtà, dalla mente multifocale dell'autore.

È chiaro che questo andamento analogico è favorito ed incentivato dalla presenza di un altro a cui il poeta sembra rivolgersi costantemente. Si verifica così quello che D'Intino definisce «il paradosso della scrittura zibaldonica» la quale «pur essendo solitaria, presuppone la presenza fisica

⁵⁹ Ivi, p. 236

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ivi, p. 241

di qualcuno, il vivo respiro di un corpo che ascolta, interviene, dubita, interroga il se stesso che gli sta parlando»⁶².

Ad un assetto “comunitario” fondato sul ‘noi’ corrisponde un impianto stilistico popolato da interrogative, esclamative, i deittici («questo», «quello», «ecco»...), il continuo ricorso agli esempi e alle citazioni, la struttura anaforica e quasi ritmica delle argomentazioni, le enumerazioni, gli incisi, le digressioni e le precisazioni, i ripensamenti (e a volte i rovesciamenti e le contraddizioni), il tono spesso polemico, l’uso frequentissimo dell’«eccetera», i rimandi a ciò che si è detto e a ciò che si dirà, l’uso intensivo delle concessive.

Si tratta di tratti comprensibili ed apprezzabili solamente se pensati all’interno di un contesto didattico orale, «in cui un maestro parla a se stesso come se parlasse a uno o più allievi»:

«Quello che ho detto nel principio di questo pensiero me ne porge un altro, cioè che infatti quella favola non pecca d’inverosimile non essendo scritta per li pavoni ma per noi, i quali naturalmente siamo portati a credere che quelle zampe bruttissime agli occhi nostri sieno tali anche agli occhi dei pavoni. E quantunque il filosofo facilmente conosca il contrario, tuttavia scrive il poeta pel volgo, al quale non è inverosimile il dir per esempio, che le stelle cadono, anzi lo dice Virgilio e si dice da’ villani e da’ poeti tuttogiorno, benchè a qualunque non ignorante sia cosa impossibile. Anche la stessa negligenza e noncuranza e sprezzatura e la stessa inaffettazione può essere affettata, risaltare ec. Anche la semplicità la naturalezza la spontaneità» (Zib.49)

«Può mai stare che il non esistere sia assolutamente meglio ad un essere che l’esistere? Ora così accadrebbe appunto all’uomo senza una vita futura» (Zib.51)

L’impianto paideutico dello *Zibaldone* che si traduce in una oralità insita nella sintassi e nel lessico, sembra ritornare prepotentemente nelle pagine delle *Operette Morali*.

Quella che è forse la prova più innovativa della prosa leopardiana dichiaratamente destinata ad un pubblico di lettori, si distingue per la presenza di uno sciame di oralità che l’attraversa trasversalmente: nelle immagini che la popolano, nell’impianto stilistico privilegiato e – su un piano macroscopico – nel costante ritorno alla teoria del piacere e alla sua declinazione sonora.

⁶² D’INTINO 2013, p. 242

2.3.2. Le operette morali: oralità implicita ed oralità esplicita

Per capire quanto l'oralità incida sulla scrittura delle *Operette morali* - diventandone tema centrale e veicolo di una riflessione sul passaggio da natura e cultura – ci avvaliamo del supporto della preziosa analisi di D'Intino⁶³.

Secondo D'Intino le *Operette* rappresentano il tentativo di Leopardi di costituire un'epica moderna; esse avrebbero una funzione etica e si presenterebbero come una sorta di guida ai comportamenti, una norma dei costumi.

Ma cosa spinge D'Intino ad affermare una cosa del genere? E cosa c'entra questa supposizione con il discorso sull'oralità? La risposta è da ricercare proprio nel passaggio da oralità a scrittura.

Facciamo un passo indietro; il passaggio da oralità e scrittura si fa risalire, e lo vedremo più avanti con maggiore precisione, a Platone il quale trasferisce filosoficamente la voce dai polmoni alla mente determinando il divorzio del pensiero dal corpo.

A questo trasloco corrisponde una nuova accezione di poesia: non più atto pulsionale e carnale ma esternazione ragionata di un pensiero metafisico. Il nuovo assetto della poesia, così slegata dal corpo e dall'istinto, garantisce il mantenimento dell'ordine sociale e ne facilita il controllo.

Da un punto di vista pratico che cosa succede? Accade che si passa dalla composizione epica e tragica - accompagnata dalla musica, dai movimenti e da riflessi corporei che facilitano la memorizzazione del discorso – ad una poesia scritta, regolata, che non ha più bisogno di affidarsi alle capacità mnemoniche e alla compattezza della collettività per esistere, resistere ed essere tramandata.

Leopardi, scrivendo un'opera fittissima di tracce di oralità, che si offre come guida morale ai contemporanei, sta mettendo in discussione – utilizzando paradossalmente la scrittura - la validità del sistema su di essa fondato, un sistema che deresponsabilizza il singolo in quanto non più depositario di una memoria collettiva e di pubblica utilità.

⁶³ D'INTINO, 2009

Egli sta riempiendo il vuoto lasciato dall'epica e dalla tragedia – letteratura orale per antonomasia - con un'opera che ha sapore paradossale: «il diminutivo “Operette” esprime la consapevolezza che nel moderno la funzione epica può avere solo un'efficacia limitata.»⁶⁴ .

Abbiamo detto che le *Operette* trasudano oralità da un punto di vista filosofico ma anche da una prospettiva stilistica e sintattica. Vediamo con più precisione di cosa si tratta.

Come accennato precedentemente, esiste – nelle operette morali – un discorso sull'oralità che si fa fortemente esplicito. Le sue radici sono da ricercare, similmente a quanto accade per lo *Zibaldone*, in una impostazione didattica che implica la presenza di un altro oltre il poeta; questo determina l'impiego di un linguaggio fluido, aperto e spontaneo. Nelle *Operette Morali*, però, la maglia morbida dell'oralità è legata anche ad un'altra peculiarità che rende l'opera una sorta di omaggio a questo particolare codice comunicativo: sono quattordici le operette ad impianto dialogico. Il dialogo – come da tradizione – non può che essere immaginato in presenza e a voce alta.

Questo dato ci autorizza forse a identificare una sorta di oralità implicita nell'opera.

I dialoghi sono costruiti intorno ad un discorso diretto che, in alcuni casi, comincia senza nemmeno essere introdotto dal virgolettato, quasi come se – perfino il contesto in cui il dialogo si inserisce – fosse pensato in forma orale.

Ne è un esempio l'Operetta *Il Parini, ovvero della gloria*:

«[...] Tra gli altri, a un giovane d'indole e di ardore incredibile ai buoni studi, e di aspettazione meravigliosa, venuto non molto prima nella sua disciplina, prese un giorno a parlare in questa sentenza. Tu cerchi, o figliuolo, quella gloria che sola, si può dire, di tutte le altre, consente oggi di essere colta da uomini di nascimento privato [...]».

Il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto è nel segno quindi di una fluidità marcata che suggerisce, ancora una volta, la spontaneità tipica del registro orale.

Talvolta, invece, ad esprimere la cifra orale di cui i dialoghi sono investiti, è la teatralità che li caratterizza; è questo il caso del *Dialogo di Malambruno e Farfarello* in cui il periodare conciso e tagliente e l'abbondanza di interloquzioni sono il segno di una modernità non pretenziosa e dunque efficace:

«MALAMBRUNO: Sta bene. Tu m'hai da contentare d'un desiderio

⁶⁴ D'INTINO, p. 179

FARFARELLO: Sarai servito. Che vuoi? Nobiltà maggiore di quella degli Atridi?

MALMBRUNO: No.

FARFARELLO: Un impero grande come quello che dicono che Carlo quinto di sognasse in una notte?

MALMBRUNO: No.»

Sebbene questa, come il resto delle *Operette*, sia destinata alla lettura, risulta difficile non immaginarsi il dialogo— così come altri dialoghi — a voce alta; non solo risulta difficile ma credo tradisca anche la natura del testo, obbligarlo a rimanere ancorato esclusivamente alla pagina scritta.

Una marcata teatralità interessa anche il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*; basti pensare all'apertura dell'*Operetta* che ospita il coro delle mummie - rimando, tra l'altro, abbastanza evidente alla dimensione orale tipica del teatro greco antico - che sposta l'attenzione ad un'altra delle riflessioni care al poeta: la corrispondenza tra oralità e poesia, il legame tra musica e voce:

«Diamine! Chi ha insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezzanotte come i galli? [...] E quanto dureranno a cantare e a parlare?»

«Coro di morti nello studio di Federico Ruysch

Sola nel mondo eterna, a cui si volge

Ogni creata cosa,

In te, morte, si posa

Nostra ignuda natura;

Lieta no, ma sicura

Dell'antico dolor. Profonda notte

Nella confusa mente

Il pensiero grave oscura;

Alla speme, al desio. L'arido spirto

Lena mancar si sente:

Così d'affanno e di temenza è seciolto,

E l'età vote e lente

Senza tedio consuma.

[...]»

Talvolta, invece, è la natura dei personaggi coinvolti nel dialogo a suggerire la presenza di un'oralità implicita. È questo il caso del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*.

Abbiamo osservato, nel precedente paragrafo, quanto il tema del doppio diventi centrale nella poetica leopardiana nella misura in cui serve al recanatese per amplificare la propria voce attraverso l'*alter ego*.

Ebbene anche in questo caso assistiamo alla messa in campo di un doppio: Tasso dialoga con il proprio genio che è un *doppelgänger* immaginario; la conversazione, dunque, è una fantasticheria in forma orale o, comunque, non destinata ad una stesura sulla pagina se non come rappresentazione fedele – nel lessico e nella sintassi – di essa.

Che si tratti di una conversazione ad alta voce è Tasso, inoltre, a chiarirlo:

«Tasso: perché di mano in mano la mente, non occupata da altro e non isvagata, mi si viene accostumando a conversare seco medesima assai più e con maggior sollazzo di prima, e acquistando un abito e una virtù di favellare in se stessa, anzi di cicalare, tale, che parecchie volte mi pare quasi avere una compagnia di persone in capo che stiano ragionando, e ogni menomo soggetto che mi si appresenti al pensiero, mi basta a farne tra me e me una gran diceria.»

Ci siamo mossi, fino a questo momento, nel territorio di una oralità implicita la quale interessa, maggiormente, i numerosi dialoghi che compongono le *Operette Morali*.

L'impianto stilistico e sintattico e la natura in sé della forma dialogica, ci suggeriscono che i testi trattati appartengono all'universo antico della parola pensata come voce.

Quando, invece, possiamo parlare di oralità esplicita? Senza dubbio in tutti quei testi in cui Leopardi dichiara o ci fa intendere che quanto stiamo leggendo è la fotografia di un discorso a voce alta. Vi è poi una sorta di anticamera di questa oralità, ed è costituita da tutte quelle porzioni di testo in cui il recanatese esprime la propria riflessività linguistica, rendendo palese una sensibilità al tema che autorizza le considerazioni che faremo a seguire.

È possibile individuare diversi passaggi in cui, attraverso i suoi personaggi, Leopardi descrive la parola come appannaggio unicamente riservato agli umani che hanno però facoltà di trasmetterla a terzi: è il caso dei passaggi delle operette *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi* e *Cantico del gallo silvestre*:

«Quanto alla favella, pare non si possa volgere in dubbio che gli uomini abbiano facoltà di comunicarla alle macchine che essi formano, conoscendosi questa cosa da vari esempi, e in particolare da ciò che si legge dalla statua di Mennone e dalla testa fabbricata da Alberto magno, la quale era sì loquace, che perciò san Tommaso di Aquino, venutagli in odio, la ruppe. E se il pappagallo di Nevers, con tutto che fosse una bestiolina, sapeva rispondere e favellare a proposito, quanto maggiormente è da credere che possa fare questi medesimi effetti una macchina immaginata dalla mente dell'uomo e costrutta dalle sue mani; la quale già non debbe essere così linguacciuta come il pappagallo di Nevers ed altri simili che si veggono e odono tutto giorno, né come la testa fatta da Alberto magno, non le convenendo infastidire l'amico a muoverlo a fracassarla.» (Proposta)

«Questo gallo gigante è stato ammaestrato a proferir parole a guisa degli uomini» (*Cantico del gallo silvestre*).

Dicevamo però che questi momenti di riflessività sono da considerare come una sorta di premessa legittimante; il *corpus* in cui l'oralità esplicita è più facilmente riconoscibile comprende, come accennavamo, quei testi in cui Leopardi fotografa una trasmissione di parole che avviene per via orale.

Nel *Dialogo della moda e della morte*, quest'ultima si rivolge alla moda chiarendo che la loro conversazione si svolge in forma orale:

«che se mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo, io t'intenderò domani, perché l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista.»

Qualcosa di simile è registrabile nel *Dialogo della terra e della luna* in cui in più punti viene portato il lettore a riflettere sulla natura della comunicazione tra le due parti:

«Terra: "Cara Luna, io so che tu puoi parlare e rispondere; per essere una persona; secondo che ho inteso molte volte da' poeti: oltre che i nostri fanciulli dicono che tu veramente hai bocca, naso e occhi, come ognuno di loro; e che lo veggono essi cogli occhi propri; e che in quell'età ragionevolmente devono essere acutissimi. Quanto a me, non dubito che tu non sappi che io sono né più né meno una persona; [...] non ti meraviglierei di sentirmi parlare. [...] non mi avanza tempo di chiacchierare [...] però fo conto in avvenire di favellarti spesso. Luna: "Se ti pare di favellarmi, favellami a tuo piacere; che quantunque amica del silenzio, come credo che tu sappi, io t'ascolterò e ti risponderò

volentieri, per farti servizio.; [...] Luna: “Va pure avanti; che mentre seguiti così, non ho cagione di risponderti, e di mancare al silenzio mio solito. »

Anche nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, sebbene non venga esplicitata la modalità in cui il dialogo si svolge, come nel caso del *Dialogo tra la Luna e la terra*, si palesa un importante ragionamento sulla differenza tra scritto e parlato:

«Timandro: Bene, sia così. Ma in fine, se non vi muovono ingiurie ricevute, non odio, non ambizione; che cosa vi muove a usare cotesto modo di scrivere?

Eleandro: Diverse cose. Prima, l'intolleranza di ogni simulazione e dissimulazione: alle quali mi piego talvolta nel parlare, ma negli scritti non mai; perché spesso parlo per necessità, ma non sono mai costretto a scrivere; e quando avessi a dire quel che non penso, non mi darebbe un gran sollazzo a stillarmi il cervello sopra le carte. Tutti i savi si ridono di chi scrive latino al presente, che nessuno parla quella lingua, e pochi la intendono. Io non veggo come non sia parimente ridicolo questo continuo supporre che si fa scrivendo e parlando, certe qualità umane che ciascun sa che oramai non si trovano in uomo nato, e certi enti razionali o fantastici, adorati già lungo tempo addietro, ma ora tenuti interamente per nulla e da chi gli nomina, e da chi gli ode a nominare.»

Le affermazioni di Eleandro sembrano connettere la parola parlata ad una certa urgenza di espressione – talvolta soggetta a simulazione e dissimulazione da parte di chi si esprime. Alla scrittura sarebbe invece destinata la speculazione autonoma e ponderata, non dettata dalla necessità e meno esposta al rischio di falsificazione.

Ne *Il Parini ovvero la Gloria* la riflessione si sposta sul legame tra stile, lingua, e qualità della scrittura, esplicitando la distanza che la separa dall'oralità, nel segno di una durabilità altrimenti irraggiungibile.

«Considera quanto sia nelle scritture la forza dello stile: dalle cui virtù principalmente, e dalla cui perfezione, dipende la perpetuità delle opere che cadono in qualunque modo nel genere delle lettere amene.. E spessissimo occorre che se tu spogli del suo stile una scrittura famosa, di cui ti pensavi che quasi tutto il pregio stesse nelle sentenze, tu la riduci in istato, che ella ti par cosa di niuna stima. Ora la lingua è tanta parte dello stile, anzi ha tal congiunzione seco, che difficilmente si può considerare l'una di queste due cose

disgiunte dall'altra; a ogni poco si confondono insieme ambedue, non solamente nelle parole degli uomini, ma eziandio nell'intelletto [...]»

Anche nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* Leopardi avanza una riflessione molto interessante sull'oralità contrapponendola alla scrittura e spiegando -per bocca di Ottonieri- le ragioni per cui il filosofare a voce o in forma scritta implicano due atteggiamenti e due possibilità diverse per il destinatario ideale della speculazione.

«Non lasciò scritta cosa alcuna di filosofia, né d'altro che non appartenesse a uso privato. E dimandandolo alcuni perché non prendesse a filosofare anche in iscritto, come soleva fare a voce, e non deponesse i suoi pensieri nelle carte rispose: il leggere è un conversare, che si fa con chi scrisse. Ora, come nelle feste e nei sollazzi pubblici, quelli che non sono o non credono di esser parte dello spettacolo, prestissimo si annoiano: così nella conversazione è più grato generalmente il parlare che l'ascoltare. Ma i libri per necessità sono come quelle persone che stando cogli altri, parlano sempre esse, e non ascoltano mai. Per tanto è di bisogno che il libro dica molto buone e belle cose, e dicale molto bene; acciocché dai lettori gli sia perdonato, quel parlar sempre. Altrimenti è forza che così venga in odio qualunque libro, come ogni parlatore insaziabile [...]».

Alla riflessione su scritto e parlato, Leopardi-Ottonieri lega anche un discorso – che verrà implementato ed approfondito nell'*Elogio degli uccelli* – sulla condizione di solitudine che interessa chi scrive e chi legge: «Usava di farsi leggere quando un libro quando un altro, per lo più di scrittore antico; e interpretava alla lettura qualche suo detto, e quasi annotazioncella a voce, sopra questo o quel passo, di mano in mano.».

Non deve meravigliare il fatto che le *Operette Morali* incrocino più di una delle tematiche tipicamente leopardiane: l'opera, non diversamente dalle altre, è un coacervo della filosofia e della poetica del recanatese la cui forma più rappresentativa è la circolarità.

