

LA CANZONE 'ALLA PRIMAVERA.'
LEOPARDI E LA LIRICA MODERNA

Dalla scienza alla poetica della naturalezza

Il poeta di Recanati nei primi studi giovanili vede nella scienza lo strumento che permette all'uomo di "innalzarsi sopra se medesimo" giungendo a "conoscere le cause dei fenomeni più straordinari."¹ Tuttavia, Leopardi è consapevole che il valore epistemologico e conoscitivo della ricerca scientifica conduce all'affermarsi di una nozione ristretta di verità, fondata su di una conoscenza che si ritiene obiettiva e razionale in tendenziale contrasto con la percezione poetica del mondo. Per questo motivo egli metterà tutto il suo impegno intellettuale a difesa del vero mitopoietico, rivendicando il valore del mito, dell'errore e dell'illusione anche in una cultura dominata dalla ricerca scientifica. Egli si richiama alle favole antiche, che vengono evocate nella canzone "Alla Primavera," come luogo di un'età dell'oro della poesia e del genere umano. Quella condizione paradisiaca è andata perduta e non è possibile ripristinarla, si può tuttavia evocarla attraverso la finzione della poesia, nella distanza della scrittura.

In realtà, come ha riconosciuto la critica leopardiana più recente, questo atteggiamento volto a riconoscere la persistenza e la validità del punto di vista mitopoietico nel mondo scientifico, comincia già nelle opere giovanili di carattere scientifico e filosofico che precedono lo *Zibaldone* e le prime prove poetiche. Le *Dissertazioni filosofiche* (1811-12) il *Compendio di Storia Naturale* (1812), la *Storia dell'astronomia* (1813) e il *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (1815) sono oggi finalmente letti con metodo interdisciplinare e considerati come momento originale della scoperta di un'"ultrafilosofia," che riconcili filosofia, scienza e poesia e che, "conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci riavvicini alla natura."² L'"ultrafilosofia" di cui parla

Leopardi dovrebbe essere il risultato della ricerca scientifica e dei "lumi," senza per questo portare all'eliminazione della meraviglia e del mistero che si nascondono nella natura, sarebbe dunque possibile solo attraverso un uso non eccessivo della ragione, una ragione che riconosca i propri limiti, senza arrivare a negarsi.

Uno dei protagonisti della *Storia dell'astronomia* è Galileo, definito come "immortale" e "celeberrimo astronomo e matematico," che ha costretto i più savi a "cedere alla forza della verità e della evidenza" della sue scoperte scientifiche, realizzate attraverso il cannocchiale e annunciate nel *Sidereus nuncius* (681-683). Galileo diventa per Leopardi un simbolo della ragione scientifica e matematica che imponendosi su tutte le forme della cultura separa l'essere umano dalla natura. Tuttavia, Leopardi si rende conto che proprio l'esempio di Galileo conferma come la scienza possa trarre vantaggio dalla poesia senza venir meno alla precisione e senza creare confusione tra il linguaggio scientifico e quello poetico. In questa prospettiva Leopardi guarda a Galileo con favore, esaltandone ad un tempo la forza morale e la capacità immaginativa che ne fa una sorta di poeta.³ Del resto, nella stessa leopardiana *Storia dell'astronomia* si leggono alcuni spunti che alludono ad una dimensione immaginativa e contemplativa che si intreccia con la visione scientifica senza opporvisi, come accade in questa pagina sulle stelle e sulla luna:

La luna non è la sola che adorna e rende bello lo spettacolo della notte. Quelle innumerabili faci, che per ogni dove disperse diffondono i loro tremuli raggi, e rischiarano non men le celesti che le terrestri regioni, ne accrescon la bellezza e lo rendono del tutto meraviglioso e sorprendente. L'uomo divien come estatico nel contemplare l'ordine ammirabile in cui schierate sono e disposte quelle sfolgoranti lumiere che brillan sospese alla ricca volta che cuopre la sua abitazione (735).

Nella conclusione del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* Leopardi sottolinea che "la storia degli errori è lunga come quella dell'uomo" (866), mostrando indirettamente di riconoscere la parzialità e l'inconsistenza di ogni spiegazione scientifica e razionale, pur nel quadro di un sostanziale ottimismo razionalistico.⁴ Si comprende allora come nelle prime cento pagine dello *Zibaldone*, accanto al progetto rigenerativo dell'umanità fondato sull'"ultrafilosofia,"⁵ emerga come motivo cruciale la ricerca poetica e l'affermazione della possibilità di una poesia che, per poter sopravvivere nel mondo della verità

scientifica, non può fingersi ingenua, ma deve riflettere continuamente sul senso del proprio fare. Per Leopardi la poesia moderna deve trovare nello stile la dimensione in cui affermare una "naturalzza" per quanto possibile lontana da ogni forma di soggettivismo, razionalismo e artificio.⁶

Queste pagine, come ha riconosciuto Anceschi, costituiscono innanzitutto il momento aurorale della consapevolezza che il poeta ha di se stesso in quanto poeta, la nascita quindi della poetica leopardiana. Nelle prime cento pagine lo *Zibaldone* diventa un vero e proprio "diario continuo" della poesia nel suo farsi e in questo contesto militante vanno inseriti gli stessi interventi sui problemi filosofici e teologici introdotti dal processo di civilizzazione. In questa sede Leopardi interviene non a caso anche sulla poesia che si scriveva in Italia in quegli anni, che viene da lui fortemente criticata proprio per la mancanza di "naturalzza" e di uno stile degno di questo nome. Si veda ad esempio quanto scrive il 22 giugno 1820:

Dei nostri poeti d'oggi altri non sentono e non pensano, e così scrivono, altri sentono e pensano ma non sanno dire quello che vorrebbero, e mettendosi a scrivere, per mancanza di arte, si trovano subito voti, e di tutto quello che avevano in mente, non trovano più nulla, e volendo pure scrivere si danno al fraseggiare, e all'epitetare e se la passano in luoghi comuni e così chiudono la poesia, perché una cosa nuova da dire gli spaventa, non sapendo trovare l'espressione che le corrisponda; altri finalmente sentendo e pensando e non sapendo dir quello che vogliono, tuttavia lo vogliono dire, e questi sono ridicoli per lo stento l'affettazione la durezza l'oscurità, e la fanciullaggine della maniera. Quando anche i sentimenti non fossero dispregevoli (129-31).

In queste pagine Leopardi non appare preoccupato di sviluppare una concezione estetica, cioè una concezione filosofica della poesia, ma una poetica cioè una decisione operativa che ha al suo centro un particolare concetto di imitazione della natura. Nelle primissime pagine dello *Zibaldone*, al paragrafo secondo, Leopardi chiarisce che la poesia e in genere le Belle Arti non devono imitare il Bello, ma il Vero, ossia la natura in tutte le sue parti che comprendono anche il brutto. Si chiarisce in questo modo come i fondamenti concettuali della poesia leopardiana siano da cercare proprio nel razionalismo scientifico di tipo moderno, in Galileo, Descartes, Locke e Newton. È nel razionalismo scientifico moderno che si afferma una nuova idea di natura, che si allontana

decisamente da quella del neoplatonismo rinascimentale, fondato sul concetto di imitazione del bello ideale, per sviluppare invece un'idea di natura basata sull'esperienza e sulla scienza.

La scienza moderna introduce un modo nuovo di guardare alla natura, fissandola in un preciso istante, secondo un principio di economia dello sforzo, attraverso l'uso di particolari strumenti. A differenza di Galileo e della scienza la poesia e l'arte moderna non ricercano leggi universali. Prova ne sia l'insistenza di Leopardi sull'assenza di verità assolute e sul dubbio come premessa necessaria e fondamento della verità. Ma anche in questo caso siamo in presenza di uno dei presupposti fondamentali del razionalismo moderno, il dubbio cartesiano:

Il mio sistema introduce non solo uno scetticismo ragionato e dimostrato, ma tale che, secondo il mio sistema, la ragione umana per qualsivoglia progresso possibile, non potrà mai spogliarsi di questo scetticismo; anzi esso contiene il vero, e si dimostra che la nostra ragione, non può assolutamente trovare il vero se non dubitando, ch'ella si allontana dal vero ogni volta che giudica con certezza; e che solo il dubbio giova a scoprire il vero (secondo il principio di Cartesio ...) (1655: 8 settembre 1821).