2.3.3. Ancora sulla Teoria del piacere

Rilevato dunque che le *Operette Morali* inglobano una implicita riflessione sull'oralità che talvolta si fa esplicita opponendo i termini che contraddistinguono la lingua parlata e quella scritta, trovo altrettanto significativo il fatto che la raccolta custodisca un altro dei temi particolarmente cari

a Leopardi: la contrapposizione tra natura e cultura incarnata dagli attori simbolici della teoria del piacere, il più celebre dei quali è l'immaginazione:

«Ma Giove fatto accorto, per le cose passate, della propria natura degli uomini, e che non può loro bastare, come gli altri animali, vivere ed essere liberi da ogni dolore e molestia del corpo; anzi, che bramando sempre e in qualunque stato l'impossibile, tanto più si travagliano con questo desiderio da se medesimi, quanto meno sono afflitti dagli altri mali; deliberò valersi di nuove arti a conservare questo misero genere: le quali furono principalmente due. L'una mescere la loro vita di mali veri; l'altra implicarla in mille negozi e fatiche, ad effetto d'intrattenere gli uomini, e divertirli quanto più si potesse dal conversare col proprio animo, o almeno col desiderio di quella loro incognita e vana felicità. [...] E nel medesimo tempo si troveranno essere destituiti della naturale virtù immaginativa, che sola poteva per alcuna parte soddisfarli di questa felicità non possibile e non intesa, né da me, né da loro stessi che la sospirano. E tutte quelle somiglianze dell'infinito che io studiosamente aveva poste nel mondo, per ingannarli e pascerci, conforme alla loro inclinazione, di pensieri vasti e indeterminati, riusciranno insufficienti a quest'effetto per la dottrina e per gli abiti che eglino apprenderanno dalla Verità.»

In *Storia del genere umano* Leopardi offre un'eziologia dell'immaginazione. Giove avrebbe costellato di fatiche ed ostacoli la vita dell'uomo con l'intento di aumentarne la capacità immaginativa.

Ad una vita che fonda le radici nel desiderio di ciò che è inottenibile si oppone l'esercizio della fantasia, l'unica condizione in grado di generare una speranza consolatoria e un benessere temporaneo e quindi ripetibile all'infinito in quanto imitazione dell'infinito stesso.

L'immaginazione appare centrale anche in *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*; il dialogo, che ha come tema il valore della fantasia, è esso stesso - per le ragioni di cui abbiamo già parlato precedentemente - una fantasticheria:

«Genio: "Bene, io risponderò per te. Sappi che dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai. [...] Però non sono da condannare gli antichi, molto più solleciti, accorti e industriosi di voi, circa a ogni sorta di godimento possibile alla natura umana, se ebbero per costume di procurare in vari modi la dolcezza e la giocondità dei sogni; né Pitagora è da riprendere per avere interdetto il mangiare delle vave, creduto contrario alla

tranquillità dei medesimi sogni, ed atto a intorbidirli. Tasso: “Pertanto poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell’animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare: alla qual cosa, in verità io non mi posso ridurre.” Genio: “Nessuno lo conosce per pratica [il piacere] ma solo per ispeculazione: perché il piacere è in subietto speculativo, e non reale; un desiderio, non un fatto; un sentimento che l’uomo concepisce col pensiero, e non prova; o per dir meglio, un concetto e non un sentimento. Non vi accorgete voi che nel tempo stesso di qualunque vostro diletto, ancorché desiderato infinitamente, e procacciato con fatiche e molestie indicibili; non potendovi contentare il goder che fate in ciascuno di quei momenti, state sempre aspettando un goder maggiore e più vero, nel quale consista in somma quel tal piacere; e andate quasi riportandovi di continuo agl’istanti futuri di quel medesimo diletto? Il quale finisce sempre innanzi al giungere dell’istante che vi soddisfaccia; e non vi lascia altro bene che la speranza cieca di goder meglio e più veramente in altra occasione, e il conforto di fingere e narrare a voi medesimi di aver goduto, con raccontarlo agli altri, non per sola ambizione, ma per aiutarvi al persuaderlo che vorreste pur fare a voi stessi. Però chiunque consente di vivere, non fa in sostanza ad altro effetto né con altra utilità che di sognare; cioè credere di avere a godere, o di aver goduto: cose ambedue false e fantastiche.»

Immaginazione e fantasia sono strumenti utili all’uomo contemporaneo ma non sconosciuti certamente al mondo antico, l’esistenza della poesia in entrambi i momenti testimonia questa familiarità. Poesia ed immaginazione sono infatti legate a doppio filo, non a caso «i [libri]poetici, [sono] destinati a muovere la immaginazione [...]»⁶⁵.

Siamo quindi in grado, a questo punto di isolare gli elementi già precedentemente individuati come attori della teoria del piacere: immaginazione, senso di infinito, mobilità; essi si inseriscono in un discorso più ampio che riguarda un certo modo di percepire la vita – tipico dei popoli antichi – e che si esprime al massimo nella libertà dell’oralità.

Non a caso le *Operette Morali* ospitano anche una riflessione sulla natura, sulla ragione che guida la civilizzazione e i suoi effetti sull’umano.

«Le buone leggi, e più l’educazione buona, e la cultura dei costumi e delle menti, conservano nella società degli uomini la giustizia e la mansuetudine: perocchè gli animi

⁶⁵ *Dialogo di Timandro e di Eleandro*

dirozzati e rammorbiditi da un poco di civiltà ed assuefatti a considerare alquanto le cose, e ad operare alcun poco l'intendimento; quasi di necessità e quasi sempre aborriscono dal por mano nelle persone e nel sangue dei compagni. [...] Plotino: A ogni modo queste cose non mi persuadono che l'uccidersi da se stesso non sia contro natura: perché il senso nostro porta troppo manifesta contrarietà e abborrimento alla morte: e noi veggiamo che le bestie; le quali (quando non siano forzate dagli uomini o sviate) operano in ogni cosa naturalmente; non solo non vengono mai a questo atto, ma eziandio per quanto esse sieno tribolate e misere, se ne dimostrano alienissime. E in fine non si trova, se non fra gli uomini soli qualcuno che lo commette: e non mica fra quelle genti che hanno un modo di vivere naturale; che di queste non si troverà niuno che non lo abbomini, se pur ne avrà notizia o immaginazione alcuna; ma solo fra queste nistre alterate e corrotte, che non vivono secondo natura. [...] La verità è questa. Plotino. Quella natura primitiva degli uomini antichi, e delle genti selvagge e incolte, non è più la natura nostra: ma l'assuefazione e la ragione hanno fatto in noi un'altra natura; la quale noi abbiamo, ed avremo sempre, in luogo di quella di prima [...] questa seconda natura è governata e diretta nella maggior parte dalla ragione.»⁶⁶.

In più di un passo Leopardi sembra operare l'associazione già osservata sia nelle pagine dello *Zibaldone* che nelle poesie: immaginazione, moto e suono appartengono ad una dimensione naturale in parte perduta.

Anche in questa sede sembra trovare spazio la Teoria del piacere più sistematicamente ed esplicitamente concettualizzata nelle pagine dello *Zibaldone*.

Ad essa è connessa una riflessione sul desiderio che sembra essere, secondo Fichera, il *leitmotiv* dell'intera opera dal momento che «se smettesse di sognare l'impossibile, come potrebbe operare l'uomo su questa terra? [In questo senso] le *Operette morali*, arduo libro di emblemi d'azioni umane, resoconto di esplorazioni nel ghiaccio del sublime naturale, ci dicono che l'opera dell'uomo è innanzitutto un movimento all'interno dell'essere, cioè, per Leopardi, della natura stessa. [...] Vedere le cose in sé, per il materialista Leopardi, comporta quasi un'oblazione del desiderio e un disinteresse assoluto per il proprio destino.»⁶⁷.

⁶⁶ *Dialogo di Plotino e Porfirio*

⁶⁷ Introduzione di Giorgio Ficara in LEOPARDI 1988, p. 18

Questa connessione e questo intreccio di campi, livelli e sensibilità non meraviglia affatto.

Non stupisce per due ragioni: la prima è che la trasversalità - di generi, forme e contenuto - è una delle caratteristiche che contraddistingue il metodo conoscitivo e la poetica leopardiana; la seconda, invece, la intercetta molto bene Ficara quando afferma che «Le *Operette Morali*, sul cui grado di poeticità e teoreticità la critica ha ampiamente dibattuto, hanno in effetti uno stile proprio, né poetico né teoretico, che è anche – beninteso – uno stile e una forma del pensiero [...] circolare»⁶⁸.

Circolarità è infatti, a mio avviso, la parola chiave di quest'opera, che fa della natura una metafora di fluidità e contingenza. In questa metafora l'immaginazione è connessa al moto che è a sua volta connessa al suono - sul cui valore si riflette sia implicitamente che esplicitamente.

2.3.4. Moto, suono e oralità

Abbiamo già chiarito in che misura *le Operette Morali* si presentano come una narrazione fluida che incrocia umano e animale, naturale e culturale, animato ed inanimato.

Talvolta si tratta di un racconto che ha l'umanità come oggetto di riflessione, come nel caso del *Dialogo della terra e della luna*, talvolta di un dialogo che mette in comunicazione il mondo dei vivi e quello dei morti, in altri casi ad essere opposti, ma anche sovrapposti, sono il mondo animale e quello umano. L'Operetta da questo punto di vista più emblematica è l'*Elogio degli uccelli*.

L'*Elogio* ha per protagonista il filosofo Amelio che sembra incarnare, secondo la rappresentazione leopardiana, tutti i valori dell'uomo colto occidentale: Amelio trascorre il suo tempo seduto, nell'immobilità, nel silenzio e nella solitudine; la sua condizione è strettamente legata alla sua attività primaria: la lettura e lo studio.

Il contraltare di Amelio sono gli uccelli che volano sulla sua testa e a cui il filosofo rivolge la propria attenzione e i propri desideri:

«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 a pensare, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono»

⁶⁸ Ivi, p. 8

La posa di Amelio, il suo *otium* contemplativo, è offerto al lettore come dato connotante fin dall'*incipit* dell'*Operetta* rendendone evidente l'emblematica funzionalità nell'economia del racconto.

Esso ruota, infatti, attorno alla dicotomia dei protagonisti sulla quale, tra l'altro, non ragiona direttamente Leopardi ma il filosofo stesso – al quale Leopardi passa la parola – mettendo in campo quel gioco di doppi che abbiamo già detto essere particolarmente apprezzato dal recanatese:

«Gli uccelli per lo più si dimostrano nei moti e nell'aspetto lietissimi [...] Per ogni diletto e ogni contentezza che hanno, cantano [...] Laddove gli altri animali, se non forse quelli che sono domesticati a usi a vivere cogli uomini, o nessuno o pochi fanno quello stesso giudizio che facciamo noi, dell'amenità e della vaghezza dei luoghi. [...] O che questi dicano il vero o no, certo fu notevole provvedimento della natura l'assegnare a un medesimo genere di animali il canto e il volo: in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi colla voce, fossero per l'ordinario in luogo alto; donde ella si spandesse all'intorno per maggiore spazio, e pervenisse a maggior numero di uditori. E in guisa che l'aria, la quale si è elemento destinato al suono, fosse popolata di creature vocali e musiche. Onde si potrebbe dire in qualche modo, che gli uccelli partecipano del privilegio che ha l'uomo di ridere [...] Cangiano luogo a ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile; [...] Naturalmente lo stato ordinario degli altri animali, compresi ancora gli uomini, si è la quiete; degli uccelli, il moto. [...] si inferisce che debbono avere una grandissima forza e vivacità, e un grandissimo uso d'immaginativa [...] di quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca; la quale si è larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti; e il maggiore e più fruttuoso dono di cui la natura sia cortese di anime vive. [...] »

Tre quindi sembrano essere le caratteristiche che rendono gli uccelli una specie singolare tra gli animali: il moto, la voce e l'immaginazione. Queste tre caratteristiche li rendono, inoltre, lietissimi. Non è probabilmente un caso che anche la Teoria del piacere, che formula le condizioni in cui l'uomo deve trovarsi affinché possa provare piacere, preveda la capacità di immaginazione che riproduce l'instancabilità dell'infinito che ha come segno il ritorno, e quindi il moto, costante.

Non sarà nemmeno un caso, a questo punto, che l'uso di immaginativa degli uccelli è definito da Amelio-Leopardi "fanciullesca"; similmente, infatti, nella Teoria del piacere i fanciulli sono i beneficiari della condizione di felicità che si basa sulla capacità di immaginazione.

Gli uccelli dunque cantano, si muovono e sono dotati di immaginativa: sembra chiudersi di nuovo quel cerchio che lega insieme diversi elementi: il moto, la voce, la poesia come canto e la natura.

Tuttavia, gli uccelli godrebbero di una condizione del tutto peculiare: così come accade per la luna nei *Canti*, anche qui Leopardi sembra porre gli uccelli a metà strada tra l'animale e l'uomo: essi hanno in comune con l'animale le forme e la natura, ma condividono invece con l'uomo la voce e, addirittura, la risata, considerata comunemente una delle caratteristiche esclusive dell'umano.

È certo però che gli uccelli fuggono dalla logica della civilizzazione alla quale invece è completamente soggetto Amelio nella sua postura ferma, silenziosa e solitaria, esasperata nell'atto di leggere.

Riassumendo, gli uccelli potrebbero rappresentare, nella logica circolare intorno alla quale è strutturata l'opera, il riassunto di quel circolo ermeneutico del naturale che include la poesia come espressione orale che si traduce in canto e il movimento, metafora di vitalità.

Gli uccelli a cui guarda il filosofo Amelio non sono tuttavia gli unici a detenere, all'interno delle *Operette Morali*, il primato del moto e del suono; sono diversi i momenti in cui Leopardi, direttamente o per bocca dei suoi doppi, arricchisce con nuovi elementi quel sistema simbolico che incarna la riflessione su natura e cultura. Il movimento, la musicalità e, più in generale, la vitalità che contraddistingue gli uccelli si inserisce in un flusso dinamico delle parti che interessa l'universo intero e che è percepito come segnale di energia e di vita:

Così, ad esempio, nel *Dialogo della terra e della luna*, Leopardi fa riflettere le due parti in questi termini:

«Senti tu questo suono piacevolissimo che fanno i corpi celesti coi loro moti? [...].» Terra: «Sai che è? Questi uomini e queste bestie si mettono a romore: perché dalla parte dalla quale io ti favello, è notte, come tu vedi, o piuttosto non vedi; sicché tutti dormivano; e allo strepito che noi facciamo parlando, si destano con gran paura.»

I corpi celesti sono vivi, il segnale della loro vitalità è la motilità che ha come effetto diretto un suono piacevolissimo; similmente, come in un gioco di scatole cinesi, uomini e bestie producono rumore nel momento in cui si svegliano dal sonno che è – nella tradizione poetica italiana, una piccola morte.

Il moto, contrario della stasi, è dunque il segnale della vita, l’emblema massimo della natura nel senso più ancestrale del termine, opposta alla cultura intesa come civilizzazione che irrigidisce gli esseri animati e i loro sensi. Tuttavia, l’energia che sostiene il moto oltre ad essere origine ed assicurazione di vita può anche essere motivo – se spinta oltre i limiti – della sua distruzione:

«Della origine del mondo [...] La materia in universale ha in se per natura una o più forza sue proprie, che l’agitano e muovono in diversissime guise continuamente. [...] Il moto circolare delle sfere mondane, il quale è principalissima parte dei presenti ordini naturali, e quasi principio e fonte della conservazione di questo universo, sarà causa altresì della distruzione di esso universo e dei detti ordini.»

Sono queste le parole che Stratone da Lampsaco dedica all’origine dell’Universo nel frammento fittiziamente rinvenuto e tradotto da Leopardi; in esse appare chiaro che la vita nasce dal moto e, di conseguenza, all’assenza di moto corrisponde la morte.

Della stessa opinione sembra essere anche Atlante che, nel *Dialogo d’Ercole e di Atlante*, afferma:

«Anche di questo non ti so dire altro, se non ch’egli è già gran tempo, che il mondo finì di fare ogni moto e ogni romore sensibile: e io per me stetti con grandissimo sospetto che fosse morto [...]».

L’utilità stessa dell’universo intero, e dunque la sua validità e il suo senso in essere, verrebbero messe in discussione qualora i viventi si abbandonassero ad una stasi permanente:

«Se il sonno di mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l’astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, né strepito di fiere per le foreste, né canto di uccelli per l’aria, né sussurro d’api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l’universo sarebbe inutile.» (*Cantico del gallo silvestre*)

In questo sistema simbolico in cui moto e suono rappresentano la vita in opposizione alla stasi e al silenzio, per Leopardi l’immaginazione ha il potere di emulare e riprodurre – attraverso la spinta

del desiderio – il flusso energetico di cui la natura è portatrice e rallegrare così gli animi umani altrimenti in stallo:

«Per lo contrario, trovansi gli animi alcune volte, per una o per altra cagione, in istato di mobilità, senso, vigore e caldezza tale, o talmente aperti e preparati, che seguono ogni menomo impulso della lettura, sentono vivamente ogni leggero tocco, e coll'occasione di ciò che leggono, creano in se mille moti e mille immaginazioni. [...] E chi non sa che quasi tutti i piaceri vengono più dalla nostra immaginativa, che dalle proprie qualità delle cose piacevoli? [...] In Omero, tutto (per così dire) è vago e leggiadramente indefinito, siccome nella poesia, così nella persona» (*Il Parini, ovvero della gloria*)

In questo caso l'immaginazione è veicolata e pizzicata dalla lettura, accade dunque che ad una stasi esterna del corpo, simile a quella del filosofo Amelio, si opponga un movimento interiore che fa parlare l'anima e provoca piacere e sollievo. Ci troviamo sempre nel campo di formulazione della Teoria del piacere ma essa sembra incrociarsi con quel discorso che interessa la lingua in quanto espressione di un determinato modo di percepire e vivere la vita.

Non a caso è Omero, cieco e dunque non in grado di leggere e di scrivere, poeta per eccellenza della tradizione orale, della poesia perfetta – ad essere chiamato a testimoniare questa vicinanza con il vago e l'indefinito, lo stesso vago ed indefinito che permette agli uomini di intercettare gli strascichi di quel movimento celeste che è sinonimo di origine della vita.

Il cerchio dunque sembra stringersi intorno a queste parole: moto, indefinito, suono, poesia, oralità, tutta da ascrivere alla sfera della natura.

2.3.5. Teoria del piacere e teoria del suono

Non è però finita qui: i punti di connessione tra teoria del piacere, suono ed immaginazione contenuti nelle *Operette Morali* ed esplicitati ed analizzati in questa sede trovano nello *Zibaldone* una concettualizzazione più ordinata e sistemica. Mi riferisco, in particolare, a quella sezione dell'opera che è dedicata alla teoria della visione e alla teoria del suono, concepite entrambe in concomitanza alla Teoria del piacere:

«Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee indefinite, si spiega perchè piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta

luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne sieno indorate le cime; il riflesso che produce p.e. un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, udito ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione. Ed è pur piacevole per la ragione assegnata di sopra, la vista di un cielo diversamente sparso di nuvoletti, dove la luce del sole o della luna produca effetti variati, e indistinti, e non ordinari. ec. È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazia e diffonda senza diversità, nè ostacolo; dove l'occhio si perda ec. è pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta. Così un cielo senza nuvolo. [...] Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; [...]» (Zib.1744-1928)

L'immaginazione dunque gioca un ruolo fondamentale nella generazione del piacere poiché permette la formulazione di una speranza edonistica la cui esistenza non dipende dalla realizzazione reale della fantasia. La fantasia nasce da una sorta di privazione del quadro completo: il non possedere tutte le informazioni necessarie per la conoscenza profonda di qualcosa, ci spinge ad immaginare, supporre, fantasticare: in pratica il vago, lo stesso generato dalla poesia antica, dà vita all'immaginazione e quindi al piacere.

Vista e udito sono i sensi attraverso cui il mondo arriva all'essere umano; tuttavia una fruizione "bloccata" è l'unica, secondo Leopardi, in grado di portare alla luce il vero beneficio di cui questi sensi sono portatori: la facoltà di immaginare – e quindi desiderare – quello a cui non possiamo accedere completamente.

Potremmo dire, in un certo senso, che per Leopardi l'immaginazione si contrappone all'abitudine – conseguenza dell'esperienza - che è il vero ostacolo leopardiano.

L'esperienza è nemica dell'uomo e della sua felicità in quanto ne sviscerisce il potenziale. Esiste un modo per ripristinare la predisposizione immaginativa dell'essere umano? È possibile riappropriarsi di uno sguardo puro e in un certo senso antico sul mondo? Uno sguardo pieno di meraviglia in grado di osare e sognare?

La cosiddetta "fruizione bloccata" incentiva sicuramente l'utilizzo della fantasia evocando un potente senso del vago; tuttavia il recupero del potenziale immaginativo sembra avere a che fare, nella poetica e nella filosofia leopardiana, anche con la musica e, più in generale, con la percezione uditiva.

Bisogna, innanzitutto, sottolineare quanto per Leopardi il suono si distingua a seconda della sua fonte e quanto, in questo senso, esso comprenda due polarità pregnanti: musica opposta a suono, e linguaggio verbale opposto al linguaggio musicale.

«L'effetto naturale e generico della musica in noi, non deriva dall'armonia ma dal suono, il quale ci elettrizza e scuote al primo tocco quando anche sia monotono.» (Zib.155)

Così Leopardi chiarisce che il beneficio che l'uomo trae dalla musica non è tanto legato dalla soavità che dall'armonia emerge, quanto dalla forza del cominciamento che evoca il primo tocco. Ciò che è particolarmente caro al poeta è dunque l'immediatezza e la "verità" del suono:

«La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. [La musica] non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura.» (Zib.79-80)

La qualità esclusiva della musica è quindi quella di riprodurre, attraverso il suono, un senso di immediatezza e di realtà, essa si pone come una sorta di fotografia istantanea che non si serve di spostamenti semantici e significazioni terze per esistere.

L'immediatezza del suono riguarda inoltre, anche l'effetto che esso ha su chi lo ascolta, esso – a differenza della parola – agisce immediatamente sull'anima, senza farsi carico di contaminazioni razionali.

Ricapitolando, da una parte il suono ha la capacità di risvegliare il potenziale assopito dall'abitudine, dall'altra l'udito, a differenza della vista, permette all'uomo un avvicinamento immediato con la verità delle cose; esso funge, in un certo senso, da ricongiungimento con un'antichità perduta sia come modalità di approccio che come insieme vibrante di elementi.

Che Leopardi preferisca presentare la massa primigenia universale rappresentandone – tra tutti gli aspetti – proprio quello sonoro, emerge anche dalle *Operette Morali*; ma c'è di più: la musica, in quanto suono, in quanto connessione diretta tra mondo e anima, permette all'uomo di vivere un ricreamento:

«[la musica] anche la meno espressiva, anche la più semplice ec., produce a prima giunta nell'animo un ricreamento» (Zib.1782).

È chiaro quindi che Leopardi immagina il principio del mondo con un segnale sonoro.

Nel microcosmo umano – probabilmente forte di una memoria antica e primordiale – l'udire un suono e magari alcuni suoni in particolare – evoca un sentimento confuso e vago, potentissimo perché emulante la dinamica della creazione. Questa connessione è espressa più chiaramente nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*⁶⁹ in cui Leopardi appunta:

⁶⁹ Titolazione tradizionale introdotta da Francesco Flora con l'intento di riunire alcuni scritti autobiografici di Leopardi dal carattere frammentario e privi di precisa titolazione dell'autore.

«principio del mondo (ch'io avrei voluto porre in musica non potendo la poesia esprimere queste cose ec. ec.) immaginato in udir il canto di quel muratore mentr'io componeva»⁷⁰

Gli elementi che emergono e che chiariscono ulteriormente la portata della sfera uditiva nel sistema di pensiero Leopardiano sono due: i) la potenza evocativa del suono che, attraverso il canto del muratore, induce Leopardi ad immaginare il principio del mondo; ii) la differenza d'efficacia tra poesia e musica. Il linguaggio verbale sarebbe, secondo Leopardi, manchevole ed insufficiente a riprodurre in maniera diretta e simultanea la genesi del mondo.

Il recupero di un contatto con il creato più immediato e puro è destinato quindi a rimanere un desiderio irrealizzabile oppure esiste una possibilità di ripristino? Alcuni anni dopo Leopardi sembra cambiare idea a proposito della potenzialità della poesia. In *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* l'autore prospetta un nuovo orizzonte poetico, decisamente fruttuoso a patto che la poesia riesca ad eguagliare l'effetto poderoso del suono:

«[il poeta] deve coll'arte sua quasi trasportarci in quei primi tempi, e quella natura che ci è sparita dagli occhi, ricondurcela avanti, o più tosto svelarcela ancora presente e bella come in principio e farcela vedere e sentire [...] onde sia presentemente l'ufficio suo, non solamente imitar la natura, ma anche manifestarla»⁷¹.

Il testo poetico sarà vivo e proficuo nel momento in cui riuscirà a simulare, nella sua vaghezza, quel senso di genesi ed origine tipico della musica.

In questo senso il titolo *Canti*, adottato per la raccolta poetica, acquista un significato più intenso e profondo. Esso sta ad indicare la volontà di dar vita ad un testo-spartito, un'opera da leggere a voce alta affinché la sua potenza evocativa possa esprimersi a pieno e simulare l'effetto che la musica in quanto generazione di suono produce sull'ascoltatore.

Non stupirà, allora, la cospicua presenza all'interno dei *Canti* di numerosi suoni: le strade, e le piazze risuonano delle voci degli uomini comuni; ad essi si mischiano i rumori della natura, i

⁷⁰ *Vita abbozzata di Silvio Sarno*; testo consultato in Biblioteca Italiana
<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000072>

⁷¹ LEOPARDI 1992, par.44, p. 27-28

segnali acustici dei lavori domestici. Si tratta di apparizioni sonore disordinate e confuse, a guidarle non c'è un'armonia fondativa ma piuttosto un'idea di cominciamento da cui traluce la potenza del divenire.

È in questo futuro potenziale ed immaginifico – composto da percezioni parziali ed impedita – che si innesta la riflessione di Leopardi sull'oralità. Se da una parte, infatti, il profilo sonoro dei *Canti* è attribuibile ad una filosofia del suono così articolata dal poeta, dall'altra esso ci comunica un dato inequivocabile: i *Canti*, affinché svolgano la funzione per cui sono stati ideati, devono essere letti ad alta voce, non possono prescindere dall'oralità.

Intermezzo: la voce, la mano e infine il corpo

«Né tu finor giammai quel che tu stessa
Inspirasti alcun tempo al mio pensiero,
Potesti, Aspasia, immaginar. Non sai
Che smisurato amore, che affanni intensi,
Che indicibili moti e che deliri Movesti in me, né verrà tempo alcuno
Che tu l'intenda. In simil guisa ignora
Esecutor di musici concenti
Quel ch'ei con mano o con la voce adopra
In chi l'ascolta. [...]» (Aspasia, vv.61-70)

I versi qui citati appartengono alla canzone in tre strofe che chiude il Ciclo di Aspasia, segnando il distacco critico e impietoso dall'esperienza che ne aveva costituito lo sprone intellettuale e morale: l'amore per Fanny Targioni-Tozzetti.

Non è tanto interessante, in questa specifica sede, discutere dell'attendibilità dell'identificazione - sebbene essa abbia un valore non trascurabile dal punto di vista biografico - quello su cui mi preme soffermarmi, in questo momento, è il parallelismo che Leopardi crea tra l'amata e l'"esecutor di musici concenti".

Facciamo però un passo indietro. Abbiamo analizzato, nel capitolo appena concluso, le modalità attraverso cui Leopardi si assicura la presenza di una traccia orale nella produzione scritta. I motivi per cui egli riserva tanta premura alla salvaguardia di una fisionomia del parlato, sono da ricondurre non solo ad un'ammirazione estetica per questo particolare registro ma anche ad una concettualizzazione filosofica che attraversa l'opera del recanatese: natura e cultura rappresentano due sistemi di valori in contrapposizione; attorno ad essi gravitano alcuni elementi che – eletti a sineddoche – diventano allegoria dell'uno o dell'altro sistema.

In questo senso la voce ha un significato emblematico: locuzione esclusiva del mondo animale – in particolar modo di quello degli uccelli – e sinonimo di un'oralità primitiva sia sul piano universale che individuale, è metafora validissima di natura.

La voce, il sonoro, la preminenza della percezione uditiva diventano – nel sistema retorico leopardiano – sinonimi di un mondo antico che, aderente alla natura, si fa culla di un materialismo positivo.

A questo materialismo risponde l'idea di un corpo rilevante ritratto solitamente in opposizione al predominio della mente. Non si tratta di un corpo che rifiuta la spiritualità bensì di un sentire altro che passa attraverso la carne e conosce attraverso il sentimento, un sentire cancellato dall'età dei lumi e banalizzato dal romanticismo coevo.

Voce e corpo sono, in questo senso, strettamente legati perché entrambi testimoni di un'adesione sincera allo schema naturale.

Questa digressione ci è utile a capire il motivo per cui, a mio parere, i versi di *Aspasia* citati in apertura hanno un valore paradigmatico per la filosofia e la poetica di Leopardi: l'esecutore di un brano musicale produce nel suo pubblico un effetto simile a quello che l'amata genera nell'animo e nella mente dell'amante. E come riesce, l'esecutore, a produrre tali effetti? Scendendo in campo con la sua materialità, offrendo all'uditore il suo corpo. Il corpo, nei versi della canzone citati, più corrispondere, in pari misura e dignità, alla mano che suona o alla voce che canta.

Che la mano sia il segno della materia non stupisce affatto, più sorprendente è l'accostamento della voce al piano del concreto.

Il passaggio si arricchisce di ulteriore peculiarità e fascino se analizziamo le forme del sensibile di cui il musicista si serve per arrivare al suo pubblico.

Il risultato dell'impiego del corpo come mani o come voce è il medesimo: la produzione di un suono; tuttavia i passaggi che conducono al prodotto finale sono differenti. La mano, affinché si traduca in suono, deve interagire con uno strumento esterno che è, in questo caso, proprio di uno strumento musicale; tra il corpo di chi suona ed il corpo di chi ascolta si interpone un oggetto terzo.

Al contrario la voce non ha bisogno di intermediari, appartiene al corpo, da esso fuoriesce senza traduzioni, per raggiungere un corpo altro. È in questo senso una traslazione perfetta.

Possiamo affermare che sul piano del sensibile la voce è molto più corpo della mano.

Quello che è necessario sia alla voce che alla mano per produrre un risultato è il movimento. Affinché lo strumento suoni, è necessario che la mano lo tocchi; affinché la voce vibri è indispensabile che le corde vocali si mettano in moto.

A sua volta il suono, qualsiasi sia la sua sorgente, è determinato dalla presenza di onde le quali – propagandosi e dunque mettendosi in moto – giungono all'orecchio di chi ascolta.

Ancora una volta sembra che, nell'universo di Leopardi, il discorso sulla natura, sul corpo e le sue manifestazioni debba coincidere con quello sulla mobilità.

È il macrotesto leopardiano per cui ciò che si muove è vivo, ciò che rimane immobile è morto o destinato a perire.

Ha perfettamente senso allora la similitudine tra gli effetti prodotti dall'esecutore di un brano musicale nel suo ascoltatore e quelli sortiti dalla donna amata su chi ama.

E quali sono, per l'esattezza, questi risultati? “affanni intensi, indicibili moti e deliri” i quali si muovono, non a caso, nel cuore dell'amante.

Tutto nasce da un moto e tutto in un moto si tramuta ed è proprio questa scossa febbrile a dare senso ai corpi, siano essi rappresentati dalla materica presenza di un arto o dalla tempra intensa della voce.

Capitolo terzo

Dal corpo al mondo e viceversa: voce come impianto culturale

Per definire le coordinate della geografia della voce nella produzione di Leopardi, siamo partiti da un'analisi delle principali opere teoriche – lo *Zibaldone*, *Il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, *Il Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* – nelle quali sono state rinvenute le prove di una spiccata sensibilità al tema dell'oralità.

Questa particolare propensione di Leopardi sarebbe perfettamente in linea con l'idea, rintracciabile in maniera trasversale nelle opere filosofiche, di una superiorità del mondo naturale al quale la tradizione orale appartiene.

L'interesse per la comunicazione via voce non si manifesta, però, solo su un livello teorico, essa sembra riflettersi nella predilezione per certi comportamenti linguistici e nelle scelte stilistiche che riproducono il registro del parlato. Al secondo capitolo è stata affidata l'analisi di quei testi, in prosa e in poesia, coacervo del fenomeno registrato.

L'oralità è, nel sistema filosofico leopardiano, allegoria del mondo antico, traccia di un modello percettivo ed espressivo di tipo primitivo che – basandosi sulla voce – mette al centro il corpo.

Il terzo ed ultimo capitolo di questo studio si concentra proprio sul valore che il corpo assume nell'opera di Leopardi. Dall'individuazione di un materialismo convinto – che mal si interseca con la condizione morbosa del corpo del poeta – si passa ad un'analisi intertestuale e comparativa di carattere diacronico. Platone, Leopardi, Lacan, Barthes, condividono l'idea di un recupero edonistico del corpo attraverso l'impiego della voce.

Il valore attribuito alla voce nel corso dei secoli può essere inteso come il riflesso di un impianto culturale sui corpi; la poesia, come sempre, rappresenta un luogo privilegiato di espressione in cui le leggi del razionale possono essere trasgredite per raccontare l'indicibile.

3.1. Anatomia della voce

3.1.1. Dai polmoni alla mente

I versi di *Aspasia* si prestano, come abbiamo visto nell'ultimo intermezzo, ad un'interessante riflessione sulla materialità della voce e il suo legame con il corpo.

A differenza della mano che per tradursi in suono ha bisogno di un intermediario – nel caso specifico lo strumento musicale – la voce non si serve di alcun mezzo, essa basta a sé stessa e uscendo dal corpo diventa una manifestazione lampante della sua presenza.

È innegabile, tuttavia, che la preminenza della voce sull'arto in questione è reale solo se ci atteniamo al campo dell'uditivo. Se privilegiassimo, al contrario, una conoscenza visiva, la voce perderebbe decisamente la sua superiorità. Qual è però il valore aggiunto della voce nell'ambito di un'analisi della percettibilità del corpo? La voce può manifestarsi come presenza in assenza: non è necessario che il soggetto che pronuncia la parola sia vicino a chi ascolta; ad una distanza ragionevole l'efficacia della comunicazione – e con essa l'implicita affermazione dell'esistenza di un corpo – rimane valida.

L'idea che la voce sia corpo almeno quanto lo è la mano non è un'invenzione di chi scrive e neppure – se reputiamo attendibile l'ipotesi di una sensibilità al tema – di Leopardi.

Per gli antichi la parola non era collegata alla mente ma ai polmoni; risale a Platone il “trasloco” della voce dalla materialità del corpo alla vaporosità della mente.

In questo trasferimento quello che si verifica non è solo una dislocazione dell'origine dell'espressività umana ma anche la saldatura tra parola e pensiero e, di conseguenza, l'innesto della «convinzione che [...] il parlare dipenda dal pensare [e non viceversa]»⁷².

Il passaggio è decisivo perché oltre a configurare un nuovo assetto del processo cognitivo-espressivo, sposta anche la misura dell'essere umano dalla materialità del corpo alla impalpabilità della mente. L'altra conseguenza fondamentale di questa nuova collocazione della voce riguarda l'identità del pensiero: «mentre prima era un co-prodotto delle funzioni vitali della respirazione e dell'alimentazione, esso viene ora per primo e non è prodotto dal corpo. Spostandosi dai polmoni alla testa, il pensare ossia l'attività dell'anima noetica, si autonomizza da ogni causa corporea e guadagna il suo statuto metafisico.»⁷³.

⁷² CAVARERO 2005, p. 77

⁷³ Ibid.

La conseguenza di questo passaggio cognitivo è la liquidazione della φωνή, che viene relegata ad un ruolo ancillare e superfluo. Il pensare, di fatto, diventa un'attività insonora di cui la voce è solo un'espressione facoltativa e secondaria.

La voce diventa accessoria non solo a causa della perdita di una corrispondenza diretta con il pensiero ma anche perché essa viene sostituita da un'altra modalità di comunicazione delle idee: la scrittura.

È proprio nel passaggio dall'oralità alla scrittura che si può forse intravedere in maniera più significativa ed emblematica l'effetto di una nuova concezione della voce, non più manifestazione del corpo ma traduzione discrezionale della mente.

L'adozione della scrittura come modalità di esposizione della mente dà vita ad un sistema di comunicazione che non necessita della voce per essere efficace: il pensiero non produce suono esterno, similmente l'attività scritturale si svolge nel silenzio ed infine il lettore, a meno che non voglia divulgare il contenuto ad un pubblico di ascoltatori, si dedica alla parola scritta senza convertirla in voce.