Nel "sistema" leopardiano il concetto di dubbio come fondamento della verità si accompagna alla nozione di "possibilità" come unico fondamento necessario della natura umana e divina:

Da che le cose sono, la possibilità è primordialmente necessaria, e indipendente da checché si voglia. Da che nessuna verità o falsità, negazione o affermazione è assoluta, com'io dimostro, tutte le cose son dunque possibili, ed è quindi necessaria e preesistente al tutto l'infinita possibilità. Ma questo non può esistere senza un potere il quale possa fare che le cose sieno, e sieno in qualsivoglia modo possibili. Se esiste l'infinita possibilità esiste l'infinita onnipotenza, perché se questa non esiste quella non è vera. Viceversa non può stare l'infinita onnipotenza senza l'infinita possibilità. L'una e l'altra sono, possiamo dire, la stessa cosa. [...] Ecco Dio: e la sua necessità dedotta dall'esistenza, e la sua essenza riposta nell'infinita possibilità, e quindi formata di tutte le possibili nature (1845-6; 7 settembre 1821).

In realtà, il "relativismo ragionato" fondato sul dubbio e sulla nozione di "infinita possibilità" sono poi messi decisamente alla prova e

accantonati nel momento in cui il poeta deve apprezzare il dolore e l'infelicità che accompagnano la vita umana e che egli attribuisce precisamente all'"arbitrio di chi potendo stabilire e ordinar la natura ben altrimenti, o non instabilirla [...] la stabilì però, ed in questa guisa [...]" (1645; 7 settembre 1821). Questo è l'unico punto in cui Leopardi sente di allontanarsi dal cristianesimo, la cui verità e promessa non vengono negate in via di principio, ma relativizzate e misurate con il metro concreto della condizione e della natura umana: per il genere umano, come scrive ne "L'ultimo canto di Saffo," composto come la canzone "Alla primavera" nel 1822, "Arcano è tutto, / Fuor che il nostro dolor."

D'altro canto, il "relativismo ragionato," la nozione di dubbio e quella di "infinita possibilità" convivono all'interno del sistema leopardiano con la consapevolezza della vocazione ordinatrice e "scientifica" introdotta dall'affermarsi della scrittura alfabetica.

La scrittura per Leopardi è il "primo strumento di vera civilizzazione" (2619; 2 settembre 1822); la riduzione di tutti i suoni umani ad un ristrettissimo numero di segni, è la conseguenza di un processo lentissimo che è alla base di "ogni stabilità, ogni legge, ogni forma, ogni certezza, ogni esattezza alle parole, ai modi e alle significazioni" (1264-69; 2-5 luglio 1821). Leopardi riconosce nella scrittura alfabetica un prodotto tipicamente europeo, nato in Europa e da questa poi diffusosi nel mondo conosciuto (2670; 11 ottobre 1823). Leopardi riconosce anche che queste trasformazioni introdotte dalla scrittura alfabetica allontanano il genere umano dal mondo dei sensi e inserisce la scrittura tra le arti che non possono esprimere passione (2362; 26 gennaio 1822). La scrittura per Leopardi è necessaria alla civiltà ponendosi come strumento unico della "convenzione universale" (1201; 22 giugno 1821), ma essa è contraria alla perfezione naturale dell'uomo, come scrive nello *Zibaldone*.⁷

In questa prospettiva, il mito va inserito in una dimensione pre-alfabetica, mentre l'imitazione della natura per il poeta moderno non può essere il risultato di un'osservazione diretta e richiamarsi semplicemente ad una condizione paradisiaca di cui pure esiste il ricordo consegnato nel mito, ma deve necessariamente diventare un'operazione consapevole e colta, che tiene conto dei risultati della ricerca scientifica e si fonda sullo studio della tradizione poetica. Questa nuova condizione della poesia nel mondo moderno rimane acquisita anche se, come Leopardi avvertiva già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, la poesia ha sempre avuto a che fare con

i sensi e, fino a quando vivrà, non potrà fare a meno di essere legata al corpo e all'immaginazione (915). Nello *Zibaldone* Leopardi chiarirà che il "poeta non imita la natura" se non la natura "che parla dentro di lui e per la sua bocca" per cui egli si sentirà di concludere che il poeta è imitatore di se stesso (4372; 10 settembre 1828). Tuttavia, occorre riconoscere che mentre Leopardi è consapevole che l'arte e la poesia assumono nella modernità un carattere sperimentale e autoriflessivo, egli rimane lontano dalle forme del soggettivismo moderno e mantiene il dialogo con la natura al centro della sua ricerca poetica.

Alla primavera o delle favole antiche

Con la canzone "Alla primavera o delle favole antiche" Leopardi inaugura la maniera moderna di parlare della natura, che non viene più avvertita come una presenza piena, ma come un vuoto, un'assenza che reclama una vita impossibile nello spazio della pagina scritta. Leopardi supera il dibattito sulla mitologia di ascendenza classico-romantica e affronta quello che dopo di lui diventerà un tema cruciale e comune nella lirica moderna: la coscienza della debolezza della poesia, della sua difficoltà a sentire e interpretare il mondo, il suo distacco sempre più esplicito dalla vitalità della natura.

La canzone si apre con una serie di domande che riguardano la possibilità stessa di avvertire la primavera sul piano esistenziale e su quello poetico. L'arrivo della primavera coglie le "umane menti" "stanche" e "sepolte nel dolor." È possibile che l'arrivo della primavera coincida con il ritorno della giovinezza, con tutte le sue illusioni e suoi sogni? Questa è la domanda fondamentale che percorre tutta la canzone. Si tratta di una domanda che chiama in causa la possibilità stessa del dire poetico. La primavera mette alla prova il "gelido cor" del poeta che "nel fior degli anni suoi vecchiezza impara." Ma l'ansia vitale della giovinezza deve fare i conti con la "face del ver" che la consuma anzi tempo. In sostanza, il desiderio di vita e di poesia si scontrano con la consapevolezza del dolore che pervade il mondo umano, distaccandolo dal ritmo della natura.

La lingua della poesia sulla pagina scritta diventa lettera morta, e deve ricorrere all'uso di una lingua morta come il latino per nominare gesti che nel mondo della natura non hanno bisogno di nome. Come accade ai versi 5 e 6 dove si dice che gli uccelli *credono* al vento. Come Leopardi stesso spiega nelle *Annotazioni* alla canzone, in questi

versi egli usa la parola *credono* alla maniera latina per dire che gli uccelli *affidano* alle brezze primaverili il loro petto inerme, con un gesto poetico che la lingua umana corrente e quella scientifica non riescono a dire.⁸ Attraverso scarti linguistici come questo Leopardi persegue la sua poetica della naturalezza che si propone di richiamare in vita una dimensione del sentire umano sepolta sotto gli strati linguistici della lingua comune e di quella scientifica.

L'uso antico delle parole morte alla sensibilità comune si pone come gesto consapevole e autoriflessivo di una poesia che non si rassegna a scomparire dall'orizzonte del mondo. L'importanza della prospettiva delineata da Leopardi per la poesia moderna viene confermata se si pensa ad un testo di poetica come *Il fanciullino* (1897) di Giovanni Pascoli, così significativo per il futuro della poesia della modernità. Il testo pascoliano riprende gli interrogativi leopardiani e configura il testo poetico innanzitutto come un tentativo di restituire la vita alle cose morte. Questo tentativo viene attuato attraverso una lingua che, costituendosi appunto come deposito di cose morte, risulta anch'essa lingua morta, luogo e percorso obbligato del poeta moderno.⁹

L'interrogazione e l'apostrofe dominano anche la seconda strofa della canzone "Alla primavera," a conferma del fatto che il poeta è consapevole di parlare di qualcosa di scomparso che può essere richiamato in vita solo in maniera obliqua attraverso la scrittura:

Vivi tu, vivi, o santa
Natura? Vivi e il dissueto orecchio
Della materna voce il suono accoglie?

Il poeta prosegue poi rievocando il tempo in cui la natura era popolata di presenze mitiche le "candida ninfe," le "arcanne danze" che scuotevano le selve, a loro volta percorse da pastori, da varie divinità silvane e dalla dea della caccia Diana. È vero che Leopardi introduce a questo punto il ricordo di alcune antiche narrazioni mitologiche, ma il suo scopo non è quello di rievocare con malinconia il mondo scomparso del mito. Al contrario, a Leopardi interessa indagare le nuove vie e possibilità che si aprono per la poesia nel mondo moderno, sapendo che il modo di parlare della natura caratteristico del mito non è più disponibile al poeta moderno. Lo spunto per questa riflessione sul mito si trova in una nota dello *Zibaldone* dove Leopardi scriveva:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo

l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ecc., ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ecc. E stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparasso ecc. E così dei fiori ecc. Come appunto i fanciulli (63-64).