Il silenzio è, in questo senso, il segno del predominio della mente sul corpo il quale perde la sua centralità e diviene mezzo. Se il pensiero è vaporoso e non più palpabile – dal momento che non riguarda più i polmoni ma la mente – la mano che scrive e l'occhio che legge si trasformeranno in meri strumenti il cui compito è quello di assicurare l'arrivo del messaggio al destinatario finale.

Con l'avvento della scrittura, il corpo - oltre a perdere la sua preminenza diventando mezzo, smarrisce anche la sua autonomia. Affinché la comunicazione sia adeguata, deve avvalersi di un ulteriore intermediario esterno: la penna, il supporto visivo della pagina scritta, dal momento che la scrittura è segno di segno. Il corpo, in quanto materialità e presenza, si annulla.

La scrittura modifica, inoltre, il concetto di stabilità e permanenza: rivoluzionando le regole che nella tradizione orale assicuravano la conservazione delle idee, essa rappresenta la possibilità di fissare in una forma definitiva e sempre disponibile il patrimonio di conoscenza.

Se l'oralità necessita di un passaggio costante di informazioni tra individui, affinché esse possano essere tramandate, la scrittura affida al singolo la fissazione e la conservazione del messaggio.

Se l'oralità è metafora di trasmissione, e dunque di movimento, la scrittura appare rigida, inflessibile, non modificabile. La parola alata che attraverso la voce e le sue vibrazioni usciva dal corpo come materia *in fieri* perde la sua dinamicità per ancorarsi al foglio.

Quando il pensiero viene trasferito dai polmoni alla mente e si trasforma in scrittura, il depotenziamento del corpo passa anche per il suo irrigidimento.

Tornando al nostro Leopardi, è esattamente questo passaggio ad essere messo in scena nell'Operetta dedicata al filosofo Amelio. La società civilizzata – qui incarnata dall'emblematica figura del filosofo - legge e scrive nel silenzio e nell'immobilità.

Eppure, il progresso rappresentato da queste attività non è garanzia di felicità. Per provare ad intercettarla, Amelio deve alzare gli occhi al cielo e rivolgere lo sguardo a quelle creature alate – gli uccelli - la cui voce è corpo esteso, dilatazione di una leggerezza e di un ritmo una volta appartenuto anche all'essere umano.

Qual è dunque, secondo Platone, il merito della scrittura? Nell'espone il Mito di Theuth all'interno del *Fedro*, il filosofo sembra riservare alla scrittura un giudizio negativo – sebbene egli abbia sempre utilizzato la forma scritta, ed emblematicamente il dialogo, per veicolare le sue idee.

«O ingegnosissimo Theuth, c'è chi è capace di creare le arti e chi è invece capace di giudicare quale danno o quale vantaggio ne ricaveranno coloro che le adopereranno. Ora tu, essendo padre della scrittura, per affetto hai detto proprio il contrario di quello che essa vale. Infatti, la scoperta della scrittura avrà per effetto di produrre la dimenticanza nelle anime di coloro che la impareranno, perché fidandosi della scrittura si abitueranno a ricordare dal di fuori mediante segni estranei, e non dal di dentro e da se medesimi: dunque, tu hai trovato non il farmaco della memoria, del richiamare alla memoria. Della sapienza, poi, tu procuri ai tuoi discepoli l'apparenza e non la verità: infatti essi, divenendo per mezzo tuo uditori di molte cose senza insegnamento, crederanno di essere conoscitori di molte cose, mentre come accade per lo più, in realtà, non le sapranno; e sarà ben difficile discorrere con essi, perché sono diventati portatori di opinioni invece che sapienti.» (Platone, *Fedro* 274c - 275b, trad. it. Giovanni Reale)

La scrittura, secondo le parole del re Thamus in risposta a Theut, sarebbe nemica della memoria e fautrice di un simulacro di sapienza dal momento che «[le anime di coloro che la impareranno] si abitueranno a ricordare dal di fuori mediante segni estranei, e non dal di dentro e da se medesimi».

È la lingua “manufatto” di cui parla Ida Travi, un nuovo codice che cambia le categorie del pensiero, rendendolo visibile e che si distingue «[dall'] oralità primaria in cui il pensiero si dava forme

adatte ad assistere la memoria procurando piacere da un lato e trasportando finalità anche estetiche e sociali dall'altro.»⁷⁴.

È suggestiva la potenza semantica con cui Platone esplicita il distaccamento della parola dal corpo – e la consecutiva perdita di una forma di piacere - a causa dell'utilizzo della scrittura.

Se un primo allontanamento si era compiuto attraverso la smaterializzazione della voce, a sancire la rottura definitiva è l'introduzione della scrittura, certamente utile da un punto di vista economico ma, allo stesso tempo, ostacolo interposto tra uomo e verità.

3.1.2. La voce fenomenologica: un'idea di canto tra Platone, Leopardi e Barthes

Se il *Fedro* è il luogo in cui Platone ragiona sul valore della scrittura e il suo legame con la memoria, è ne *La Repubblica* che il filosofo riflette sulla voce e il suo valore musicale.

Facciamo però un passo indietro; nel paragrafo precedente – guidati dalle parole di Adriana Cavarero - ci siamo soffermati sul trasloco del pensiero dai polmoni alla mente e sul depotenziamento del corpo che ne deriva.

La nuova collocazione del pensiero e le consecutive speculazioni al riguardo vanno imputate a Platone il quale, come abbiamo accennato sopra, è particolarmente interessato al tema della voce.

Più nello specifico quello su cui si concentra il filosofo è la definizione della dicotomia tra voce e λόγος. Secondo Platone la voce – intesa come metafora di canto e quindi di musica – è da temere in quanto manifestazione diretta del corpo che precede il significato. Il canto è dotato di valore di per sé a prescindere dal pensiero che esso veicola e – proprio per questo legame diretto – è strettamente connesso al piacere. La musica – che con la voce condivide il coinvolgimento del corpo - sarebbe da condannare per la sua presunta capacità di deteriorare la qualità individuale e le leggi della convivenza (Rep. 4, 424 c-e).

L'avversione al fenomeno è tale da indurre Platone a sostenere che il processo di decadenza morale possa aver preso il via proprio dalla musica, dove risiede la possibilità di un piacere puro (Leggi 3. 700 d-e).

Quella contro cui Platone si scaglia non è la voce che fuoriesce dal corpo per comunicare qualcosa, bensì una “voce fenomenologica”, è il canto che evidenzia la possibilità di un accesso immediato ai contenuti della coscienza senza alcuna contaminazione del mondo esterno.

⁷⁴ TRAVI 2007, p. 49

È la stessa voce di cui parla Barthes in un testo dedicato al canto romantico⁷⁵ quando afferma che «cantare è godere fantasticamente del [...] corpo unificato»⁷⁶.

Secondo Barthes piacere, canto e corpo non solo abitano lo stesso spazio ma – manifestandosi simultaneamente – rappresentano il recupero di una unità presumibilmente perduta.

Per descrivere il nesso tra materia acustica e piacere, Barthes utilizza il termine “grana”⁷⁷: la grana della voce emerge quando, con il canto, la voce perde la sua valenza semantica e si fa corpo; è proprio questo nuovo statuto la causa del piacere che è in grado di generare.

La voce è corpo in quanto - come visto nel paragrafo precedente – fino ad una certa altezza storica ne rappresenta un’estensione concreta ma, quando incarna il canto, assume a sua volta un corpo proprio ed in quanto tale può originare soddisfazione.

Se ad un livello macroscopico il canto risponde, universalmente, al bisogno di un piacere primitivo, su un piano microscopico e personale, la voce fenomenologica – e dunque significato al di là del significante – è anche quella del bambino, la manifestazione più semplice ed immediata della vita che precede l’istituzione del linguaggio; una voce vuota, in nessun modo veicolo di concetto; la voce in cui l’universalità della comunicazione che solitamente trasporta, viene sostituita dall’unicità della voce che – pur non significando niente in un sistema semantico condiviso – è fenomeno irriducibile della singolarità di un soggetto.

Il canto è, in questo senso, la manifestazione esemplare di questo passaggio dal momento che nella voce che canta la parte comunicativa e semantica si riduce fino a lasciar emergere la materia di cui la voce è fatta, la sua corporeità.

È chiaro, a questo punto, quanto sia fondato il timore di Platone ed è comprensibile che - per quanto egli osteggi la scrittura – la preferisca ad un’oralità costretta a trasformarsi in canto qualora voglia avere una efficacia mnemonica e divulgativa.

La voce che canta, quella guardata con sospetto da Platone è, in effetti, una voce ambigua: non si tratta del suono che fuoriesce dal corpo come pensiero – e dunque dotato di significato – e nemmeno di un suono – come quello animale – totalmente aderente alla natura; essa si colloca a metà strada tra natura e artificio.

⁷⁵ Cfr. R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso* Saggi critici III, Torino, Einaudi, 1985

⁷⁶ Ivi, p. 276

⁷⁷ Ivi, p. 265

La voce umana non è più mero suono, come nel caso dei versi emessi dell'animale, ma non è ancora parola significante. Essa ha il carattere dell'elemento mediano, tra l'insignificanza animale e la formalizzazione significante del mondo umano, del suono naturale che non si è ancora innalzato al livello del linguaggio.

L'idea di poesia avanzata da Leopardi, definita – non a caso - “canto”, è implicitamente legata ad una dimensione orale sia da un punto di vista formale che teorico e sembra veicolare – in virtù di alcune scelte stilistiche e tematiche - il concetto di voce fenomenologica.

Si tratta di una voce che, in quanto conservazione ed esaltazione di un piacere primitivo, basta a sé stessa e ha significato al di là del valore contenutistico espresso dalla sua articolazione.

Se canto e voce fenomenologica - evento ambiguo da porsi tra natura e artificio, manifestazione di un'unità corporale ormai perduta– corrispondono, non ci si dovrà stupire di fronte all'impiego, nella poesia di Leopardi, della parola “canto” come indicatore dell'entrata in scena (sonora) di quella porzione di popolazione collocata dal poeta proprio tra natura e cultura.

Mi riferisco agli abitanti del villaggio, i quali conservano, in quanto non completamente intaccati dalla civilizzazione, un contatto privilegiato con il primitivo talvolta invidiabile e desiderabile:

«Ahi, per la via/ Odo non lunge il solitario canto/Dell'artigian, che riede a tarda notte,/Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;» (*La sera del dì di festa*, vv.25-27)

«Sonavan le quiete/Stanze, e le vie dintorno,/Al tuo perpetuo canto,/Allor che all'opre femminili intenta/Sedevi, assai contenta/Di quel vago avvenir che in mente avevi.» (*A Silvia*, vv. 7-12)

«L'artigiano a mirar l'umido cielo,/Con l'opra in man, cantando,/Fassi in sul l'uscio;» (*La quiete dopo la tempesta*, vv. 11-13).

Il corpus citato è caratterizzato da una certa sistematicità che interessa l'occorrenza della parola “canto”: il canto registrato dal poeta è “intonato” da due personaggi parzialmente corrotti dall'incivilimento, la cui espressione sonora è una voce fenomenologica cioè priva di valore semantico, per la quale forma e contenuto corrispondono. Non si sta affermando con assoluta certezza che il canto in questione è privo di un messaggio al di là della “grana”; quello che sappiamo però – e che ha rilevanza in questa sede – è che Leopardi sceglie di non esplicitare il contenuto della

comunicazione veicolata dal canto, enfatizzando il valore dell'evento nella sua indipendenza e autonomia epifanica.

È un canto che ha a che fare con il primitivo e che – a chi ha orecchio esercitato all'ascolto – al primitivo può condurre:

«Nella mia prima età, quando s'aspetta/ Bramosamente il dì festivo, or poscia/ Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,/ Premea le piume; ed alla tarda notte/ Un canto che s'udia per li sentieri/Lontanando morire a poco a poco,/Già similmente mi stringeva il core.» (*La sera del dì di festa*, vv.40-46).

Il canto trasentito nel silenzio della notte fa scaturire l'impressione di infinità temporale, del tutto e dolorosamente altra dalla finitudine e transitorietà dell'esistenza umana, e perciò struggente.

E a cosa corrisponde quel senso di interezza del corpo a cui fa riferimento Barthes quando cita il piacere generato dal canto, se non ad un senso di infinito che è tale perché nobilita la finitezza del corpo accostandola all'assoluto che è caratteristica del naturale?

In un altro luogo della scrittura leopardiana - le lettere - è sempre la natura ad attivare il cuore del poeta, scatenando una sensazione piacevole. Questa volta però il veicolo dell'infinito di cui la natura è emblema, non è una voce umana bensì il guaire dei cani.

«Poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo» (A Pietro Giordani, Recanati 6 marzo 1820)

Sebbene il termine “canto” non compaia in questo passo, il racconto dell'aneddoto è carico di suggestioni che autorizzano a registrarlo come elemento di rilievo per l'analisi che si sta conducendo.

La percezione della “voce della natura” che giunge all'orecchio attraverso l'ululato dei cani, ha come effetto nel poeta un “grido forsennato” – e dunque letteralmente fuori di sé – che non contempla, certamente, l'esistenza di una volontà comunicativa precisa; saremmo, anche in questo caso, di fronte alla “grana” citata da Barthes, un grido il cui valore “materiale” precede quello semantico.

Ci troveremmo di fronte ad una di quelle espressioni mediane, tra natura e artificio, che indussero Platone a considerare il canto una minaccia all'ordine sociale proprio perché ponte con il primitivo.

Se “canto” non compare nella lettera citata e ad esso si sostituisce il ritratto di un grido pulsionale, in poesia il termine viene impiegato per caratterizzare la presenza di un elemento naturale e, più nello specifico, animale:

«Or quando al tutto irrigidito e freddo/ Questo petto sarà, né degli aprichi/ Campi il sereno
e solitario riso,/ Né degli augelli mattutini il canto/ Di primavera, né per colli e piagge/
Sotto limpido ciel tacita luna/ Commoverammi il cor;» (Al Conte Carlo Pepoli, vv.127-133)

«[...] allora/ Che, tacito, seduto in verde zolla,/ Delle sere io solea passar gran parte/
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto/ Della rana rimota alla campagna!» (Le ricordanze, vv. 10-13)

Il fatto che Leopardi definisca “canto” - all'interno di una raccolta poetica intitolata, non a caso, *Canti* - il verso prodotto da questi animali ha, a mio parere, un significato emblematico: se il canto è quello del mondo antico, il linguaggio dell'epica e della tragedia capace di attivare passioni e sentimenti che possono rappresentare una minaccia per l'ordine della vita civile, accostare la voce animale alla parola “canto” costituisce da un lato un tentativo di addomesticare la bestialità elevandola al piano dell'umano e dall'altro indica la volontà di accrescere il valore della poesia connotandola di una forza primitiva. Dal momento che per Leopardi l'universo del naturale custodisce uno sguardo autentico e nobile sul mondo, dar vita ad un sillogismo che lega la poesia ed il mondo animale equivale ad attribuire a questo genere di una preminenza assoluta sugli altri.

Non si tratta, tuttavia, esclusivamente di una riflessione implicita sul genere poetico con l'intento di innalzarlo, quello che potrebbe celarsi dietro questo pensiero associativo è l'idea che voce umana e voce animale corrispondono laddove esse si presentano come puro avvenimento fenomenologico: un'esternazione sonora del corpo che gode nella sua interezza proprio perché si scopre in grado di costituire significato con la sua sola presenza.

La voce fenomenologica è quindi una voce viva e sensuale ed è necessario l'impiego dei sensi per la percezione del suo significato autentico.

Questa voce è, come abbiamo visto, traccia dell'oralità: dal momento che «il mondo orale è uno stato complessivo che impegna il corpo»⁷⁸ essa non può essere pensata che come ritmo, un movimento che «organizza [e muove] ogni esistenza, [che è] contemporaneamente spirito e materia [e] per questo è possibile chiamar[la] “sentimento dei corpi”.»⁷⁹.

3.1.3. L'oggetto voce: una lettura lacaniana della teoria del piacere

Siamo dunque giunti ad una prima sintesi: il canto è un momento di unità del corpo che potremmo far equivalere al riconoscimento di sé allo specchio, perché quando la voce torna a farsi canto, il corpo viene percepito come nuovamente unificato. È l'interezza di cui, probabilmente, fa esperienza Leopardi scrivendo *L'Infinito*: è quello che potrebbe aver provato nel rilasciare lo stralciante grido - che è, similmente al canto, voce fenomenologica - raccontato nella lettera indirizzata a Giordani.

Quella esternazione avviene in concomitanza con il riconoscimento, avvenuto dopo un tempo di lunga astinenza, della voce della natura. È proprio l'elemento naturale ad assicurare, in entrambi i casi citati ma più in generale nella poetica leopardiana, il sentimento dell'interezza, quasi come se al recupero della voce-canto corrispondesse il recupero di un primitivo necessario alla costruzione autentica dell'identità dell'essere umano.

Leopardi individua anche altre modalità attraverso cui è possibile un recupero del primitivo; una di queste è la riabilitazione delle capacità immaginative al fine di procurarsi piacere attraverso le illusioni. Mi riferisco, nuovamente, alla Teoria del piacere, la cui formulazione riportiamo di seguito:

«Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempierci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benchè sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perché è ingenita o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita. E non ha limiti 1. nè per durata, 2. nè per estensione. Quindi non ci può essere nessun piacere che uguagli 1. nè la sua durata, perché

⁷⁸ TRAVI 2007, p. 61

⁷⁹ Ibid.

nessun piacere è eterno, 2. nè la sua estensione, perchè nessun piacere è immenso, ma la natura delle cose porta che tutto esista limitatamente e tutto abbia confini, e sia circoscritto. (...) Se tu desideri un cavallo, ti pare di desiderarlo come cavallo, e come un tal piacere, ma in fatti lo desideri come piacere astratto e illimitato. Quando giungi a possedere il cavallo, trovi un piacere necessariamente circoscritto, e senti un vuoto nell'anima, perchè quel desiderio che tu avevi effettivamente, non resta pago. (...) E perciò tutti i piaceri debbono esser misti di dispiacere, come proviamo, perchè l'anima nell'ottenerli cerca avidamente quello che non può trovare, cioè una infinità di piacere, ossia la soddisfazione di un desiderio illimitato.» (Zib.165-166)

«Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano, e figurarseli infiniti 1. in numero, 2. in durata, 3. e in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. che la speranza sia sempre maggior del bene, 2. che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni.» (Zib.167-168)

«Quindi bisogna considerare la gran misericordia e il gran magistero della natura, che da una parte non potendo spogliar l'uomo e nessun essere vivente, dell'amor del piacere che è una conseguenza immediata e quasi tutt'uno coll'amor proprio e della propria conservazione necessario alla sussistenza delle cose, dall'altra parte non potendo fornirli di piaceri reali infiniti, ha voluto supplire: 1. colle illusioni, e di queste è stata loro liberalissima, e bisogna considerarle come cose arbitrarie in natura, la quale poteva ben farcene senza; 2. coll'immensa varietà acciocché l'uomo stanco o disingannato di un piacere ricorresse all'altro, o anche disingannato di tutti i piaceri fosse distratto e confuso dalla gran varietà delle cose, ed anche non potesse così facilmente stancarsi di un piacere, non avendo troppo tempo di fermarsi, e di lasciarlo logorare, e dall'altro canto non avesse troppo campo di riflettere sulla incapacità di tutti i piaceri a soddisfarlo. Quindi deducete le solite conseguenze della superiorità degli antichi sopra i moderni in ordine

alla felicità. 1. L'immaginazione come ho detto è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice. Lo vediamo nei fanciulli. Ma questa non può regnare senza l'ignoranza, almeno una certa ignoranza come quella degli antichi.» (Zib.165-172)

Leopardi riconosce nell'esistenza dei bambini e degli antichi l'esperienza - su piani diversi ma altrettanto validi - del primitivo. Il primitivo di cui Leopardi si occupa è quello mosso dal desiderio e del piacere che da esso deriva, quello che attiene dunque al piano del pulsionale.

La pulsione è parola chiave della psicoanalisi lacaniana la quale, similmente a quanto esposto nella Teoria del piacere di Leopardi, individua due tipologie diverse di oggetto atte a soddisfare il desiderio, quello più "immediato" – che corrisponde ad una soddisfazione temporanea – e l'oggetto "che spinge", che dà il via al percorso metonimico del bisogno, all'inesauribile ricerca che movimentata la vita umana.

La prima tipologia di oggetto, quello destinato ad appagare in maniera solo provvisoria il desiderio, è l'oggetto-mira - non molto diverso dal cavallo che Leopardi cita per esemplificare l'impossibilità di raggiungere il piacere definitivo attraverso l'ottenimento di un singolo oggetto materiale ed intercambiabile. Il secondo tipo di oggetto è l'oggetto-causa, un'entità che si costituisce in modo paradossale attraverso la sua mancanza; è la mancanza dell'oggetto causa che spingerà il soggetto a tentare di recuperarlo attraverso l'inseguimento, illusorio, di tanti oggetti-mira.

L'oggetto-causa di Lacan potrebbe essere pensato come una sorta di traccia lasciata dalla cancellazione di una soddisfazione originaria, mai realmente verificatasi ma presupposta da sempre dal soggetto.

La pulsione che è alla base della ricerca dell'oggetto-causa ha a che fare con le prime forme di appagamento che il bambino sperimenta e attraverso le quali fa esperienza della propria esistenza e del proprio potere: l'immagine restituita dal riflesso dello specchio, la fuoriuscita della voce che riesce ad attirare l'attenzione materna e, infine, appagare un bisogno.

L'individuo potrebbe riconoscere, nel corso della sua vita, in altre voci la traccia di quella voce originaria pulsionale. Affinché questa corrispondenza avvenga, affinché l'adulto riesca ad individuare in altri suoni le somiglianze con la voce coinvolta nella prima mitica soddisfazione, è necessario che la voce-mira sia "vuota" proprio come lo era la voce-causa.

La voce, in quanto oggetto della pulsione, è vuota di ogni contenuto. Per la pulsione i significati, la funzione significante, il linguaggio, non contano nulla; la voce perduta che diventa oggetto del desiderio pulsionale è dunque un fenomeno non semantico il cui valore sta tutto nel godimento.

Stiamo parlando di quel fenomeno che Lacan indica, in *Seminario XX*, con il termine *Lalangue*, una parola che non è più significante ma solo piacere, una parola che assomiglia – riproducendone gli effetti – al *bla bla bla* del neonato. Questo cambio di idea si dirige verso l'identificazione di uno statuto più originario della parola: prima di essere mezzo di comunicazione, prima di essere inclusa nella grammatica del linguaggio, è una forma di godimento.

L'appagamento che *Lalangue* produce non ha a che fare con la possibilità di ottenere qualcosa mediante l'esternazione di un desiderio o l'articolazione di un pensiero; la sua potenza risiede nella sua sola manifestazione.

Lalangue è fonte di piacere perché, in quanto entità priva di senso, è pura apparizione materiale, corpo che si fa suono. Il soggetto che produce la voce riconosce in essa la propria presenza e di questa gode senza mediazione esterna. Per Lacan il godimento è immanente nel linguaggio e si delinea come ciò che, nel linguaggio, non può essere detto dal linguaggio.

Lalangue lacaniana assomiglia molto alla voce del cantare, descritta da Barthes, che produce un «godere del [corpo] unificato»; essa aderisce, per molti aspetti, al canto epico e tragico dagli antichi – quello temuto da Platone – e su cui Leopardi, come visto precedentemente, riflette nella propria opera.

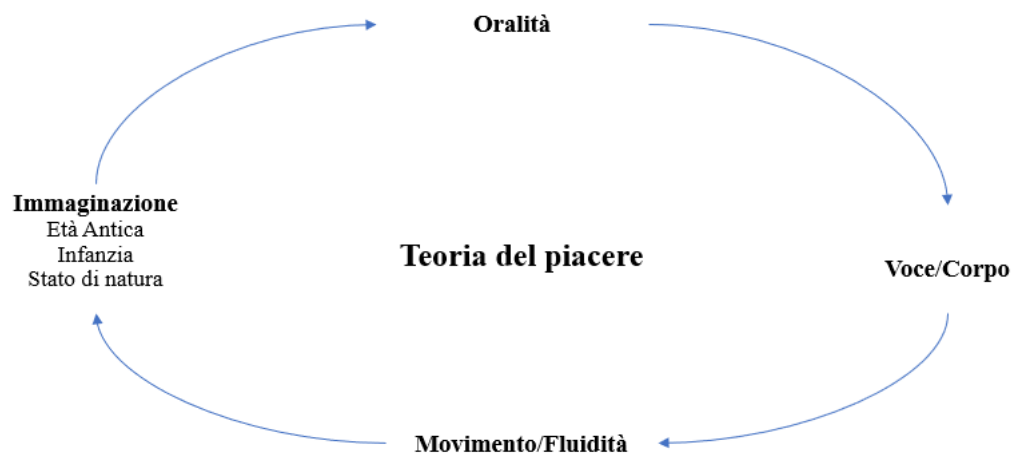
Nei versi di Leopardi il canto – che similmente a quanto accade per *Lalangue* ha una funzione esclusivamente epifanica e non veicola alcun messaggio - è affidato agli individui meno civilizzati, i quali – nella credenza comunemente diffusa e nella coscienza leopardiana – vantano una stretta connessione con il corpo poiché non ancora guastati dal dominio della mente.

Sono proprio loro, insieme ai fanciulli e agli antichi, i soggetti citati da Leopardi come sperimentatori della teoria del piacere; non corrotti dalla conoscenza che distrugge le illusioni, queste categorie di umano sono in grado di gustare il godimento che deriva dalla ricerca interminabile dell'oggetto-causa. La capacità di immaginare – e l'illusione di appagamento che la fantasia produce – potrebbe costituire l'oggetto-causa stesso che non a caso corrisponde, anche nella teoria lacaniana, ad una mancanza.

Se infatti per Lacan l'oggetto-causa ha a che fare con una forma di godimento che riproduce lo schema originario di riappropriazione del corpo e che quindi è raggiungibile senza l'ottenimento di un elemento esterno, anche per Leopardi il soggetto non deve passare fuori di sé per intercettare il piacere, al contrario esso è da ricercare dentro di sé, nella sua capacità di configurare il possibile, senza necessariamente convertirlo in verità.

In conclusione, per Lacan l'oggetto *a* corrisponde alla riappropriazione del corpo come manifestazione del sé possibile attraverso *lalangue*. Similmente per Leopardi, il piacere corrisponde alla ricerca del piacere stesso conducibile attraverso l'immaginazione.

Siamo di fronte a due idee di godimento dissimili per risultato ma legate da due elementi fondamentali: la nobilitazione del corpo a cui corrisponde un declassamento del valore della sfera cognitiva; la soddisfazione della pulsione che non necessita di oggetti esterni ma si compie attraverso un'azione autoriferita.



3.2. Quali voci per quali corpi?

3.2.1. Comunicare un corpo malato: Leopardi e l'autorappresentazione

Il corpo, dunque, assume nel sistema di pensiero leopardiano un ruolo altamente significativo.

La spiccata sensibilità al tema dell'oralità, la preminenza della voce sia come materiale poetico che come espediente retorico indicano la centralità che il corpo assume all'interno della filosofia del recanatese; esso è rilevante in virtù del legame con la sfera del naturale – e quindi contraltare della mente che è allegoria della cultura.

La materialità corporea è connessa, indirettamente, al piacere. Non è un caso, a mio avviso, che le tre categorie umane chiamate a illustrare la Teoria del piacere – gli ignoranti, i fanciulli e gli antichi – siano accumunati da una precisa caratteristica: la superiorità del corpo, inteso come istinto, pulsione, sentire spontaneo e non disincantato.

Stabilito dunque che la preminenza del corpo è, per Leopardi, un fatto indiscutibile, è lecito domandarsi se esista una correlazione tra l'importanza attribuita a questo aspetto dell'umano e la sua personale condizione fisica. Possedere un corpo non in salute, com'era quello di Leopardi, può aver contribuito ad un'adesione così decisa al materialismo e, allo stesso tempo, può aver peggiorato la percezione della propria immagine, esasperando il sentimento di inadeguatezza?

Sebbene non sia possibile fornire una risposta certa e definitiva a questa domanda, appare evidente che il poeta avesse ben presente cosa significasse possedere un corpo fuori dal canone e viverlo nel mondo, sottoponendolo allo sguardo dell'altro.

Il motivo che nei *Canti* esprime l'impossibilità di essere amati e lo connette all'inabilità fisica è prova di questa consapevolezza:

«Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella/ Sei tu, rorida terra, Ahi di cotesta/ Infinita beltà
parte nessuna/ Alla misera Saffo i numi e l'ampia/ Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni//
Vile, o natura, e grave ospite addetta, / E dispregiata amante, alle vezze/ Tue forme il
core e le pupille invano/ Supplichevole intendo» (*Ultimo canto di Saffo*, vv. 19-27)

«Questo di fu solenne: or da' trastulli/ Prendi riposo; e forse ti rimembra/ In sogno a quanti
oggi piacesti, e quanti/ Piacquero a te: non io, non già ch'io spero, / Al pensier ti ricorro.»
(*La sera del dì di festa*, vv.17-21)

Allo stesso modo, la chiara esplicitazione - nei tre autoritratti letterari del poeta - delle conseguenze della malattia sulle sue sembianze, indicano l'estrema sensibilità all'argomento:

Tra i primi autoritratti di Leopardi figura quello allegato alla richiesta di passaporto; si tratta quindi di uno scritto privo di scopi letterari, atto a descrivere semplicemente i tratti somatici del soggetto richiedente.

«Età 21 anni. Statura piccola. Capelli neri. Sopracciglia nere. Occhi cerulei. Naso ordinario. Bocca regolare. Mento simile. Carnagione pallida. Professione possidente»

A questo, segue l'autoritratto contenuto in una lettera indirizzata a Pietro Giordani nel 1818:

«Insomma io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissimo, tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a lui guardino i più.»

Anche in questo caso siamo di fronte ad una scrittura privata che già evidenzia, tuttavia, il malessere provato nell'abitare un corpo che si percepisce come non valido ed accettabile.

Il peso dell'infermità appare però ancora più chiaro nella lettera dedicatoria agli amici di Toscana del 1830 che precede l'edizione fiorentina dei *Canti*:

«Ma io non aveva appena vent'anni, quando da quella infermità di nervi e di viscere, che privandomi della mia vita, non mi dà speranza della morte, quel mio solo bene [i “cari studi”] mi fu ridotto a meno che a mezzo; poi due anni prima dei trenta, mi è stato tolto del tutto, e credo oramai per sempre. Ben sapete che queste medesime carte io non ho potuto leggere, e per emendarle m'è convenuto servirmi degli occhi e della mano d'altri. [...] ho perduto tutto: sono un tronco che sente e pena.»

Il corpo descritto da Leopardi è un corpo quasi deumanizzato, la cui invalidità è esplicita attraverso la metafora dell'oggetto inanimato. Tuttavia, queste membra, morbose ed inabili, non smettono di “sentire”.

Di quanto Leopardi sia un poeta “uditivo” e del ruolo ricoperto dall'elemento sonoro e vocale nella sua produzione, abbiamo già discusso copiosamente altrove.

Quello su cui vorrei soffermarmi, in questo momento è invece la correlazione che potrebbe esistere tra questa predilezione sensitiva e lo stato fisico dello scrittore.

Privato dell'utilizzo della vista ed impossibilitato ad usare il corpo a proprio piacimento, che cosa fa il poeta Leopardi? Sente. Il verbo sentire potrebbe assumere, in questa sede, diversi significati: oltre ad indicare l'utilizzo dell'udito, esso potrebbe esprimere la predisposizione ad una certa percezione emotiva, energetica del mondo.

A questo proposito è interessante quanto scrive Virginia Woolf - la quale fece esperienza, al pari di Leopardi, di un corpo infermo - a proposito dell'essere malati:

«Confessiamolo (la malattia è il grande confessionale), c'è una sincerità infantile nella malattia; si dicono cose, scappano fuori verità che la cauta rispettabilità della salute nasconde. [...] Ma da sani si deve mantenere la pretesa generosa, va sempre rinnovato lo sforzo – di comunicare, *civilizzare*, partecipare, coltivare i deserti, educare gli indigeni, lavorare insieme di giorno e di notte divertirsi. Con la malattia la simulazione cessa, Appena ci comandano il letto, o sprofondati tra i cuscini in poltrona alziamo i piedi neanche un pollice da terra, smettiamo di essere soldati nell'esercito degli eretti; diventiamo disertori. Loro marciano in battaglia. Noi galleggiamo tra i rami nella corrente; volteggiamo alla rinfusa con le foglie morte sul prato, non più responsabili, non più interessati, capaci forse per la prima volta dopo anni di guardarci intorno, o in alto – di guardare, per esempio, il cielo. La prima impressione di fronte a tale straordinario spettacolo è stranamente travolgente. Di solito è impossibile guardare il cielo per un periodo lungo di tempo. I pedoni sarebbero intralciati e sconcertati da un pubblico osservatore del cielo [...] Ora, *diventati una foglia, o una margherita*, supini, lo sguardo rivolto in alto, scopriamo che il cielo è qualcosa di così diverso, ma così diverso, che ne siamo scioccati. Ecco dunque cos'è che da tanto tempo andava avanti senza che lo sapessimo! [...] Ma se si guarda più a lungo, un'altra emozione annega i moti dell'ardore civico. *Divinamente bello coincide con divinamente inumano*. [...] Quel campo innevato della mente, dove nessun uomo ha messo piede, è però visitato dalle nuvole, baciato dal petalo che cade, come, in un'altra sfera, sono i grand artisti [...] che ci consolano, non perché pensino a noi, ma per il loro oblio.»⁸⁰.

Sebbene le parole di Woolf sottintendano un valore positivo della malattia che sembra totalmente estraneo e sconosciuto a Leopardi, queste potrebbero aiutarci a capire meglio quello di cui fa esperienza chi vive un corpo malato.

I punti di contatto con Leopardi sono, in effetti, molteplici; primo fra tutti la convinzione che esistano diversi modi per capire il mondo - alcuni dei quali passano attraverso il cuore e non la mente:

«si può con certezza affermare che la natura, [...] è composta, conformata e ordinata a un effetto poetico generale; ed altri ancora particolari; [...] Tutto ciò che è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e

⁸⁰ WOOLF 2011, p. 548-552, *corsivo mio*.

s'intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo.»
(Zib.3241)

Queste modalità di percezione è l'unica adatta, secondo Leopardi, a cogliere il poetico in cui la natura è ordinata; ebbene, sembra rispondere Woolf, il malato – costretto in posizione supina – sperimenta una esasperazione di questo sentire che gli permette di diventare foglia o margherita; in un certo senso gli è riservato il privilegio di partecipare a quell'effetto poetico della natura divenendone metafora vivente. Siamo fuori, chiaramente, dal campo della cultura e della ragione – che pertiene invece ai sani e al loro sforzo perenne di civilizzare; nello stesso luogo in cui il malato - trasformato in elemento naturale – sta disteso, abitano anche i poeti a cui Woolf attribuisce una funzione salvifica:

«Abbiamo bisogno dei poeti perché immaginino per noi. Il compito di fabbricare paradisi dovrebbe essere compreso tra i doveri del Poeta Laureato. È difatti ai poeti che ci volgiamo. La malattia ci rende svogliati di fronte alle lunghe campagne che la prosa richiede. [...] Nella malattia le parole sembrano possedere una qualità mistica. Afferriamo ciò che sta al di là del loro significato superficiale, istintivamente cogliamo questo o quello o quell'altro – un suono, un colore, qui un accento, là una pausa – che il poeta, sapendo che le parole scarseggiano rispetto alle idee, ha disperso attraverso le pagine per evocare, quando tutti i segni siano raccolti, uno stato mentale che né le parole possono esprimere, né la ragione spiegare. Nella malattia, l'incomprensibilità ha un enorme potere su di noi, più legittimamente forse di quanto gli eretti vogliono ammettere, in salute il senso usurpa il ruolo del suono. L'intelligenza domina sui sensi»⁸¹.

Da una parte la persona malata sviluppa un occhio poetico che funziona come amplificatore di sensazioni, dall'altra il poeta - dotato per natura di uno sguardo caleidoscopico sul mondo – restituisce e traduce una modalità del sentire antica e primordiale.