In questa nota della *Zibaldone*, Leopardi ribadisce che il lavoro sublime della poesia è precisamente quello di dare vita alle cose inanimate, come fanno i fanciulli, che già Vico ricordava a questo proposito.¹⁰

Una nota in margine alla canzone può aiutare a capire meglio la prospettiva sviluppata da Leopardi nella canzone "Alla primavera." Commentando i versi 28 e 29 ("E 'l pastorel ch'a l'ombre / Meridiane incerte [...]") egli scrive:

La stanchezza, il riposo e il silenzio che regnano nelle città, e più nelle campagne, sull'ora del mezzogiorno, rendettero quell'ora agli antichi misteriosa e secreta come quelle della notte: onde fu creduto che sul mezzodì più specialmente si facessero vedere o sentire gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e le anime dei morti [...].¹¹

A questa nota illuminante Leopardi aggiunge poi l'elenco impressionante delle fonti in cui ha trovato questo richiamo all'ora meridiana come momento privilegiato della visione divina: tra l'altro egli ricorda fonti classiche come Teocrito, Lucano, e fonti cristiane come la Bibbia di cui ricorda il "demonio meridiano" dei *Salmi*, 90. 6. La complessità e la varietà delle fonti conferma che al centro dell'interesse leopardiano non sta la scomparsa dei miti antichi, ma la possibilità della visione poetica nel mondo moderno. In questo senso si può dire che la canzone "Alla primavera o della favole antiche" assume un carattere fondativo per la lirica moderna europea. In questa prospettiva, come ha indicato Giuseppe Ungaretti, il tentativo leopardiano di esprimere nella canzone "Alla primavera" "quello stato incerto tra sogno e ricordo" va avvicinato a quello messo in atto più tardi da Mallarmé nell'"Après-midi d'un Faune."¹² L'aspirazione di Leopardi è quella "d'arrivare a una poesia nella quale, senza niuna, nemmeno minima, discontinuità mai, contemporaneamente la memoria s'abolisca nel sogno, e il ricordo dall'oblio si susciti, dolcemente vago in un'infinita malinconia di pensieri."¹³ In sostanza, per Ungaretti

l'aspirazione di Leopardi, diventa il desiderio nascosto di tutta l'arte e di tutta la poesia moderna, dall'Impressionismo al Surrealismo: fermare sulla pagina l'emozione nell'istante della sua "autenticità misteriosa." Per questa ragione la canzone "Alla Primavera" non si pone come "un'esercitazione da poeti giubilati"¹⁴ ma assume al suo centro tutta l'inquietudine, i dubbi e le esitazioni della poesia moderna.

Per il poeta moderno la natura è morta e non può essere nominata in maniera ingenua: "Vissero i fiori e l'erbe, / Vissero i boschi un dì." Questa constatazione nasce dalla consapevolezza che la natura priva di presenze mitico-poetiche risulta insensibile e non partecipa al dolore umano. I miti che vengono richiamati a questo punto da Leopardi sono i racconti tragici con cui gli antichi spiegavano certi fenomeni naturali, umanizzandoli. Egli ricorda Fetonte fulminato da Giove per aver osato guidare il cocchio solare; le Eliadi, figlie di Climene e Apollo, che dopo aver pianto a lungo la morte del loro fratello Fetonte furono trasformate in pioppi; Eco, una ninfa figlia di Aria e della Terra, che morì consumata dal dolore per non essere amata da Narciso. Ancora una volta, occorre insistere sul fatto che Leopardi non rimpiange il venir meno di questi miti. Certo egli riconosce che la scomparsa delle presenze mitiche rende estranea la terra al genere umano. Ma Leopardi non si ferma a questa constatazione melanconica e nostalgica.

La poesia si conclude infatti con un'espressione esemplare di un'ansia vitale e primaverile che non può trovare piena soddisfazione sul piano della lingua e della scrittura poetica. Infatti, negli ultimi versi della canzone Leopardi invoca la Natura scrivendo "la favilla antica / rendi allo spirito mio." Tuttavia, l'urgenza vitale della questione richiamata dalla primavera non ne elimina il carattere problematico per il poeta moderno. Leopardi propone allora un patto alla natura: se è vero che essa ormai non è partecipe della vita umana e se è vero che la comunicazione con il genere umano si è interrotta, possa almeno la primavera essere "spettatrice" del dolore umano. Negli ultimi versi Leopardi rende esplicito il vero centro del suo interesse. Non si tratta della sopravvivenza della mitologia e con essa di una maniera antica di percepire la natura, come popolata di presenze divine e magiche, ma della possibilità stessa della poesia nel mondo moderno. Perché la poesia sia possibile, afferma Leopardi, è necessario un patto tra il poeta e la natura; la natura può continuare ad essere una presenza, sia pure passiva, se il poeta potrà veder risvegliata dentro di sé la "favilla antica" la vitalità giovanile e la capacità di immaginare.

La conclusione della canzone "Alla primavera" è percorsa da una

profonda inquietudine legata alla consapevolezza che la natura non può che essere lettera morta nello spazio della scrittura. La scrittura non può rendere sulla pagina lo spirito vitale che anima la natura, può solo alludervi. Nello spazio intellettuale e materiale della pagina scritta la natura rimane inanimata, passiva spettatrice del dolore umano. Ma la primavera, e la rinascita vitale che ad essa si accompagna, annuncia un cambiamento, un movimento che la scrittura è destinata a riprodurre, non come ricerca mimetica, ma come direzione e come soglia. In questa prospettiva, il mito e la poesia non si presentano come visione nostalgica del sacro, ma come sfida che mantiene aperta una dimensione trascendentale che finisce per coincidere con la scrittura.

La dimensione trascendentale del mito e la poesia

Leopardi è convinto che la sapienza naturale abbia trovato la sua prima espressione nel mito e nella poesia. Con toni nettamente vichiani Leopardi scrive nello *Zibaldone*:

E infatti i primi sapienti furono i poeti, o vogliamo dire i primi sapienti si servirono della poesia, e le prime verità furono annunziate in versi, non, cred'io, con espressa intenzione di velarle e farle poco intelligibili, ma perché esse si presentavano alla mente stessa dei saggi in abito lavorato dall'immaginazione, e in gran parte erano trovate da questa anzi che dalla ragione [...] (2940-2941; 11 luglio 1823).

Alla luce di questa visione vichiana della sapienza poetica, Leopardi nello *Zibaldone* interpreta il libro del *Genesi* come il racconto di un mito che esprime una verità profonda, eterna, non esprimibile in maniera razionale e concettuale. Quel mito parla di un rapporto integro con il mondo che è andato perduto nella storia dell'umanità e che rimane inaccessibile nel momento in cui la scienza e la specializzazione riducono a oggetto il mondo naturale e rompono la felice condizione dell'Origine. Il mito delle origini non allude ad alcun evento reale e rimane sostanzialmente inaccessibile alla ragione umana; tuttavia viene evocato dal giovane Leopardi per il suo valore metaforico assoluto, che fa emergere un orizzonte di significato anteriore ad ogni sorta di paradigma logico descrittivo, e viene perciò ad assumere una dimensione trascendentale. Questa dimensione trascendentale è un luogo di possibilità aperte, un luogo di origine per la poesia e per la filosofia

che, tuttavia, non coincide con l'espressione storica della poesia e della filosofia.¹⁵

La credenza della corruzione della condizione umana da uno stato migliore in seguito allo sviluppo della conoscenza trova conferma in un'antichissima tradizione sapienziale mesopotamica, egiziana e quindi greca in cui Leopardi colloca non solo il libro del *Genesi*, ma anche altri miti, come la favola di Psiche che nella sua interpretazione rappresenta un'allegoria della natura umana "felicitissima senza conoscere" (637-38; 10 febbraio 1821). Secondo questa tradizione mitica l'origine dell'infelicità umana è legata al parallelismo fra conoscenza, progresso e male e all'abbandono della religione e della sapienza naturale, espressa da quelli che Vico chiamava i "poeti-teologi".¹⁶

Il motivo centrale di questa tradizione mitica è quello della condanna del mutamento e del progresso conoscitivo e tecnologico; l'analisi filosofica elaborata da Leopardi esclude solo apparentemente il livello antropologico. Infatti, ciò che interessa veramente il poeta di Recanati è proprio la posizione umana; egli appare legato alle posizioni scientifiche di Buffon che finiscono per escludere la storicità del Paradiso terrestre. Rimane lontano dall'orizzonte leopardiano il tentativo di riferire il mito ad un contesto storico preciso, come fa invece l'antropologia del nostro secolo, che ha cercato di vedere nel mito del Paradiso terrestre, e della conseguente caduta del genere umano, il ricordo di un'esperienza storica reale vissuta dagli esseri umani nel passaggio dal regime di caccia e raccolta a quello della coltivazione. Questo mutamento sociale, ha scritto Carlo Tullio-Altan, ebbe un carattere radicale e fu mediato dalla donna.¹⁷ Leopardi, al contrario, è alla ricerca di un significato universale del mito; tuttavia, egli non disconosce le conseguenze antropologiche e culturali della sostituzione del mito della caduta con quello del progresso a cui si assiste in epoca moderna, attraverso la secolarizzazione dei miti antichi. Si deve anzi notare che Leopardi legge il motivo di critica della civiltà implicito nella racconto del *Genesi* proprio avendo in mente i mutamenti tecnologici e scientifici collegati all'idea moderna del progresso e di scienza. È dalla critica delle concezioni scientifiche moderne che il filosofo di Recanati trae la convinzione che il senso della storia umana non vada cercato in un futuro utopico ma nel passato mitologico.

Leopardi non disconosce i risultati della ricerca scientifica moderna — si pensi alla sua lettera di Buffon — ma in lui si trovano anche aspetti contraddittori di un'idea ermetica del sapere, come la convinzione che

la verità non emerge dalla storia e dal tempo ma appartiene ad una dimensione trascendentale, quella del mito, che gli appare come l'unica in grado di fronteggiare l'"oggettivismo scienziasta" da cui egli prende le distanze con un tono decisamente critico. In questa critica della scienza moderna e in questa rivendicazione del ruolo trascendentale del mito e del discorso pre-scientifico Leopardi anticipa certi importanti esiti della fenomenologia di Husserl, che ne *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (1954) ha affermato precisamente la necessità di porsi il problema trascendentale, proprio per sfuggire all'obiettivismo moderno da lui fortemente criticato in nome delle esigenze del "mondo della vita".¹⁸

Sono proprio questi aspetti ad ancorare Leopardi ad un'idea di mito e di mondo primitivo in cui un orientamento antistorico induce a considerare vero solo il momento dell'origine, il principio atemporale, che finisce per identificarsi con la potenza illimitata della natura. Da qui derivano l'importanza e la particolare accezione che il problema delle origini assume nella sua opera, dove diventa oggetto di una riflessione costante, che si esprime non solo nello *Zibaldone* ma anche nel *Canti* e nelle *Operette morali*. L'insistenza con cui Leopardi torna, sia pure in maniera diversa, sulla questione delle origini, del mito di un'età dell'oro e di una sapienza originaria andata perduta, conferma il valore trascendentale che essa viene ad assumere all'interno del suo pensiero.¹⁹

Leopardi, come Nietzsche, sostiene l'idea di un eterno divenire circolare, di un perenne avvicendamento di produzione e distruzione della natura. Tuttavia, per Leopardi il racconto storico non è in grado di dare una spiegazione scientifica del mondo sottoposta a rigide leggi e quindi la storia non può produrre una sapienza e un insegnamento, come scrive nello *Zibaldone*:²⁰

[...] il nome di storia, secondo la sua generale accezione, significa racconto di avvenimenti successivi e susseguenti gli uni agli altri, non di quel che sempre accade ed accade ad un modo. Questo racconto appartiene alle scienze. Esso è insegnamento (4215; 13 ottobre 1826).

Il poeta di Recanati, a differenza di Nietzsche, secondo cui gli storici raccontano fatti mai esistiti se non nella rappresentazione,²¹ pensava che lo storiografo ha a che fare con quanto realmente è avvenuto; ma, per Leopardi, la storia si riduce a "cognizione di aneddoti," non appartiene quindi al regno della scienza e in quanto tale non può essere *magistra vitae*.²²

Tuttavia, anche la presunta affermazione del valore scientifico della storia naturale deve essere confrontata con le pagine dello *Zibaldone* in cui Leopardi si oppone proprio all'idea, che si presume moderna, della scienza come detentrica di una verità assoluta.²³

In generale, si può dire che Leopardi ha un concetto di scienza vicino a quello di scienza esatta di cui offre un modello la fisica classica o la fisica matematica da Galilei a Newton (2729; 30 maggio 1823). Ma Leopardi si mostra particolarmente sensibile al paradosso introdotto dalla scienza moderna, che da una parte tende a produrre un tipo di conoscenza tendenzialmente assoluta, e d'altra parte apre invece una grande inquietudine nell'essere umano. Anche la scienza finisce per lasciare aperta la possibilità di una vita umana fondata sul dubbio e non sulle pretese assolute di una verità logico-scientifica.²⁴ Per questa ragione il mito e la religione continuano ad essere una risorsa significativa di senso per l'essere umano. È vero che le suggestioni del mito e della religione tendono ad essere superate nel momento in cui l'interrogativo sulle origini dell'universo che accompagna l'uomo fin dalla nascita diventa regno della scienza. Ma è anche vero che gli scenari evolutivi attendibili e coerenti elaborati dalla scienza non liberano il campo dal dubbio e non cancellano l'arcano che si nasconde nella natura.²⁵

È significativo che nelle *Operette morali* i due testi che riguardano l'Origine facciano riferimento l'uno (*Storia del genere umano*), alle spiegazioni poetico-mitologiche e l'altro (*Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*) alle interpretazioni filosofico-scientifiche. Alla maniera del principio vichiano *verum factum convertuntur*, Leopardi distingue tra il mondo umano e il mondo naturale: del mondo umano è possibile scrivere una storia, ma è una storia che ha radici nel mito e che non produce una vera conoscenza se non dell'infelicità umana. Riguardo alla storia del mondo e della natura al centro del *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* invece non si può sapere nulla, unica certezza sembra essere la legge di creazione e distruzione che governa eternamente il mondo. La conclusione del *Frammento* annuncia che la vita rinascerà dalla distruzione dei pianeti, della terra e del sole, nel momento in cui le "forze eterne della materia" apriranno "nuovi ordini delle cose e un nuovo mondo."²⁶ Questa renovatio è possibile, ma gli esseri umani non sono in grado di conoscerla nemmeno al livello di congettura.

In realtà in questa ricostruzione delle origini e della fine del mondo

da un punto di vista rigorosamente materialistico, o nella stessa narrazione delle origini mitologiche del genere umano, è ancora operativo il modello antropologico che Leopardi aveva elaborato discutendo del *Genesi* e della caduta del genere umano come conseguenza non del peccato ma della conoscenza. Infatti, lo sviluppo della scienza e della conoscenza umana hanno finito non solo per detronizzare l'uomo dal centro dell'universo e per compromettere il ruolo della mitologia e della poesia, ma hanno anche reso l'uomo estraneo a quell'universo, che più è conosciuto più diventa inquietante e incomprensibile. Per questa ragione la scienza non può eliminare completamente la meraviglia umana e l'approccio poetico al mondo. Il modello antropologico del Leopardi non è un modello statico e immobile. Si tratta di un modello che pur rimanendo fondato sull'unica certezza dell'infelicità umana, non solo lascia comunque aperta la possibilità della poesia (portatrice di una visione che contrasta con quella della verità scientifica all'origine dell'infelicità), ma finisce anche per intaccare la stessa visione della scienza mettendone in discussione le fondamenta positive.

In una straordinaria pagina dello *Zibaldone* Leopardi può così parlare di un possibile progresso e di una legittima funzione della scienza nel momento in cui riconosce il proprio ruolo non nel possesso della conoscenza e della natura ma nell'indicazione dei confini della conoscenza e quindi nel rispetto dei limiti umani posti dalla natura:

Nominiamo francamente tutto giorno le leggi della natura (anche per rigettare come impossibile questo o quel fatto) quasi che noi conosciamo della natura altro che i fatti che conosciamo — Oggi, con molta ragione, i veri filosofi, all'udir fatti incredibili, sospendono il loro giudizio, senza osar di pronunziare della loro impossibilità [...]. Oggi si sa abbastanza generalmente che le leggi di natura non si fanno. Tanto è vero che il progresso dello spirito umano consiste, o certo ha consistito finora, non nell'imparare ma nel disimparare principalmente, nel conoscere sempre più di non conoscere, nell'avvedersi di saper sempre meno, nel diminuire il numero delle cognizioni, restringere l'ampiezza della scienza umana (4189-4190; 28 luglio 1826).