Il malato ed il poeta, in un certo senso, si somigliano. E cosa hanno in comune queste due categorie? Il dominio dei sensi sull'intelligenza, l'abbandono dell'esercizio della ragione per una spontanea percezione ed accoglienza del mondo, l'accettazione dell'incomprensibilità che non è ostacolo ma valore.

⁸¹ Ibid.

Cosa determina, inoltre, questo inedito atteggiamento? La preminenza del suono sul senso; il ritorno al canto così come inteso da Platone. La voce è ricollocata all'interno del corpo e, in quanto sua manifestazione, ha un significato autonomo e valido che anticipa quello semantico della lingua; è *lalangue* di Lacan, il corpo unificato e gaudente di Barthes, è il canto dell'artigiano di Leopardi.

Al di là dei collegamenti intertestuali, quello che abbiamo di fronte è, ancora una volta, l'affermazione della superiorità dell'antico sul moderno, superiorità sostenuta e largamente argomentata da Leopardi, in prosa e in poesia, alla cui base vi è l'esercizio dell'immaginazione

3.2.2. Corpi antichi e corpi moderni

Di quanto l'immaginazione sia un tema centrale nella filosofia leopardiana abbiamo discusso largamente, per quanto riguarda la correlazione tra immaginazione e poesia, basti ricordare, in questa sede, la poetica dell'infinito e dell'indefinito che - intersecandosi con la Teoria del piacere – ha proprio l'immaginazione come perno:

«Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta priorità di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano, e figurarseli infiniti [...] (Zib.167)

«Del resto il desiderio del piacere essendo materialmente infinito in estensione (non solamente nell'uomo, ma in ogni vivente), la pena dell'uomo nel provare un piacere è di veder subito i limiti della sua estensione, i quali l'uomo non molto profondo gli scorge solamente da presso. Quindi è manifesto: 1. Perché tutti i beni paiono bellissimi e sommi da lontano, e l'ignoto sia più bello del noto: effetto della immaginazione determinato dalla inclinazione della natura al piacere, effetto delle illusioni voluto dalla natura. 2. Perché l'anima preferisca in poesia e da per tutto, il bello aereo, le idee infinite. Stante la considerazione qui sopra detta, l'anima deve naturalmente preferire agli altri quel piacere ch'ella non può abbracciare. Di questo bello aereo, di queste idee abbondavano gli antichi, abbondano i loro poeti, massime il più antico cioè Omero, abbondano i fanciulli,

veramente omerici in questo, gl'ignoranti, ec. In somma la natura. La cognizione e il sapere ne fa strage, e a a noi riesce difficilissimo il provarne.» (Zib.170).

L'immaginazione, strumento utilissimo al malato disertore della civiltà, per Leopardi è – com'è noto - un attributo distintivo dell'antico. Allo stesso tempo, però, i popoli antichi vantavano un corpo valoroso e sano:

«È ben vero che alcune volte penso che gli antichi valevano delle forze del corpo, ciascuno per quattro di noi. E il corpo è l'uomo, perché (lasciando tutto il resto) la magnanimità, il coraggio, le passioni, la potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò fa nobile e viva la vita, dipende dal vigore del corpo e senza quello non ha luogo. Uno che sia debole di corpo non è uomo ma bambino, anzi peggio; perché la sua corte è di stare a vedere gli altri come vivono ed esso al più chiacchierare, ma la vita non è per lui. E però anticamente la debolezza del corpo fu ignominiosa, anche nei secoli più civili. Ma tra noi già da lunghissimo tempo l'educazione non si degna di pensare al corpo cosa troppo bassa e abietta: pensa allo spirito: e appunto volendo coltivare lo spirito, rovina il corpo. Senza avvedersi che rovinando questo, rovina a vicenda anche lo spirito.» (Operette Morali, *Dialogo di Tristano*)

Non solo gli antichi sono superiori ai moderni in quanto dotati di corpi perfettamente funzionanti e vigorosi, a questa potenza materiale corrisponde anche la stabilità della mente e, più in generale, un benessere condiviso tra corpo e spirito.

Il deterioramento del corpo è, secondo Leopardi, un segnale di quell'incivilimento mal riuscito che contraddistingue l'epoca moderna:

«Lo scopo dell'incivilimento moderno doveva essere di ricondurci appresso a poco alla civiltà antica offuscata ed estinta dalle barbarie dei tempi di mezzo. Ma quanto più considereremo l'antica civiltà, e la paragoneremo al presente, tanto più dovremo convenire ch'ella era quai nel giusto punto, e in quel mezzo tra i due eccessi, il quale solo poteva procurare all'uomo in società una certa felicità! [...] E osservate che l'incivilimento ha conservato in grandissima parte il cattivo dei tempi bassi, ch'essendo proprio loro, era più moderno, e tolto tutto quello che restava loro di buono dell'antico per la maggior vicinanza, come l'esistenza e un certo vigore del popolo, e dell'individuo,

uno spirito nazionale, gli esercizi del corpo, un'originalità e varietà di caratteri costumi usanze ec. L'incivilimento ha mitigato la tirannide de' bassi tempi ma l'ha resa eterna [spegnendo le commozioni e le turbolenze civili [...]] non ha assicurato l'ordine ma la perpetuità, tranquillità e immutabilità del disordine, e la nullità della vita umana. In somma la civiltà moderna ci ha portati al lato opposto dell'antica, e non si può comprendere come due cose opposte debbano essere tutt'uno, vale a dire civiltà tutt'e due. Non si tratta di piccole differenze, si tratta di contrarietà sostanziali: o gli antichi non erano civili, o noi non lo siamo.» (Zib.162-163)

«Io riguardo l'indebolimento corporale delle generazioni umane, come l'una delle principali cause di gran cangiamento del mondo e dell'animo e cuore umano dell'antico al moderno. Così anche delle barbarie de' secoli di mezzo, stante la depravazione de' costumi sotto i primi imperatori e in seguito, la quale è certa cagione di infiacchimento corporale, come appresso i Persiani divenuti fiacchissimi (e perciò barbari e privi di libertà) per la depravazione degli antichi costumi e istituti che li rendevano vigorosissimi.» (Zib.162)

L'incivilimento ha avuto quindi due conseguenze sull'uomo: da un lato la fine della preminenza del corpo e della sua cura a favore di un innalzamento della ragione, dall'altro l'abbandono dell'esercizio dell'immaginazione. Il fatto che, per Leopardi, le due perdite avvengano in simultanea non stupisce affatto; abbiamo visto, precedentemente, quanto il poeta misuri il grado di presenza del corpo, attraverso l'osservazione della sua aderenza alla natura; l'aderenza alla natura corrisponde, nel sistema di pensiero leopardiano, ad una modalità percettiva - solitamente attribuita agli antichi – guidata dal sentire e dall'immaginare.

Se consideriamo poi che egli aderisce al materialismo e, in quanto suo seguace, sostiene la tesi di una coincidenza tra corpo e anima, il dato risulta congruo.

Quello che invece è particolarmente interessante, ed emerge mettendo in dialogo Leopardi e Woolf, è il fatto che la malattia – e dunque l'estremizzazione dell'indebolimento del corpo – potrebbe rappresentare, nella modernità, un'occasione per tirarsi fuori dall'irrigidimento dell'incivilimento e godere di una posizione privilegiata simile a quella adottata dagli antichi.

In posizione supina, costretti a letto come Woolf o indeboliti nel senso della vista come Leopardi, risulta difficile mettere in pratica le due attività simbolo dell'età civile: scrivere e leggere. Ecco dunque che dal silenzioso impero della ragione ci si trasferisce verso il regno dei sensi, là dove

la parola è parlata ed il sentire travalica il confine semantico dell'udito per abbracciare quello della percezione.

Corpo ed intelletto subiscono dunque una trasformazione profonda nel passaggio dall'età antica a quella moderna; il cambiamento è segnato, in entrambi i casi, da una sorta di tensione che intorpidisce le membra e i sensi.

Il risultato è la creazione di un esercito il cui movimento è una marcia disciplinata e regolabile sia nella tangibilità corporea che nella immaterialità della mente; quest'ultima, infatti, non è più in grado di viaggiare trascinata dall'immaginazione – potenzialmente fonte di un piacere infinito – ma se ne sta immobile e mansueta, dedita ad attività prettamente speculative e logiche; solo ad alcune categorie dell'umano – quelle che condividono con gli antichi una spontaneità primitiva – è riservato il privilegio della fantasia.

In questa dimensione - dove il corpo è rigido e dunque pesante - la malattia rappresenta una possibilità di salvifica liberazione: svanito il corpo, la mente è in grado di spezzare le catene del razionale e riacquisire la mobilità dell'immaginazione.

In questa rinnovata autonomia l'uomo si riconnette con la natura e non si limita a contemplarla ma ne diventa manifestazione chiara e viva, foglia o margherita.

3.2.3. Dal corpo singolo al corpo sociale: Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani

Il corpo dell'individuo moderno è dunque un corpo civilizzato, un corpo che – per essere ammesso alla vita sociale – ha dovuto rinunciare alla dolcezza delle illusioni e ai benefici dell'immaginazione.

La malattia può allora rappresentare un momento di distanziamento dall'ordine prestabilito, dalla marcia inarrestabile dei viventi; in questo spazio la fantasia riprende il suo posto all'interno della scala dei valori umani.

All'incivilimento dell'uomo – necessario perché il mantenimento della società moderna sia garantito – corrisponde, dunque, la perdita della capacità di immaginare da parte dei singoli e quindi la fine delle illusioni. Abbiamo però detto più volte quanto per Leopardi l'unica possibilità di piacere perpetuo risieda nell'esercizio della fantasia e nelle illusioni che da essa derivano; in un certo senso l'immaginazione è l'unica prerogativa umana che produce un senso di infinito, che dota l'uomo di una prospettiva futura.

La capacità di pensare il futuro, di progettarlo, di desiderarlo, è però *conditio sine qua non* per una società funzionante. Cosa succede quando «la ragione [fa] evaporare l'intensità della passione, della natura e la potenza dell'immaginazione»⁸² ? Cosa accade quando l'incivilimento, la verità della scienza, la disillusione provocata da una sedicente verità, privano la collettività della capacità di ipotizzare il futuro? Essa corre il rischio di sgretolarsi, di non riuscire a tenere uniti i propri elementi;

È allora necessario sostituire i dispositivi che presso gli antichi assicuravano la possibilità di un avvenire – la predisposizione condivisa all'immaginazione – con altri vincoli, con nuove forze aggreganti.

La promozione di una vita impegnata e piena di occupazioni salvaguarda, ad esempio, l'aggregazione tra i singoli.

In una vita attiva non c'è spazio per l'immaginazione, occupazione notoriamente riservata a momenti di noia.

«Se non altro l'immaginativa che per natura ci porta a conceder qualche valore alla vita, ha pure un pascolo nella società stretta, e facoltà di conservar qualche parte della sua azione ed influenza sull'uomo. Tutto ciò non ha luogo nella solitudine, ma meno ancora in una dissipazione giornaliera e continua senza società. Nella solitudine anche dell'uomo il più sapiente, sperimentato e disingannato, la lontananza degli oggetti giova infinitamente a ingrandirli, apre il campo all'immaginazione per l'assenza del vero e della realtà e della pratica, risveglia e risuscita sovente le illusioni in luogo di sopirle o finir di distruggerle, l'animo dell'uomo torna a creare e a formarsi il mondo a suo modo; e finalmente la mancanza di occupazioni o distrazioni vive, e il continuo e non diviso né divagato pensiero che necessariamente si pone nelle cose presenti, e l'attenzione totale dell'animo che nasce dalla mancanza di sensazioni che la trasportino qua e là, fanno che all'ultimo si dà peso a menomissimi oggetti, e molto più che non si dava e che gli altri non danno nel mondo a oggetti molto maggiori (o così detti), e vi si pone tanta cura che finalmente essi riempiono tutto il tempo, ed occupano la vita, e alcune volte eziandio d'avanzo.»⁸³

⁸²LEOPARDI 1991, Introduzione p. XI

⁸³ Ivi, p. 56

Quello che Leopardi descrive è una sorta di circolo vizioso in cui lo spazio lasciato vuoto dall'immaginazione viene riempito dal *negotium*, il quale favorisce lo svilimento dell'immaginazione, esercizio benefico per l'uomo singolo e per la collettività.

L'Italia – per una predisposizione al sentimento più viva rispetto ad altre nazioni – è, nell'epoca delle disillusioni, penalizzata nella conservazione delle capacità immaginative:

«Ma che l'Italia è in uno stato, quanto alle cose reali che favoriscono l'immaginazione e le illusioni, molto inferiore a quello di tutte l'altre nazioni civili (parlo delle circostanze delle vita, e non di quelle del clima e naturali, che anzi noccono per le dette ragioni); non ci meraviglieremo punto che gl'italiani la più vivace di tutte le nazioni colte e la più sensibile e calda per natura, sia ora per assuefazione e per carattere acquisito la più morta, la più fredda, la più filosofa in pratica, la più circospetta, indifferente, insensibile, la più difficile ad esser mossa da cose illusorie, e molto meno governata dall'immaginazione neanche per un momento, la più ragionatrice nell'operare e nella condotta, la più povera, anzi priva affatto di opere d'immaginazione (nelle quali una volta, anzi due volte, superò di gran lunga tutte le nazioni che ora ci superano), di poesia qualunque (non parlo di versificazione), di opere sentimentali, di romanzi e la più insensibile all'effetto di queste tali opere e generi [...] I popoli meridionale superarono tutti gli altri nella immaginazione e quindi in ogni cosa, a'tempi antichi; e i settentrionali per la stessa immaginazione superano di gran lunga i meridionali a' tempi moderni. La ragione si è che a'tempi antichi lo stato reale delle cose e delle opinioni ragionate favoriva tanto l'immaginazione quanto ai tempi moderni la sfavorisce. E però in pratica l'immaginazione de' popoli meridionali era tanto più attiva di quella de' settentrionali quanto è ora al contrario, perché la freddezza della realtà ha tanto più forza sulle immaginazioni e sui caratteri quanto essi sono più vivi e più caldi.»⁸⁴

Il discorso di Leopardi potrebbe sembrare contraddittorio eppure una logica perfettamente lineare lo attraversa: i popoli più avvezzi all'immaginazione sono quelli che subiscono il depotenziamento maggiore nel momento in cui la civilizzazione predilige – imponendolo – il primato della realtà.

La società moderna ha dunque spodestato l'immaginazione del suo ruolo prioritario; ciò ha comportato non solo la perdita di una abilità a desiderare e dunque agire affinché il desiderio si

⁸⁴ Ivi, p.72-24

realizzi ma, indirettamente, ha privato l'uomo della possibilità di dotarsi, di autodeterminarsi attraverso il desiderio.

È come se l'immaginazione – per via di un complesso processo attributivo - determinasse il senso della vita di ogni essere umano.

Come ristabilire dunque la dignità identitaria del singolo che garantisce la convivenza in società? Come assicurare la sopravvivenza di un lavoro proiettato al futuro?

Venuta meno la validazione tramite desiderio, è necessario offrire al singolo la possibilità di acquisire una dignità alternativa che si ottiene attraverso l'approvazione dell'altro, attraverso il sentirsi riconosciuti e accolti all'interno di un gruppo.

Quello di cui stiamo parlando è il vincolo sociale, un assetto collettivo che si fonda sulla “conversazione” che è a sua volta «basata su una rete di reciprocità e di mutuo vantaggio e si rinforza nel tempo in virtù dell'accresciuta percezione individuale dell'interdipendenza collettiva. [...] È grazie alla insorgenza di questa rete di mutui riconoscimenti che si generano le basi collettive e sociali della costituzione stabile del sé. Ciascuno ha interesse a essere riconosciuto come degno di essere riconosciuto e solo una condotta conforme a regole condivise dai partners impegnati nella conversazione consente di guadagnare quel sostituto della “gloria” dei classici che è l'”onore” dei moderni.»⁸⁵.

La stabilità di questo nuovo ordinamento è fondata su un sistema di valori che sostituisce – modificandolo totalmente – il senso originario del prestigio e della nobiltà.

In questo senso il vincolo sociale permette di superare la percezione di collasso derivata dalla perdita dei valori antichi.

Il valore della vita non è più stabilito da me, dai miei desideri, dalla mia capacità percepirli e verbalizzarli, ma dalla comunità dei riconoscitori in cui mi identifico; è così che alle società strette è implicitamente affidato il compito di definire «un catalogo di etichette, di virtù pubbliche e di doveri, ma anche nel proseguimento di obiettivi di lungo termine, quelli più vicini a quanto possiamo chiamare l'interesse pubblico.»⁸⁶ .

«Per mezzo di quella società più stretta, le città e le nazioni intiere, e in questi ultimi tempi massimamente, l'aggregato eziandio di più nazioni civili. Divengono quasi una famiglia, riunita insieme per trovare nelle relazioni più strette e più frequenti che nascono da tale

⁸⁵ Ivi, Introduzione, p. VIII

⁸⁶ Ivi, Introduzione, p. IX

quasi domestica unione, una occupazione, un pascolo, un trattenimento alla vita di quelli, che senza ciò menerebbero il tempo affatto vuoto, e tali sono, rigorosamente parlando, tutti gli uomini, salvo gli agricoltori e quelli che ci procurano il vestito di prima necessità. [...] ma la stretta società fa sì che ciascuno fa conto degli uomini e desidera di farsene stimare (questa è propriamente la stima che si concepisce di loro) e li considera per necessari alla propria felicità, sì quanto ad altri rispetti, sì quanto a questa soddisfazione del suo amor proprio che ciascuno in particolare attende desidera e cerca da essi, da' quali dipende, e non si può ricever d'altronde. Questo desiderio è quello che si chiama ambizione.»⁸⁷

In questa società, tuttavia, i conviventi diventano un mezzo d'appagamento della propria stima; dal momento che la validazione del singolo è affidata allo sguardo esterno, l'altro da me – che condivide con me il catalogo di etichette e virtù pubbliche - diventa necessario termometro del grado di accettazione collettivo.

Uno dei valori su cui questa società si fonda è, dunque, l'amor proprio:

«Un uomo senza amor proprio, al contrario di quel che volgarmente si dice, è impossibile che sia giusto, onesto e virtuoso di carattere, d'inclinazioni, costumi e pensieri, se non d'azioni»⁸⁸.

Ad un cambiamento dell'assetto e del funzionamento sociale corrisponde, dunque, un mutamento dell'uomo, dei valori che ne stabiliscono la validità e l'identità stessa.

I parametri che determinano la dignità dell'essere umano non sono più legati alla realizzazione del sé e all'autodeterminazione ma al riconoscimento di un ruolo e di una funzione sociale.

Ancora una volta, la rivoluzione reale è quella che investe il soggetto: il corpo dell'uomo occupa un ruolo marginale ma, soprattutto, non corrisponde più alla sua anima, alla sua voce.

In questa nuova società l'espressione del singolo è funzionale alla totalità. In questo assetto lo spazio destinato al racconto dell'io e all'immaginazione – tra gli uomini adulti e non ignoranti – è quello della poesia che comunica un piacere il cui codice è la privazione dell'oggetto ambito.

⁸⁷ Ivi, p. 44-45

⁸⁸ Ivi, p. 60

La vista parziale che spinge a desiderare ardentemente – motivo poetico di Leopardi – è, in questo senso, una traccia dell'edificare il futuro alla maniera degli antichi.

3.3. La lingua-corpo da Leopardi ad Ungaretti

3.3.1. Il ciclo vitale della parola

Se la società civile è un organismo votato alla corallità, uno spazio in cui gli individui disperdono le proprie singolarità a favore di un benessere collettivo, la voce - intesa come pulsione fisica e materica - è da considerare traccia di un'antica predisposizione al desiderio, manifestazione del corpo come impeto.

È possibile, alla luce di quanto affermato finora, equiparare la lingua al corpo? Se consideriamo la lingua in quanto sistema espressivo di segni, regolamentato e simbolico, probabilmente la risposta sarà negativa.

La risposta sarà negativa perché questa accezione pone la lingua in contrapposizione alla voce/corpo. La dicotomia, così come mostrato da Lacan, Barthes e - seppur non esplicitamente - anche da Leopardi, è dunque tra *langue* e *lalangue*.

Se è vero dunque che la lingua non può essere pensata come manifestazione del corpo pulsionale, come essenza materica che esiste nella sua sostanza, al di là della sua semantica, è altrettanto vero che essa condivide con il "sistema" corpo un'organicità intrinseca.

La lingua è corpo nella misura in cui è organismo definito, funzionale e autosufficiente.

Se ammettiamo che la lingua è un corpo, allora è anche lecito immaginare che essa sia sottoposta a mutamenti e trasformazioni; al pari di qualsiasi altro organismo, vive, invecchia e – talvolta – muore.

Sembra saperlo molto bene Leopardi che, nella rilettura di Ungaretti⁸⁹, viene presentato proprio come un biografo della parola, un attento osservatore della fenomenologia che la interessa e che ne contraddistingue il ciclo vitale; per Leopardi la «parola [è] sempre diversa da scrittore a scrittore e da momento a momento, [si tratta] quindi [di una] parola considerata nel suo valore materiale, corporale oltreché fantastico [...]»⁹⁰.

⁸⁹ UNGARETTI, 1989

⁹⁰ Ivi, p. 33

In quanto materiche, le parole che compongono una lingua possono essere di “fattura differente” tra di loro. La differenza non è, chiaramente, oggettiva ma stabilita dall’osservatore a seconda della prospettiva da cui guarda.

In virtù di questa prospettiva – ed in questo caso prendiamo in prestito quella di Leopardi – è possibile intercettare una lingua primitiva.

L’aggettivo “primitivo” ha una valenza prettamente diacronica e si riferisce a quelle parole che «[portano] i segni d’una giovinezza della lingua, essendo cadute in disuso quando ancora la lingua era primitiva, e non portando quindi il peso degli anni delle altre parole.»⁹¹.

Si tratta quindi di un dato cronologico, di altezza temporale; allo stesso tempo, però, a quelle medesime parole – e di conseguenza alla lingua di cui fanno parte – si addice anche, secondo Leopardi, l’aggettivo “naturale”.

Ecco dunque che ritorna quell’idea di naturale strettamente legata all’età antica, ad una forma di espressione pura e non corrotta dalle traslazioni imposte dal tempo e dalla cultura.

Questa parola è dotata di una indiscutibile superiorità in quanto «pure continuando a possedere totalmente la propria durata, a portare in sé le risorse dei suoi secoli d’esperienza, può redimersi in un certo senso dei propri anni, perché gli oggetti della natura sono opera di Dio e perciò sono quegli stessi che venivano rappresentati nel periodo della giovinezza d’una civiltà. Nell’imitare la natura il nostro animo può ritrovare, se non altro come ricordo, la grazia, la felicità e l’energia delle origini, e la nostra espressione avere anch’essa un che di nuovo. È elegante quella parola che per acquistata familiarità abbia ritrovato la propria giovinezza, la propria spontaneità, la propria naturalezza.»⁹².

Ungaretti delinea l’idea di classicismo leopardiano; essa prevede un rapporto vivo con i classici, non più miniera da cui attingere temi e materiali letterari, ma prototipo di approccio alla vita e alle cose immediato e non artefatto, memoria di una perduta connessione con la natura.

La novità dell’operazione leopardiana non sta quindi nell’attenzione rivolta ai classici in sé ma nella volontà di renderli attuali e familiari, recuperando la spinta vitale che li fece fiorire, prendendo in prestito non solo la lingua ma l’idea di voce come pulsione, *input/output* del desiderio.

Affinché il recupero si compia è necessario, ancora una volta, l’utilizzo dell’immaginazione: esercitare la fantasia significa rimettersi in comunicazione con la natura, parlare di nuovo la sua lingua

⁹¹ Ibid.

⁹² Ivi, p. 34

e tornare, perfino, a somigliarle – similmente a quanto auspicato da Woolf nelle sue pagine dedicate alla malattia.

3.3.2. Lingua come corpo mobile

Nelle pagine precedenti sono state individuate ed esposte, largamente ed in più occasioni, le coordinate che compongono la geografia della voce leopardiana.

La voce, come si è visto, equivale al corpo ed il corpo – secondo la percezione comune oltreché nel paradigma leopardiano – è sinonimo di vita. Un corpo, tuttavia, è vivo solo quando è attraversato da un battito, un movimento.

Un corpo vivo, come quello della lingua, è dunque un corpo mobile, «costantemente mutevole, [privo] di modelli immortali, [dotato di] momenti diversi, diverse età della sua vita, come il Leopardi pensava; [...] la lingua era chiamata a rendere conto del suo passato, e della sua capacità di rinnovamento, e del suo incessante invecchiamento e conseguente diversificarsi, e della fatalità di morte che è in essa come in ogni cosa creata.»⁹³.

La lingua di poesia, ancor di più perché lingua pulsionale e naturale, si muove non solo nel tempo ma anche nello spazio-quello della pagina bianca su cui è scritta, e quello delle onde sonore su cui viaggia.

Essa segue l'andamento dell'epoca di cui si fa voce; proprio per questo motivo la sua struttura, la sintassi che la caratterizza, non può riprodurre le "serene volute trecentesche" ma dovrà avere un ritmo congruente alla sua età.

Non si tratta di una forzatura, la lingua di Leopardi si forma in maniera naturale attorno ai sentimenti di un uomo e di un'epoca: «Vediamo così entrare [...] nella poesia di Leopardi elementi che separano il verso nei suoi emistichi, e che vengono a costruire simmetrie non più meccaniche, come sarebbero state per un poeta del primo Ottocento quelle pure e semplici della canzone petrarchesca, ma vitali, perché legate sì al numero, ma a un numero non indipendente dalle necessità espressive.»⁹⁴.

La poesia di Leopardi esprime dunque il suo tempo – da una parte - attraverso il movimento che la sua lingua assume – dall'altra – tramite l'impiego di motivi e temi che richiamano lo spirito coevo e il dibattito a lui contemporaneo.

⁹³ Ivi, p. 117-118

⁹⁴ Ivi, p. 121

In questo senso questo linguaggio riferisce di uno svelamento del mistero che – risultato dell'esaltazione della ragione promossa dall'illuminismo – è nemico e antagonista della poesia: «Il Leopardi [...] dà a fondamento della poesia un sentimento ch'egli ha del mistero, del mistero che proviene dalla natura vivente in noi. La poesia si manifesterebbe dunque per atti strettamente personali, non sarebbe imitazione della natura, ma manifestazione singolare di quel tanto di mistero ancora superstite nel poeta e nei tempi storici ch'egli fatalmente è chiamato a interpretare. La misura leopardiana della durata si estende principalmente sul decrescere dei valori naturali rispetto a quelli sviluppati dall'incivilimento. La poesia sarebbe dunque per principio irrazionale. La verità ch'essa svelerebbe potrebbe non contrastare con quella che la ragione verrebbe a sua volta a dimostrare; ma se, con le sue scoperte, la ragione come sempre avverrebbe, va gradatamente riducendo il mistero, essa soffoca gradatamente la poesia.»⁹⁵ .

3.3.3. Immaterialità dell'oggetto e materialità della parola

Se la poesia custodisce, come abbiamo detto, il culto del mistero, è anche perché impiega una lingua/canto concettualmente vicina a *Lalangue* lacaniana – che non ha come primo obiettivo una comunicazione semantica ma agisce principalmente sul livello uditivo e sensoriale di chi ne fruisce: «Suoni, ritmo, numero, tutto ciò che nel linguaggio corrente non conta, diventa fondamentale. È che i vocaboli hanno ora bisogno d'essere visibili, occorre loro una realtà propria per interporsi tra ciò che è e ciò ch'essi esprimono»⁹⁶.

La lingua che nell'uso corrente viene utilizzata per spiegare le cose e renderle largamente comprensibili – costituendosi come una sorta di territorio franco – assume in poesia una valenza completamente diversa e diventa materia pulsante, magma incandescente dotato di vita propria.

L'Infinito è, secondo Ungaretti, il componimento che meglio esprime l'autonomia della lingua poetica e il suo fondarsi sulla necessità di un'assenza.

L'idillio ruota tutto intorno al potere dell'immaginazione che viene attivato da una privazione: quella dello sguardo bloccato dalla presenza della siepe; la lingua adoperata palesa il processo di sostituzione che avviene là dove il desiderio non può essere appagato.

Essa abdica al suo compito di mezzo comunicativo per divenire oggetto di poesia in prima persona. A questo scambio si riferirebbe, secondo Ungaretti, l'impiego del verbo “fingere”: l'oggetto

⁹⁵ Ivi, p. 107

⁹⁶ Ivi, p. 180

desiderato diventa il desiderare stesso e, di conseguenza, le parole che ne articolano la verbalizzazione sono carne di quella pulsione.

Il risultato è un componimento che, seppur attraversato da un frustrante senso di impotenza, veicola un'armonia che non lascia indifferenti nemmeno i lettori più superficiali.

L'eufonia si compie perché ci troviamo nel campo del sublime, inteso nella sua connotazione classica, poi ripresa nel XVIII e XIX secolo: proprietà dell'arte di indurre, per le sue connotazioni di mistero e di ineffabilità, a uno stato di estasi, di dare consapevolezza emotiva dell'infinità e della potenza irresistibile della natura.

In territorio sublime abita anche buona parte della produzione poetica di Giuseppe Ungaretti.

La sua poesia, al pari di quella di Leopardi, genera nel lettore l'impressione che la parola non sia altro che un tentativo di comunicare l'incomunicabile e, in quanto tale, rappresenti la sostituzione di un oggetto assente.

I celebri versi del componimento *Mattina* «M'illumino/d'immenso» sono forse l'esempio più chiaro di questa operazione.

Ungaretti giunge qui all'esito estremo della sua ricerca poetica animata dall'ansia di riduzione e semplificazione; quello che compie è uno scavo intorno alla parola affinché emerga solo l'essenziale.

Nella poesia di Ungaretti non è solo la parola a sostituire l'oggetto irreperibile ma è anche l'assenza della parola stessa: lo spazio bianco che la circonda è mancanza della mancanza.

Non è casuale, a mio parere, il fatto che Ungaretti esprima un certo apprezzamento per l'attenzione riservata da Leopardi alle sue poesie anche da un punto di vista grafico: «[...] Abbiamo indicato con quanta cura, il Leopardi [...] curasse la veste tipografica, per mostrare come anche nelle più piccole cose si manifestasse il suo senso di profonda serietà: niente ghiribizzi né altri ornamenti. La sua poesia che potrà anche diventare aerea nei momenti di suprema delicatezza e purezza, sarà sempre una poesia direttamente attaccata alla necessità espressiva e che non divagherà mai in oziosità decorative; [Leopardi] non voleva che la pagina di stampa disturbasse questa sua fondamentale semplicità.»⁹⁷.

La pagina che ospita la poesia non può accogliere altre forme di espressione, ad essa è affidato il compito di rappresentare una nostalgia, una melanconia insita nel senso stesso del testo.

⁹⁷ Ivi, pp. 31-32

Mattina di Ungaretti assomiglia molto, in questo senso, a *L'infinito* di Leopardi: in entrambi i componimenti prende spazio un canto che auspica a raccontare l'illimitato ma che, in corso d'opera, sembra dover rinunciare all'obiettivo; in entrambi i casi si verifica un cortocircuito: nel momento in cui l'immenso - che è di per sé non misurabile, inafferrabile e dunque ineffabile - viene nominato, esso cessa di esistere;

Entrambi i componimenti raccontano di una ricercata fusione tra universale e particolare; che questa si compia o meno poco importa, quello che conta è la poesia che nasce dalla crepa, il canto primordiale che tenta di riunire il corpo e il mondo. Qui la parola sta *sub limen*, in un chiaroscuro evocativo e potentissimo.

È proprio questo il segreto del poeta naturale, quello che imita la natura e non l'arte: riprodurre l'infinito come traccia, come ambiente e come sentimento.

Ungaretti è, in questo senso, testimone ed erede di Leopardi e della sua poesia: canto fantastico del corpo unificato.

Considerazioni conclusive

Il contenuto delle pagine qui raccolte rappresenta un tentativo di incorniciare il tema dell'oralità e l'immagine della voce in Leopardi, individuando le coordinate che ne definiscono la geografia.

Si tratta, tuttavia, di una prova destinata ad un fallimento almeno parziale in quanto serrare il flusso leopardiano entro una linea che simula il compimento, equivale ad operare una forzatura che è in contraddizione con l'impostazione della poetica del recanatese.

Se intendiamo però la cornice come «compimento del mutevole»⁹⁸ allora è lecito trarre conclusioni, avanzare ipotesi e presentare tesi.

Posto dunque che esporre una risposta su Leopardi come conclusiva e totalmente risolutiva sarebbe fuorviante, quelle offerte sono indicazioni per orientarsi più facilmente nei luoghi leopardiani abitati dalla voce.

I punti da segnare sulla mappa sono i seguenti: la disputa sulla superiorità del mondo antico rispetto a quello moderno; il ruolo della poesia nella conservazione dell'oralità come modalità espressiva e conoscitiva; il valore dell'immaginazione nell'ambito della Teoria del piacere.

Che rapporto intrattiene la voce con questi elementi?

Nel contrasto, evidenziato da Leopardi, tra antichità e modernità la voce rappresenta un residuo di primitivo attraverso cui è possibile recuperare la naturalità cancellata dall'incivilimento imposto dalla cultura.

Segno dell'avvento della dittatura della ragione è la perdita dell'oralità in favore della scrittura. La poesia custodisce, in questo senso, la traccia di una voce resiliente che sopravvive – come postura e dimensione – alla rigidità del codice scritto.

Al recupero della voce attraverso l'esercizio della poesia, corrisponde la rivalorizzazione della facoltà immaginativa e, di conseguenza, la riabilitazione del desiderio come connotazione dell'umano.

Voce, immaginazione e poesia - elementi centrali della poetica leopardiana – costituiscono un paradigma di fluidità sul quale tutta la produzione del poeta si regge.

È il movimento, la dinamicità, l'altro luogo chiave della geografia della voce.

Tutto ciò che è vivo, tutto ciò che pertiene al naturale è libero, si muove in maniera autonoma producendo energia.

In questo senso la voce è manifestazione del corpo, espressione sonora della materialità della carne che può esistere come singolo o come collettività.

⁹⁸ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, p. 31

Se la lirica rappresenta, nella modernità, la voce pulsionale dell'individuo, le *Operette morali* – scritto dall'impianto dialogico e orale – è l'opera della voce corale, quella in cui Leopardi rende esplicito il legame con gli antichi attraverso il recupero del registro parlato in funzione paideutica.

Nessuna parte della produzione leopardiana si scolla totalmente dall'oralità: ne sono permeate le *Canzoni* - a livello tematico e stilistico; ne è attraversato lo *Zibaldone*, esempio di "letteratura antiscritturale".

La possibilità di delineare una geografia della voce segnata da itinerari trasversali ci dà la misura di quanto l'intera produzione leopardiana sia un sistema complesso fondato su rimandi e analogie.

Ciò che è oggetto di speculazione filosofica può diventare motivo poetico; quello che si presta a concettualizzazione può tradursi in scelta stilistica e linguistica.

L'esercizio critico e comparativo alla base di questo studio si poneva tre obiettivi che possono dirsi soddisfatti: i. porre l'accento sull'omogeneità e sulla coerenza che contraddistingue il sistema di pensiero leopardiano; ii. ribadire la centralità della riflessività linguistica all'interno delle produzioni filosofiche e dell'opera in versi; iii. individuare gli attori che partecipano alla teoria del piacere, estendendo il campo a quegli elementi non esplicitamente nominati da Leopardi ma che rientrano - per derivazione metaforica - all'interno di questo discorso.

In virtù della fluidità evidenziata, è lecito ipotizzare che esistano ulteriori percorsi in attesa di essere riconosciuti e (rin)tracciati.

Il modello di ricerca – ad imitazione della metodologia leopardiana - dovrebbe prevedere l'intersecazione di più livelli d'analisi: il confronto tra teoria e pratica della letteratura, lo studio della lingua come contenuto oltreché forma, l'indagine sul materiale poetico al quale – per via della sua natura opinabile e soggetta ad interpretazione - è consentito rivolgersi con occhio smaliziato e sguardo personale.

Riassunto

La presente tesi ha come oggetto di studio l'oralità all'interno dell'opera letteraria di Giacomo Leopardi.

Nel primo capitolo della ricerca vengono ricostruiti e analizzati i punti centrali della riflessione linguistica dell'autore, sviluppati all'interno della produzione in prosa.