Leopardi parla di un possibile progresso dello spirito umano e ne fornisce una spiegazione coerente nei termini del suo sistema e del suo modello antropologico; il vero progresso scientifico e spirituale dell'umanità non è dato dall'aumento della conoscenza, ma

dall'individuazione dei limiti della scienza e delle diverse pratiche umane.

Fatte queste premesse, occorre riconoscere che Leopardi, alla maniera di Vico, nelle note della *Zibaldone* sul *Genesi*, nella *Storia del genere umano* e nella stessa canzone "Alla primavera" non cerca l'origine della verità filosofica sulla condizione umana nella scienza e nemmeno nel racconto storico di fatti realmente accaduti. In questo atteggiamento è da riconoscere il persistente legame con il mito all'interno della filosofia leopardiana. Occorre poi confermare ancora una volta che questo legame non si risolve nella nostalgia del passato e nel tentativo irrealizzabile di un ritorno al mondo mitico primitivo. Leopardi aspira piuttosto a portare avanti il progetto di una "ultrafilosofia" che partendo dai risultati della ricerca filosofico-scientifica sappia poi superarli consentendo il recupero del mito sul piano della poesia e il riavvicinamento alla natura (*Zibaldone*, 114-115; 7 giugno 1820). Ma questo progetto lungi dal risolversi nella ritrovata armonia e integrità umana vive nella tensione e nella complementarità dei due momenti, quello mitico e quello scientifico, che si rimandano a vicenda e si integrano senza tuttavia mai arrivare ad un momento di vera sintesi.²⁷

Il progetto di Leopardi è vicino a quello vichiano nel momento in cui elabora un'idea di demitizzazione che presuppone una netta separazione tra mito e letteratura, come accade in pensatori del nostro secolo come Karoly Kerény. In questa prospettiva il mito nella sua forma originaria esclude la menzogna ed è *vera narratio*. Kerény legge i famosi versi 27-28 della *Teogonia* di Esiodo, in cui le Muse dichiarono di sapere dire molte menzogne, come indicatori di una decisa spartizione di campo tra mito e poesia.²⁸

Piuttosto che escludere il problema della verità dall'orizzonte del mito,²⁹ mi pare opportuno richiamare il fatto che Leopardi si mostra consapevole della distinzione tra la concezione della verità come *aletheia* propria del mito, e la concezione della verità come teoria, resa possibile dall'introduzione della scrittura alfabetica e dalla nascita della filosofia greca. Rimane il fatto che Leopardi, come Vico, guarda alla *vera narratio* del mito a partire da una concezione della verità di tipo filosofico, per cui la verità del mito verrà indicata da entrambi come il risultato di una robustissima immaginazione che produce quelli che rimangono inganni dal punto di vista della ragione.

Ma il nucleo di verità che Leopardi trova nel mito non può trovare

una piena espressione sul piano concettuale del racconto storico-filosofico. Il mito è un linguaggio in sé, perduto nel passato dell'umanità, solo la poesia sembra in parte capace di dischiudere nel mondo moderno il contenuto di verità antropologica che era racchiuso nel mito, pur rinunciando per sempre alla sua purezza incontaminata e atemporale. A questo riguardo è bene sottolineare che Leopardi, pur riconoscendo la difficoltà di far vivere la poesia nel mondo moderno, ha continuato a scrivere poesia fino alla fine della sua vita.³⁰ Il prevalere della ragione scientifica e la ridotta capacità percettiva dell'essere umano determinano non l'esclusione della poesia dall'ambito dell'esperienza umana, ma la sua trasformazione nel mondo moderno.

Il sublime moderno

Quando Leopardi parla di poesia ha in mente la poesia lirica, che egli considera il solo genere poetico possibile nella modernità (4475-4477; 30 marzo 1829). Vico, a differenza di Leopardi, pur intravedendo l'importanza della lirica nel mondo moderno, riteneva ancora possibile l'epica, come dimostra il suo amore per Tasso. Leopardi intende invece la lirica come genere sublime capace di raggiungere la "sommità della poesia," mentre il poeta lirico è capace delle più alte e sublimi verità.³¹ Tutto questo rimane vero, anche se la verità di cui è capace la poesia nella modernità si esprime in un legame sempre più stretto con la prosa (2171-2172; 26 novembre 1821), mentre il sublime che essa rivela si presenta sempre più come un sublime rovesciato attraverso l'ironia, come accade soprattutto nelle *Operette*.³² Non è un caso che già nello *Zibaldone* Leopardi indicasse nell'ironia socratica e nel suo principio fondamentale — il "sapere di non sapere" — non solo il punto più alto della riflessione morale dall'antichità, compatibile con il modello antropologico paradisiaco che egli ricavava dal *Genesi* (449; 22 dicembre 1820; 1353; 20 luglio 1821), ma anche l'unico sistema di pensiero capace di consentire e incoraggiare la poesia nel mondo moderno.³³ Si tratta dunque di una poesia sempre più razionale, ridotta spesso a prosa lirica, ma non per questo dimentica della capacità di sentire il mondo e la natura come appare evidente nei *Canti*, fino alla fine, quando la capacità di avvertire il profumo della ginestra rimane una garanzia di una vitalità volenterosa di solidarietà e riscatto umano.

Il riconoscimento della dimensione ironica della poesia è un elemento che separa Vico da Leopardi. Ma l'ironia leopardiana convive

necessariamente con una ricerca poetica che resiste ad ogni riduzione concettuale e si sforza di trovare la maniera di esprimersi con naturalezza in un contesto in cui filosofia e scienza tendono a imporsi. In questo contesto, la poetica giovanile del Leopardi si incontra con le teorie retoriche di un autore che pure era caro a Vico e che risulta comunque centrale per ogni tentativo di scrivere poesia in uno stile in cui sia la *sprezzatura* a prevalere piuttosto che l'artificio: lo Pseudo-Longino. L'idea di naturalezza, che abbiamo visto emergere nelle prime pagine dello *Zibaldone* in opposizione al patetico della poesia romantica e alla pedissequa imitazione dei classici, si può interpretare proprio alla luce delle teorie del trattato *Sul sublime* dello Pseudo-Longino.

Nel cap. XVII del suo trattato lo Pseudo-Longino aveva infatti sostenuto che occorre dar naturalezza e credibilità al discorso, per cui le figure retoriche devono essere usate in modo tale che chi ascolta o legge, non le noti. Come ha notato Rodolfo Macchioni Jodi, è su questo piano che Leopardi realizza praticamente la collaborazione tra immaginazione e intelletto, tra poesia e retorica, tentando di eliminare tendenzialmente la barriera tra natura e ragione che lui stesso sostenuto.³⁴ È su questo piano, che è il piano della scrittura e dello stile, che occorre vedere la gravidanza e la continuità del progetto leopardiano di una "ultrafilosofia" che sia in qualche modo capace di riavvicinare l'essere umano alla natura.

Alcune riflessioni sul genere lirico possono aiutare a comprendere come in questo progetto la poesia giochi un ruolo specifico. La poesia lirica, soprattutto a partire da Petrarca, un autore caro a Leopardi per la "sprezzatura" del suo stile,³⁵ ma anche in autori antichi, come Saffo pure amata da Leopardi, è una poesia che si fonda su di una mancanza, sull'ansia di infinito e su un desiderio, ritenuto inappagabile, di accedere alla natura intima e vitale delle cose. Questi aspetti sono evidenti soprattutto nella poesia descrittiva e contemplativa in cui il poeta proietta se stesso sulla natura finendo per allontanarsi sempre più dalla *mimesis*. Questi aspetti sono gli elementi costitutivi della canzone "Alla primavera" nella sua aspirazione a ritrovare le parole capaci di esprimere l'ansia vitale della natura. Si tratta di un desiderio illimitato non perché muove dal rifiuto della realtà che si presenta alla vista, ma, al contrario, proprio perché comprende come la visione dell'infinito sia tutta legata alla capacità di avvertire il ritmo pulsante della natura, nei suoi movimenti più intimi e misteriosi. In questa prospettiva una poesia come "L'infinito" rimane esemplare.

Mario Ricciardi ha mostrato in maniera persuasiva come *I Canti* siano un "libro" pensato e costruito nel tempo, il risultato di un progetto in cui discorso poetico e pensiero filosofico si intrecciano nella riflessione sulla cultura tradizionale e nella proposta di una nuova cultura moderna. Nella costruzione dei *Canti* si assiste al passaggio dalla poesia tradizionale, rappresentata dalle *Canzoni*, a quella moderna e sentimentale che comincia con "Il Passero solitario" e con "L'infinito." La poesia non può trasformare la corrotta natura umana che per mezz'ora, dirà Eleandro, nel dialogo con Timandro. Questo richiamo al tempo della scrittura ritorna in maniera costante e significativa nelle *Operette* e allude alla frantumazione del tempo assoluto del mito e all'apertura del tempo finito della scrittura e del soggetto lirico.

Anche nella canzone, "Alla primavera," il tempo del mito viene misurato sul tempo soggettivo, vissuto al presente.³⁶

"Tu de' mortali ascolta, Vaga natura, e la favilla antica / Rendi allo spirto mio; se tu pur vivi" (vv. 88-91).

In questi versi il soggetto esprime appunto il suo privato desiderio di provare le emozioni della vita e di mantenere la capacità di sentire la presenza della natura, che rimane enigmatica. Ma la poesia di Leopardi non si esaurisce sul piano soggettivo e intimistico proprio perché mantiene aperta l'interrogazione rivolta alla natura e perché in tale interrogazione sospende la definizione teorica e scientifica e, attraverso la poetica della naturalezza, punta a recuperare, non tanto la dimensione mitica ormai inattingibile, quanto, piuttosto, il sentimento poetico della natura, il senso della sua presenza attiva, misteriosa, a tratti terribile, irriducibile comunque alla conoscenza e al controllo del soggetto umano.³⁷

La scrittura, proprio mentre vincola il soggetto al dolore, al corpo e al tempo, libera tuttavia una intersoggettività trascendentale che apre la possibilità del discorso sulla genesi e sugli inizi del genere umano, in antitesi ad ogni prospettiva teleologica, obiettivante e scientifica. È in questo spazio trascendentale creato dalla scrittura che si apre la possibilità della poesia, si tratta di una scrittura che aspira a riaffermare la dignità e il valore della verità poetica, in un contesto che appare costantemente e inesorabilmente insidiato e condizionato dalla verità filosofica.

Appare utile ricordare che il motivo essenziale del tempo della scrittura ritorna in maniera significativa nello "Scherzo" che conclude i *Canti*, quando alla domanda "Musa, la lima ov'è?" rivolta dal poeta,

la Dea risponde: "La lima è consumata; or facciam senza." Alle proteste del poeta che vorrebbe "rifarla" la Musa conclude: "hassi a rifar, ma il tempo manca." Leopardi riconosce qui, come in alcune importanti pagine dello *Zibaldone*, che la poesia moderna ha abbandonato l'oraziano *labor limae*, trasformandosi sempre più in una poesia di pensiero e di contenuto, una poesia che rinuncia all'elaborazione stilistica che sola poteva garantire la "naturalzza" e la conquista della gloria eterna nel mondo antico. Alla naturalzza, all'eternità e alla gloria degli antichi la poesia moderna oppone l'artificio, il tempo privato, che è il tempo della vita del singolo, il tempo in cui l'attenzione per l'eternità e gloria si trasforma in quella per il "momento" e il "bisogno" che trovano la loro ragione e il loro senso unicamente all'interno del tempo della scrittura (4267-4271; 2 aprile 1827).

La dimensione autoriflessiva della scrittura leopardiana, che trova conferma anche nella poesia *Scherzo*, allude proprio alla difficoltà di un lavoro sulla parola che aspira eroicamente a far emergere la naturalzza attraverso uno strumento che la nega nella sostanza. La scrittura punta ad una definizione e classificazione della parola vivente e del contesto patico della comunicazione che in questa maniera viene a perdere il suo senso poetico e a trasformarsi in prosa del mondo. Non a caso Leopardi ritiene che la prima applicazione della scrittura alla letteratura sia da vedere nella prosa e non nella poesia (4390; 22 settembre 1828). Da qui viene il riconoscimento della necessità che lega il gesto poetico e la creazione artistica alla scrittura, e la consapevolezza del nulla che circonda la scrittura. Ma il gesto poetico rimane in tutta la sua gravidanza anzi, solo in questo modo, attraverso questo riconoscimento e questa consapevolezza che non ne cancellano la natura, la poesia può continuare a vivere nel mondo moderno.³⁸

CONCLUSIONE: LEOPARDI E OLTRE

Con la canzone, "Alla primavera," Leopardi inaugura la maniera moderna di parlare della natura, sempre più intesa come cosa morta che il poeta cerca disperatamente di far riemergere sulla superficie della pagina scritta. Si pensi ad esempio alla poesia di Montale intitolata "Al mare (o quasi)." In un'intonalità tutta leopardiana, il poeta afferma in questo testo che la "precarietà" è la "musa del nostro tempo."³⁹ Il mare di Montale, come la primavera di Leopardi, è privo di vita e non può più essere pienamente richiamato alla luce dai versi del poeta.

Il tema primaverile dopo Leopardi nella lirica del Novecento starà ad indicare precisamente l'urgenza e al tempo stesso l'incapacità/impossibilità del dire poetico. Il discorso di Leopardi viene reso ancora più esplicito in una poesia di Vladimir Majakovskij intitolata "La questione della primavera." Il poeta russo trova nella primavera una questione inesprimibile sul piano linguistico e storico-politico ("Ma questo, / come parlare di questo?"). Majakovskij lamenta il fatto che i funzionari sovietici non sanno più parlare della primavera "non sanno / più rispondere alla goccia / non sanno dire / nemmeno una parola. / Nemmeno una." Le domande e i lamenti del poeta Majakovskij si trovano — nonostante la diversità del contesto storico-politico, già nella lirica di Leopardi dedicata alla primavera, nel momento in cui il poeta di Recanati si chiede "Vivi tu, vivi. O santa / Natura? Vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie?" Majakovskij, nel clima fervente della rivoluzione d'ottobre (siamo nel 1923), conclude la poesia con questi versi che confermano l'ansia del dire poetico che rimane ineliminabile: "Ma questa / questione cardinale / della primavera / bisogna, / costi quel che costi, / risolverla adesso."⁴⁰ La poesia, sembra dire Majakovskij, pur essendo consapevole di non poter comunicare la pienezza del senso vitale, rimane comunque un'esigenza insopprimibile anche nell'epoca moderna, proprio perché legata alla vitalità giovanile e primaverile.

Nella canzone "Alla primavera" Leopardi aveva già dato un'espressione esemplare di questa ansia vitale e primaverile che non può trovare piena soddisfazione sul piano linguistico e storico-politico, pur manifestandosi con un'urgenza caratteristica. Infatti, come si è visto, negli ultimi versi della canzone Leopardi invoca la Natura scrivendo "la favilla antica / rendi allo spirito mio." Tuttavia, come accade anche nella poesia di Majakovskij, l'urgenza della questione della primavera non ne elimina il carattere problematico. Leopardi propone allora un patto alla natura: se è vero che essa ormai non è partecipe della vita umana e se è vero che la comunicazione con il genere umano si è interrotta, possa almeno la primavera essere "spettatrice" del dolore umano. Negli ultimi versi Leopardi rende esplicito il vero centro del suo interesse: l'interrogazione sulla possibilità stessa della poesia nel mondo moderno. Perché la poesia sia possibile, afferma Leopardi, è necessario un patto tra il poeta e la natura: la natura può continuare ad essere una presenza, sia pure passiva, se il poeta potrà veder risvegliata dentro di sé la "favilla antica" la vitalità giovanile e la capacità di immaginare.

Questo patto verrà rinnovato alcuni anni dopo la canzone "Alla

primavera" (1822) nella poesia "Il risorgimento" (1828). Dove si leggono versi come questi:

Meco torna a vivere
La spiaggia, il bosco, il monte;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar.