Il capitolo è diviso in tre sezioni dedicate, rispettivamente, allo *Zibaldone di Pensieri*, alle Epistole e al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Nella sezione riservata allo *Zibaldone*, al termine di un *excursus* sui punti focali della riflessione di Leopardi sulla lingua, si porta alla luce la connessione che esiste tra la Teoria del piacere e l'oralità intesa come modalità espressiva e conoscitiva.

L'analisi degli elementi che accomunano la Teoria del piacere e il discorso sull'oralità prosegue nella porzione destinata alle Epistole; qui si introduce, inoltre, la riflessione sul tema del corpo nell'opera di Leopardi, che verrà poi ampliata all'interno del terzo capitolo.

Il sottocapitolo dedicato al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* ospita una delineazione del legame che interessa poesia, oralità e mondo naturale.

Oltre che come elemento concettuale, l'oralità è presente nell'opera dell'autore sotto forma di registro linguistico, complesso di espedienti fonetici, retorici e sintattici che consentono al poeta di riproporre in scrittura stilemi del parlato.

Nel secondo capitolo si offrono i risultati di una ricerca condotta sul *corpus* testuale di prosa e poesia al fine di dimostrare l'impatto del modello orale sulla produzione scritta di Leopardi.

L'uso, in poesia, di figure retoriche altamente "sonore" come la sinalefe, e la massiva introduzione, in prosa, del discorso diretto, sono segnali della familiarità concettuale ed operativa dell'autore con il repertorio del parlato.

La sezione di apertura ospita la mappatura di un motivo poetico rinvenuto nei *Canti* a partire dall'individuazione di due elementi dicotomici: voce e silenzio. L'indagine rileva una corrispondenza tematica importante: l'elemento voce è, in maniera sistematica, segnale dell'universo natura; al contrario, il silenzio è metafora di un mondo civilizzato in cui la natura ha preso il sopravvento.

Alla ricostruzione del *topos* segue un esame linguistico e stilistico della produzione poetica maggiore del Leopardi; la massiccia presenza di figure retoriche che esaltano l'aspetto vocale della poesia è ulteriore prova del rapporto privilegiato che il poeta intrattiene con l'oralità.

La terza sezione del secondo capitolo è dedicata alla prosa: dall'analisi condotta su questa specifica parte della produzione leopardiana è emersa, ancora una volta, la volontà del poeta di conservare in scrittura tratti dell'oralità attraverso l'impiego di particolari registri linguistici.

Nel terzo capitolo, che corrisponde alla sezione conclusiva della ricerca, si fornisce una lettura della voce e dell'oralità nella sua accezione di corpo e si analizza, in seconda linea, il corpo come espressione della struttura sociale a cui esso appartiene.

Nella prima parte del capitolo si ricostruisce la storia filosofica della voce: partendo dall'idea di voce di Platone si giunge alla concezione di voce in Leopardi e si evidenziano i punti di contatto con due moderni intellettuali occidentali: Roland Barthes e Jacques Lacan.

Nella seconda parte viene approfondita la connessione tra voce e corpo; in questo spazio si presta particolare attenzione alla condizione leopardiana di soggetto fragile ed infermo e al peso che questa particolare condizione potrebbe aver avuto nella formulazione di alcune teorie relative alla società come apparato umano. Questa sezione è arricchita da una comparazione tra Virginia Woolf e Giacomo Leopardi. I testi di Woolf relativi agli effetti della malattia sulle capacità percettive dell'individuo dimostrano una interessante vicinanza concettuale tra i due intellettuali.

Nell'ultima sezione del terzo capitolo l'attenzione è di nuovo rivolta alla poesia: avvalendosi del prezioso lavoro di Ungaretti critico, il *corpus* poetico di Leopardi è presentato come esempio di organismo perfetto soggetto a cicli vitali.

Il capitolo si avvale di una prospettiva comparativa ed intertestuale in virtù della quale le parole di filosofi, poeti e intellettuali cronologicamente lontani tra loro, vengono accostate in quanto sostenitrici di un materialismo concettuale.

Nelle considerazioni conclusive si riflette sui risultati della ricerca e si evidenzia la tensione costante dell'autore verso un primitivo di cui l'oralità diventa manifestazione residuale, scarto del corpo antico che rivive nella pulsione della poesia e nell'impianto mobile della prosa.

La possibilità di delineare una geografia della voce segnata da itinerari trasversali ci dà la misura di quanto l'intera produzione leopardiana sia un sistema complesso fondato su rimandi e analogie.

Ciò che è oggetto di speculazione filosofica può diventare motivo poetico; quello che si presta a concettualizzazione può tradursi in scelta stilistica e linguistica.

Le conclusioni ospitano, dunque, alcune considerazioni sulle modalità di indagine compatibili alle caratteristiche della produzione letteraria di Leopardi.

Il modello di ricerca – ad imitazione della metodologia leopardiana - dovrebbe prevedere l'intersecazione di più livelli d'analisi: il confronto tra teoria e pratica della letteratura, lo studio della lingua come contenuto oltreché forma, l'indagine sul materiale poetico al quale – per via della sua natura opinabile e soggetta ad interpretazione - è consentito rivolgersi con occhio smaliziato e sguardo personale.

Shrnutí

Předmětem této práce je studium orality v literárním díle Giacoma Leopardiho.

V první kapitole práce jsou vytyčeny a analyzovány ústřední body autorova myšlení o jazyce, které rozvíjí ve svém prozaickém díle.

Kapitola je rozdělena na tři části věnované postupně dílům *Zibaldone di Pensieri*, epistolári a pojednání *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (Rozprava jednoho Itala o romantické poezii).

V části vyhrazené *Zibaldone* vyplynula z postupného představování klíčových bodů Leopardiho úvah o jazyce vazba, která existuje mezi jeho Teorií rozkoše (Teoria del piacere) a oralitou chápanou jako prostředek poznání a porozumění.

Analýza prvků, které sdílí Teorie rozkoše s rozpravou o oralitě, pokračuje v části

věnované dopisům; zde je uvedena mimo jiné úvaha na téma těla v Leopardiho díle, jež pak bude lépe pojednána v třetí kapitole.

Podkapitola věnovaná rozpravě *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* obsahuje vymezení vztahu mezi poezií, oralitou a přírodním světem.

Oralita je přítomna v Leopardiho díle nejen jako koncepční prvek, ale i ve formě jazykového rejstříku zahrnujícího fonetické, stylistické a syntaktické prostředky, které básníku umožňují použít v psaném textu stylémy mluveného jazyka.

Ve druhé kapitole jsou předkládány výsledky bádání prováděného na textovém korpusu prózy a poezie s cílem dokázat vliv orálního modelu na Leopardiho psanou tvorbu.

Úvodní část obsahuje mapování poetického motivu objeveného ve *Zpěvech* na základě stanovení dvou dichotomických prvků: hlasu a mlčení. Výzkum zjistil důležitou tematickou shodu, prvek hlasu je systematicky signálem světa přírody. Naproti tomu mlčení je metaforou civilizovaného světa, jenž získal nad přírodou převahu.

Po rekonstrukci toposu následuje jazykový a stylistický rozbor Leopardiho hlavní básnické tvorby; výrazná přítomnost rétorických figur, které zvýrazňují vokální stránku poezie, je dalším důkazem privilegovaného vztahu, který básník udržuje s oralitou.

Třetí část druhé kapitoly je věnována próze: z provedené analýzy této specifické části Leopardiho tvorby opět vyplývá básnickova snaha uchovat v psaném textu prvky orality prostřednictvím využití specifických jazykových rejstříků.

Ve třetí kapitole, která odpovídá závěrečné části výzkumu, je předložena interpretace hlasu a orality v jejich tělesném významu a je analyzováno, ve druhé linii, tělo jakožto vyjádření sociální struktury, ke které náleží.

V první části kapitoly je rekonstruována filozofická historie hlasu: vycházíme z Platónovy ideje hlasu, dospíváme až k Leopardiho pojetí hlasu a přitom zdůrazňujeme styčné body se dvěma moderními západními intelektuály: Rolandem Barthesem a Jacquesem Lacanem.

Ve druhé části je pak prohloubena spojitost mezi hlasem a tělem; na tomto místě je věnována zvláštní pozornost Leopardimu jako křehkému a nemocnému subjektu a důležitosti, kterou by tento konkrétní stav mohl mít při formulaci některých teorií vztahujících se ke společnosti jakožto lidskému nástroji. Tato část je obohacena o srovnání Giacoma Leopardiho a Virginie Woolfové. Texty Woolfové týkající se účinků nemoci na schopnost vnímání jedince ukazují zajímavou blízkost těchto dvou intelektuálů.

V posledním oddílu třetí kapitoly se pozornost znovu obrací k poezii: s využitím cenné kritické práce Ungarettiho je Leopardiho básnický korpus představen jako příklad dokonalého organismu, který je podřízen životním cyklům.

Kapitola využívá srovnávací a intertextovou perspektivu, na jejímž základě jsou slova filosofů, básníků a intelektuálů, kteří jsou od sebe chronologicky vzdáleni, kladena do souvislosti, neboť podporují jistý konceptuální materialismus.

V závěrečných úvahách je provedena reflexe výsledků bádání a je zdůrazněno autorovo neustálé pnutí směrem k primitivnímu stavu, jehož zbytkovým projevem se stává oralita, pozůstatek antického těla, které znovu ožívá v podnětech poezie a v proměnlivém systému prózy.

Možnost vymezit místopis hlasu, který je patrný napříč texty, nám poskytuje měřítko toho, že celá Leopardiho tvorba je komplexním systémem založeným na odkazech a analogiích.

To, co je předmětem filozofické spekulace, se může stát básnickým motivem; to, co sémanticky vymezuje koncepty, se může promítnout do volby jazykových a stylistických prostředků.

Závěry tedy obsahují několik úvah o způsobech výzkumu kompatibilních s charakteristikami Leopardiho literární tvorby.

Model výzkumu imitující Leopardiho metodologii by měl zohlednit průnik několika úrovněmi analýzy: konfrontaci mezi literární teorií a praxí, studium jazyka jako obsahu, ale i jako formy, zkoumání materiálu básní, na nějž – vzhledem k diskutabilní povaze jeho interpretace – je možno pohlížet na základě zkušeného postoje a osobního pohledu.

Bibliografia

Opere di Giacomo Leopardi

LEOPARDI 1898 = *Leopardi Giacomo, Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di giacomo Leopardi*, FIRENZE, LE MONNIER, 1898.

LEOPARDI 1937 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, Milano , Mondadori, 1937.

Leopardi 1972 = LEOPARDI Giacomo, “*Entro dipinta gabbia*” *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi* a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972.

LEOPARDI 1977 = LEOPARDI Giacomo, *Le lettere in Tutte le Opere di Giacomo Leopardi* a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1977.

LEOPARDI 1978 = LEOPARDI Giacomo, *Canti, con introduzione e commento di Mario Fubini; edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi*, Torino, Loescher, 1978.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Operette Morali*, Milano, Mondadori, 1988.

LEOPARDI 1988(a) = LEOPARDI Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Bellinzona, Casagrande, 1988.

Leopardi 1989 = Leopardi Giacomo, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*, introduzione a cura di Augusto Placanica, Venezia, Marsilio, 1989.

LEOPARDI 1991 = LEOPARDI Giacomo, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani*, introduzione a cura di Salvatore Veca, Milano, Feltrinelli, 1991.

LEOPARDI 1992 = LEOPARDI Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992.

LEOPARDI 1998 = LEOPARDI Giacomo, *La varietà delle lingue: pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*; a cura i Stefano Gensini, Scandicci, La nuova Italia, 1998.

LEOPARDI 2014 = LEOPARDI Giacomo, *Canti, Introduzione e commento di Andrea Campana*, Roma, Carocci, 2014.

Monografie critiche, studi particolari e su singole opere

ANCESCHI 1992 = ANCESCHI Luciano, *Un laboratorio invisibile di poesia. Le prime pagine dello e prime pagine dello «Zibaldone»*, Parma, Pratiche Editrice, 1992.

AUGERI 1994 = AUGERI Carlo A. (a cura di), *La retorica del silenzio, Atti del convegno internazionale Lecce, 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Edizioni Milella, 1994.

BARTHES 1985 = BARTHES Roland, *L'ovvio e l'ottuso Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

BEER 2012 = BEER Marina, «Parole e miti del silenzio nella poesia italiana» in *Silenzio, Atti del terzo Colloquio Internazionale di Letteratura Italiana (Napoli, 2-4 ottobre 2008)* a cura di Silvia Zoppi Garampi, Roma, Salerno, 2012, p. 33-79.

BIANCHI 2012 = BIANCHI Angela, *Pensieri sull'etimo: riflessioni linguistiche nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2012.

BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell'idillio*, Roma, Il Mulino, 2017.

CACCIAPUTI 2010 = CACCIAPUTI Fabiana, *Dentro lo Zibaldone, il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.

CADIOLI 2002 = CADIOLI Alberto, *Il silenzio della parola, Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002.

CAMERINO 2011 = CAMERINO Giuseppe, *Lo scrittoio di Leopardi: processi compositivi e formazione di topoi*, Napoli, Liguori, 2011.

CAMPANA 2003 = CAMPANA Andrea, «Notazioni acustiche, pomi dello sterminio, analogie: un ragionamento sugli studi fisici del Leopardi fanciullo» in *Studi e problemi di critica testuale*, 67, 2003, pp. 143-168.

CAMPANA 2008 = CAMPANA Andrea, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

CAMPANA 2009 = CAMPANA Andrea, «Scienza, letteratura, filosofia nelle «Operette morali» di Giacomo Leopardi, in A.A. VV., *Atti della Giornata di Studi Leopardiani Scienza, letteratura, filosofia nelle «Operette morali» di Giacomo Leopardi*, presso il Gabinetto «G. P. Vieusseux» di Firenze (2 dicembre 2009), «Antologia Vieusseux», 46-47. 2010, pp. 151-153.

CAVARERO 2005 = CAVARERO Adriana, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2005.

COLOMBO 1998 = COLOMBO Manuela, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1998.

CONTI 1966 = CONTI Pier Giorgio, *L'autore intenzionale: ideazioni e abbozzi di Giacomo Leopardi*, Losone, Industria grafica alla Motta, 1966.

CURTIUS 1992 = CURTIUS Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992.

DE ROBERTIS 1944 = DE ROBERTIS Giuseppe, *Saggio su Leopardi*, Firenze, Vallecchi 1944.

D'INTINO 2009 = D'INTINO Franco, *L'immagine della voce*, Venezia, Marsilio, 2009.

D'INTINO 2013 = D'INTINO Franco, *Oralità e dialogicità nello Zibaldone* in *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto: atti del Convegno internazionale*, Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012 a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Olschki, 2013.

DOLFI 1986 = *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986.

DOLFI 2000 = DOLFI Anna, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

GIRARDI 2011 = GIRARDI Antonio, *Leopardi nel 1828, Saggi sui Canti*, Venezia, Marsilio, 2011.

GRAF 1955 = GRAF Arturo, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, Loescher, 1955.

LACAN 2010 = LACAN Jacques *Il Seminario, Libro III, Le psicosi (1955-1956)*, Einaudi, Torino 2010.

LANDI 2019 = LANDI Patrizia, *Gli infiniti silenzi di Giacomo Leopardi*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2019.

MENGALDO 2012 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012.

MENGALDO 2015 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Leopardi il classico* in *Rivista Internazionale di studi leopardiani* 10, 2015, (pp. 5-14), Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.

MENGALDO 2016 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Io nel pensiero mi fingo: seminario leopardiano a quattro voci*; a cura di Isabella Adinolfi, Genova, il Melangolo, 2016.

OLIVA 2013 = OLIVA Stefano, *Udire il senso. Note su musica e psicoanalisi* in *RIFL* volume 7, pp. 110-123, versione digitale.

PIMENTA 1978 = PIMENTA Alberto, *Il silenzio dei poeti*, Milano, Feltrinelli, 1978.

POLIZZI 2015 = POLIZZI Gaspare, *Io sono quella che tu fuggi, Leopardi e la Natura*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

PRETE 1994 = PRETE Antonio, «Notturmo leopardiano» in *La retorica del silenzio*, Atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991 a cura di Carlo A. Augeri, Lecce, Edizioni Milella, 1994, pp. 234-242.

PRETE 2016 = PRETE Antonio, "Leopardi tra le lingue: traduzione, imitazione, affabulazione" in *Leopardi e La Traduzione. Teoria e Prassi: Atti Del XIII Convegno Internazionale Di Studi Leopardiani (Recanati, 26-28 Settembre 2012)*, Casa Editrice Leo S. Olschki S.r.l., FIRENZE, 2016, pp. 23–30.

SOLMI 2007 = SOLMI Sergio, *Il pensiero in movimento di Leopardi* in *Leopardi, Zibaldone di pensieri*, Milano, Mondadori, 2007.

TANGA 1959 = TANGA Igino, *La teoria della lingua nel Leopardi*, Roma, Ed. Gopa, 1959.

TIMPANARO 1997 = TIMPANARO Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma - Bari, Laterza 1997.

TRAVI 2007 = TRAVI Ida, *L'aspetto orale della poesia*, Romano di Lombardia, Moretti & Vitali Editori, 2007.

UNGARETTI 1989 = UNGARETTI Giuseppe, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P.V., 1989.

VALESIO 1994 = VALESIO Paolo, «Il fiore intellegibile: "lineamenti di pensiero silenzioso" in *La retorica del silenzio*, Atti del convegno internazionale Lecce, 24-27 ottobre 1991 a cura di Carlo Augeri, Lecce, Edizioni Milella, 1994, pp. 220-233.

VERSACE 2017 = VERSACE Stefano, *Leopardi e l'analogia: una nuova lettura dello Zibaldone*, Mimesis, Milano Udine, 2017.

VERSACE 2019 = VERSACE Stefano, «Leopardi's linguistic typology of poetic forms: a neglected chapter in the history of poetics» in *Mapping Leopardi Poetical and Philosophical Intersections*, a cura di Emanuela Cervato, Mark Epstein, Giulia Santi, Simona Wright, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 181-204

WOOLF 2011 = WOOLF Virginia, *Voltando pagina Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, Milano, Il Saggiatore, 2011.

ZOPPI GARAMPI 2012 = ZOPPI GARAMPI Silvia (a cura di), *Silenzio*, Atti del terzo Colloquio Internazionale di Letteratura Italiana (Napoli, 2-4 ottobre 2008), Roma, Salerno, 2012.