Questa poesia viene scritta da Leopardi a Pisa, città da lui amata intensamente per la mitezza del clima anche nei mesi invernali. È significativo che Pisa venga descritta dal poeta come una città dove "v'è quasi sempre un'aria di primavera."⁴¹ Queste parole scritte da Pisa alla sorella Paolina e la stessa poesia "Il risorgimento" confermano la centralità della questione della primavera nella vita e nella poesia leopardiana. Un'altra poesia di un autore del nostro secolo può aiutarci a capire la sostanza e la rilevanza della posizione espressa da Leopardi. Si tratta di una poesia di Edmond Jabès "Le Pact du Printemps" ("Il Patto di Primavera") che descrive molto bene attraverso la sua struttura aperta la perpetua mobilità della scrittura, la sua vocazione trascendentale.

Il poeta scrive per ottenere quello che non ha: il centro, l'unità: "Nous ne savons plus ou nous rayonnons." Ma nella poesia la parola è profondo abisso ("la parole est profonde abîme") e la scrittura non può avere un termine, una meta definita. La soggettività stessa del poeta è messa in discussione da questo movimento continuo. Maurice Blanchot ha sostenuto che un grande scrittore nell'atto della scrittura "n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne."⁴² Questo discorso rimane vero anche per la poesia di Leopardi. In una poesia la parola è sempre errante, alla ricerca del senso pieno che non possiede e non può possedere. Ecco perché il "patto di primavera" che si realizza attraverso la scrittura deve poter garantire questa apertura, questo movimento verso una meta inesauribile. In sostanza il "patto di primavera" non risolve la "questione della primavera." Questo voleva dire Leopardi alla conclusione della sua canzone "Alla primavera." Questo è quello che esprime molto bene Edmond Jabès alla conclusione della sua poesia con il verso "Aux écrits le printemps le pacte" che svincola il rapporto sintattico tra le parole del titolo (*Le pact du Printemps*), nel momento stesso in cui le vincola a un rapporto di dipendenza verso la scrittura ("Aux écrits le printemps le pacte"). Alla fine non abbiamo più il "patto di primavera," ma "la primavera il patto" come funzione e come soglia

della scrittura.⁴³

MASSIMO LOLLINI

University of Oregon,
Eugene, Oregon

NOTE

Le citazioni dallo *Zibaldone* sono prese dall'edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella (Milano: Garzanti, 1991); le *Operette morali* sono citate dall'edizione a cura di Cesare Galimberti (Napoli: Guida, 1990, quarta edizione). Le altre opere sono citate da Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti (Firenze: Sansoni, 1969). In alcuni casi segnalati in nota ho usato anche i *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione critica e autografi, a cura di Domenico De Robertis (Milano: Il Polifilo, 1984).

¹ Cfr. *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno* (1811), p. 585.

² Cfr. *Zibaldone*, 114-115; 7 giugno 1820. Su questo punto ha insistito Franco Foschi, v. il suo saggio "Leopardi dalla cultura scientifica alla poesia," in AA. VV., *Casa Leopardi. Giacomo e la scienza: il poeta s'interroga sull'universo, gli scritti autografi, gli antichi volumi, gli strumenti d'epoca: passeggiando con Giacomo tra le stelle: itinerario illustrato della Mostra* (Trieste: Società Editoriale Libreria per azioni, 1996), pp. xi-xvii.

³ Nell'operetta morale, *Parini, ovvero della gloria*, Leopardi scriverà: "Primieramente abbi per cosa certa, che a far progressi notabili nella filosofia, non bastano sottilità d'ingegno, e facoltà grande di ragionare, ma si cerca eziandio molta forza immaginativa; e che Descartes, Galileo, il Liebnitz, il Newton, il Vico, in quanto all'innata disposizione dei loro ingegni, sarebbero potuti essere sommi poeti" (275-76). Su Leopardi e Galileo si veda Lorenzo Polato, *Lo stile e il labirinto. Leopardi e Galileo, e altri saggi* (Milano: Franco Angeli, 1991).

⁴ Su questo aspetto ha insistito recentemente Arturo Mazzarella in *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni* (Napoli: Liguori, 1996).

⁵ Sul concetto di "ultrafilosofia" in Leopardi, v. Daniela Bini, "Giacomo Leopardi's *Ultrafilosofia*," *Italica* 74 (Spring 1997), 52-66; e Franco Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia* (Venezia: Marsilio, 1987) soprattutto alle pp. 30-40.

⁶ Cfr. Luciano Anceschi in *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"* (Parma: Pratiche, 1992).

⁷ "È da notare che l'uso della moneta quanto è necessario a quella che oggi si chiama perfezione dello stato sociale, tanto nuoce a quella perfezione che io vo predicando; giacché il detto uso è l'uno dei principalissimi ostacoli alla conservazione dell'uguaglianza fra gli uomini [...]. Quel che si è detto della moneta si può dire di mille altri usi ecc. necessari alla società o civiltà, e pur d'invenzione ecc. difficilissima, come la scrittura, la stamp ecc." (1174; 11 giugno 1821). Leopardi ritiene che la scrittura sia la principale responsabile della perdita della poesia da parte del popolo. Nell'ambito della letteratura orale la poesia non poteva che vivere presso il popolo e essere popolare. L'avvento della scrittura ha separato i poeti dal popolo e resa impopolare la letteratura.

⁸ I vv. 5 e 6 sono retti dalla causale-concessiva che apre la canzone: "perché [...]. Credano il petto inerme / Gli augelli al vento [...]."

⁹ Sul *fanciullino* pascoliano si vedano le penetranti note di Giorgio Agamben in Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, introduzione e cura di Giorgio Agamben (Milano: Feltrinelli, 1982).

¹⁰ Cfr. il paragrafo 146 della *Scienza nuova seconda*: "Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prendere cose inanimate tra le mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive."

¹¹ *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione critica e autografi, a cura di Domenico De Robertis (Milano: Il Polifilo, 1984), pp. 109-10.

¹² Cfr. Giuseppe Ungaretti, "Secondo discorso su Leopardi," (1950) in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay (Milano: Mondadori, 1974), p. 487.

¹³ *Ibid.*, p. 488.

¹⁴ *Ibid.*, p. 489.

¹⁵ Per il concetto di metafora assoluta v. Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (Bologna: il Mulino, 1969) (ed. or. *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [Bonn: H. Bouvier, 1960]) e *id.*, *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (Bologna: il Mulino, 1985) (ed. or. *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher* [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979]).

¹⁶ Nello *Zibaldone*, Leopardi cita Vico a proposito della questione omerica e mostra di conoscere bene il testo della terza edizione della *Scienza nuova*. Dei cinque libri del testo vichiano egli privilegia il III intitolato *Della scoperta del vero Omero*, che è un libro essenziale per lo sviluppo delle idee vichiane intorno alla poesia (*Zibaldone*, 4395, 26 settembre 1828). L'elaborazione vichiana sulla metafora e sulla "logica poetica" presiede alle riflessioni leopardiane sul mito. Si tratta o di una fonte taciuta o di un'indagine contigua che raggiunge punti di grande affinità. Cfr. Antonio Prete, *Leopardi e il mito*, in *aut aut*, nn. 243-44 (maggio agosto 1991), 89-97; e Vincenzo Placella, "Leopardi e Vico," in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, *Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati 13-

16 settembre 1976) (Firenze: Olschki, 1978).

¹⁷ Si veda a questo proposito Carlo Tullio-Altan, *Antropologia* (Milano: Feltrinelli, 1996), pp. 290 e s.

¹⁸ Cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (Milano: il Saggiatore, 1985), p. 157.

¹⁹ Questo mito è stato rifiutato a partire dal Seicento fino alla seconda metà dell'Ottocento dai sostenitori dell'impresa scientifica come capacità di guardare al mondo senza più guide e come progresso cumulativo e continuo, che hanno invece affermato che i valori umani e la verità non sono legati alla natura ma al tempo, come conquiste da realizzare continuamente. Su questi aspetti si veda P. Rossi, *Naufregio senza spettatore. L'idea di progresso* (Bologna: il Mulino, 1995). Rossi sottolinea che anche autori come Bodin e Bruno, solitamente associati all'idea di progresso rifiutano questo mito.

²⁰ Su questi aspetti v. A. Negri, "Leopardi, Nietzsche e la storia," in *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi* (Firenze: Le Lettere, 1994), pp. 69-96.

²¹ Molto esplicito in questo senso l'aforisma intitolato *Facta! Anzi, facta ficta!* che si conclude appunto con la seguente affermazione: "Tutti gli storici raccontano fatti che non sono mai esistiti, salvo che nella rappresentazione." Cfr. F. Nietzsche, *Aurora. Pensieri sul pregiudizi morali*, nota introduttiva di Giorgia Colli, versione di Ferruccio Masini (Milano: Adelphi, 1994), p. 186.

²² Cfr. *Zibaldone*, 709-10; 2 marzo 1821; v. anche Negri, *op. cit.*

²³ Dolora A. Wojciehowski ha mostrato recentemente come all'interno stesso del progetto di una conoscenza assoluta della natura elaborato da Galileo (e prima ancora all'interno del volontarismo umanistico) ci fosse la consapevolezza dei limiti della conoscenza e della volontà umana. È questo il paradosso affermatosi con la scienza moderna, che non si limita semplicemente ad affermare la possibilità di una libertà infinita della volontà umana e di un dominio umano sulla natura, ma introduce anche profondi motivi di inquietudine e di dubbio relativi alla posizione stessa dell'uomo nel cosmo e allo scopo della natura. Cfr. D. A. Wojciehowski, *Old Masters, New Subjects. Early Modern and Poststructuralist Theories of Will* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1995).

²⁴ Nel "sistema" leopardiano il concetto di dubbio diventa il vero fondamento della verità. Cfr. *Zibaldone*, 1655; 8 settembre 1821. L'importanza che Leopardi attribuisce al dubbio si accompagna alla nozione di "possibilità" come unico fondamento necessario della natura umana e divina. Cfr. *Zibaldone*, 1845-46; 7 settembre 1821. Su Leopardi e la scienza si veda il recente volume AA. VV., *Casa Leopardi. Giacomo e la scienza: il poeta s'interroga sull'universo, gli scritti autografi, gli antichi volumi, gli strumenti d'epoca: passeggiando con Giacomo tra le stelle: itinerario illustrato della Mostra* (Trieste: Società Editoriale Libreria per azioni, 1996).

²⁵ Questo discorso rimane vero anche per la scienza dei nostri giorni, si veda

su questo punto la raccolta di saggi a cura di F. Bertola, M. Calvani e U. Curi, *Origini: l'universo, la vita, l'intelligenza* (Padova: Il Poligrafo, 1994).

²⁶ Galimberti ha parlato a questo proposito di un'allusione inconscia all'*Apocalisse* di San Giovanni (XXI 1-5), *op. cit.*, 417.

²⁷ Su questi aspetti si vedano il citato saggio di Claudio Colaiacomo e il recente lavoro di Giorgio Ficari, *Il punto di vista della natura. Saggio su Leopardi* (Genova: il melangolo, 1996).

²⁸ V. *Umgang mit Göttlichem* (München-Wien: Müller, 1985) (trad. it. *Il rapporto con il divino* [Torino: Einaudi, 1991]). Per quanto riguarda Vico si veda il mio lavoro *Le muse, le maschere e il sublime: Giambattista Vico e la poesia nell'età della "ragione spiegata"*, introduzione di A. Battistini (Napoli: Guida, 1994), pp. 170-1. Sul tema del rapporto tra letteratura e demitizzazione si veda v. C. Gentili, "Demitizzazione e letteratura," in *Mito e esperienze letterarie. Indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi e N. Lorenzini (Bologna: Pendragon, 1995), pp. 53-95.

²⁹ Gentili ritiene appunto che il discorso delle Muse sopra citato alluda ad una duplicità di significato implicita nel mythos stesso: "il mythos è in grado di dire insieme il vero e il falso, perché la sfera a cui esso rinvia si trova al di sopra di questa separazione" (*op. cit.*, p. 60).

³⁰ Diverso il parere di Giuliana Benvenuti nel suo recente saggio, "I numi e l'empia Sorte. L'istanza mitico-destinale nella Storia del genere umano di Giacomo Leopardi," in *Mito e esperienza letteraria [...]*, *op. cit.* Per la Benvenuti "il disincanto del Leopardi è tanto lucido quanto definitivo: per lui la mitologia moderna è una mitologia della ragione" (247). Questa in parte è anche la tesi che si trova in Marco Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi* (Bologna: il Mulino, 1994). Tuttavia a Santagata non sfugge l'importanza del "risorgimento" del poeta che spinge il Leopardi a un più libero atteggiamento nei confronti della tradizione poetica al punto da raggiungere la "leggerezza" capace di "rivoluzionare la poesia futura." Ecco allora che la "celeste naturalezza" degli antichi diventa la sua "ora che non la cercava più come l'unico modo di essere della poesia" (*ibid.*, p. 11).

³¹ 245 (12-14 ottobre 1820); 1856 (5-6 ottobre 1831) e 3269-3271 (26 agosto 1823).

³² Edoardo Sanguineti ha visto in Leopardi il primo emergere consapevole del problema moderno dello stile per cui, di fronte all'impossibilità del sublime, si deve cercare una soluzione "obliqua" per ritrovare una grandezza poetica non più possibile nei termini della tradizione illustre. Cfr. E. Sanguineti, *Tra Liberty e Crepuscolarismo* (Milano: Mursia, 1965), p. 86.

³³ *Ibid.*, 1359-60; 20 luglio 1821. L'apprezzamento dell'ironia socratica costituisce un punto basilare nella scrittura delle *Operette*, anche se poi la filosofia di Leopardi prende una direzione opposta a quella che costituita dal nucleo essenziale del pensiero socratico e cioè l'identificazione della conoscenza con la virtù e la felicità. Su questo aspetto v. Vincenzo Di

Benedetto, "Leopardi e i filosofi antichi," *Critica storica* VI (1967), 312.

³⁴ Cfr. R. Macchioni Jodi, "Riflessi del Perì upsous sulla poetica leopardiana," in *Scandagli leopardiani* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993), pp. 37-57.

³⁵ 2838-39; 28 giugno 1823. Per un'analisi in questi termini della lirica del Petrarca v. R. Antonelli, "Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca," in *Letteratura Italiana. Le opere*, I (Torino: Einaudi, 1992), pp. 379-471.

³⁶ Cfr. M. Ricciardi, *Giacomo Leopardi. La logica dei "Canti"* (Milano: Franco Angeli, 1987), p. 116.

³⁷ Per la mobilità di accezioni con cui Leopardi usa il concetto di "natura" si veda il saggio di Claudio Colaiacomo sulla *Zibaldone*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa (Torino: Einaudi, 1995), pp. 217-301. La vera linea di demarcazione che separa Leopardi da Nietzsche è costituita dalla natura. Come ha notato Walter Otto, per Leopardi la parola decisiva è proprio "natura"; in questo egli continua una tradizione che dall'antichità giunge fino a Vico. La parola decisiva per Nietzsche è invece "volontà": nulla di più lontano dalla ricerca poetica e filosofica di Leopardi. Cfr. Walter F. Otto, "Leopardi e Nietzsche," in Friedrich Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di Cesare Galimberti (Genova: il melangolo, 1992), pp. 151-81.

³⁸ Il nulla non apre il pensiero leopardiano al nichilismo ma alla dimensione poetica, come ha sostenuto recentemente Sergio Givone in polemica con Emanuele Severino. Cfr. Sergio Givone, "Uno sguardo dal nulla," in *Storia del nulla* (Roma-Bari: Laterza, 1995), pp. 135-54. Severino vede in Leopardi la realizzazione dell'essenza del pensiero occidentale, vale a dire del nichilismo e finisce per ridurre la poesia a funzione interna del nulla. Cfr. E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi* (Milano: Rizzoli, 1993), p. 41.

³⁹ La poesia è compresa nella raccolta *Quaderno di quattro anni* (1977) e si può leggere in E. Montale, *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 1990), pp. 620-1.

⁴⁰ Cfr. "La questione della primavera," in *Per conoscere Majakovskij*, a cura di Giovanni Buttafava (Milano: Mondadori, 1977), pp. 120-3.

⁴¹ Cfr. Lettera del 12 Novembre 1827 a Paolina Leopardi in *Tutte le opere*, *op. cit.*, p. 1296.

⁴² Cfr. M. Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), p. 55 e s.

⁴³ Cfr. E. Jabès, "Le Pact du Printemps," in *Je bâtis ma Demeure* (1943-1957); ora in *If There Were Anywhere but Desert. The Selected Poems of Edmund Jabès* (New York: Station Hill Press, 1988), pp. 49-55. La traduzione è mia.