

Leopardi e l'anima romantica

di Marino Faggella



R. Ferri La caduta dell'angelo

1. Nel poeta reccanatese si possono riconoscere come elementi costitutivi della sua complessa personalità, accanto ad una straordinaria capacità sensoriale, una grande emozionabilità, la propensione a calarsi costantemente nella vita del sentimento, ma anche da giovanissimo il senno e la razionalità di un uomo maturo che lo spingevano costantemente a conoscere oltre che a scandagliarsi. Questa identità di sentimento e ragione, il voler far tutt'uno dell'immaginazione e dell'intelletto, sarebbe già da sola una sufficiente spiegazione del legame molto forte del giovane Leopardi con l'anima romantica. Essa serve, inoltre, a chiarirci la peculiare posizione storica dell'autore, che, per riprendere la formula sempre valida del Vittorini, fu storicamente al centro di "due tensioni" fra di loro interagenti: quella razionale illuministica e l'altra emotiva e naturale del Romanticismo. Proprio per questo risulta di fondamentale validità la collocazione dell'autore dei *Canti* nella storia dell'arte e del pensiero dell'Ottocento; ma ci



colpiscono anche l'originalità e il suo straordinario isolamento: egli è grande a condizione di porsi al di fuori del circolo delle idee correnti. Occorre dire, innanzi tutto, che Leopardi, pur ponendosi allo stesso livello dei più grandi lirici del suo secolo, ha esaurito fino in fondo il momento lirico del nostro romanticismo, portandolo alle estreme conseguenze.

Ma quali furono i rapporti di Leopardi con il Romanticismo e fino a che punto egli può definirsi romantico? A questo punto non mi pare inutile ricordare la distinzione che è stata fatta tra il romanticismo tedesco e quello italiano, non tanto per richiamarmi ad una formula del resto arcinota, quanto per sottolineare la posizione del giovane recanatese nei riguardi del partito dei "moderni" e per motivarne le reazioni. Innanzi tutto è necessario premettere che non vi furono rapporti diretti fra Leopardi e i romantici tedeschi, le cui idee, cosa comune a tutti i nostri letterati dell'epoca, gli arrivarono attraverso la mediazione della Staël o di altri, precipuamente il Sismondi, che dopo la francese fu tramite importante verso l'Italia della cultura germanica. Inoltre non bisogna dimenticare che il recanatese, « questo romantico - come sostiene Luporini - fu un ateo e un materialista, il quale non solo si tenne fedele, ma sempre più si confermò, da ultimo quasi con accanimento, nei principi del Settecento ¹ ». Leopardi, pertanto, fu tempra originale di pensatore che, pur partendo da un materialismo filosofico ed estetico, proprio in quanto portava con sé la modernità del nuovo sentire, è giunto per proprio conto a molte conclusioni che è possibile rintracciare nei filosofi tedeschi. Tuttavia le coincidenze si riferiscono prevalentemente al mondo dell'arte, i punti di contatto riguardano piuttosto l'estetica (si pensi, ad esempio, alla duplice concezione leopardiana di una poesia di immaginazione e di sentimento, ossia filosofica, che sembra quasi esemplata dal saggio di Shiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, che presenta sorprendenti affinità terminologiche con le affermazioni leopardiane contenuta nel *Discorso di un italiano* e in alcuni pensieri del '21) che l'ambito più strettamente filosofico, in particolare quello degli idealisti, non molto noti da noi o conosciuti molto più tardi nella seconda metà dell'Ottocento.

2. A tutta prima potrebbe sembrare che il metodo leopardiano della fase storica, fondamentalmente impostato su termini contrari quali *natura-ragione*, *immaginazione-sentimento*, *piacere-dolore* etc, tenda al procedimento dialettico come accade nel pensiero di Hegel. In effetti a parte il fatto che la filosofia

¹ C. LUPORINI, *Leopardi Progressivo*, Roma 1993, p.7.



tedesca era, come si è detto, quasi sconosciuta in Italia, occorre soprattutto aggiungere che il metodo leopardiano è essenzialmente diverso da quello del maggior idealista, in quanto nel recanatese non solo permangono le opposizioni tipiche dell'illuminismo, ma neppure s'intravede alcuna attività sintetica sia a priori che a posteriori, al contrario egli dispone i suoi concetti lungo due linee assiologiche e sintagmatiche ove i termini stessi, più che toccarsi, conservano sempre la natura di coppie antinomiche. A questo proposito precisa Severino: « Nel metodo dialettico hegeliano l'implicazione dei contrari è reciproca: non solo la ragione è essenzialmente legata alla natura, ma anche la natura è essenzialmente legata alla ragione. Anzi, lo sviluppo dell'idea conduce necessariamente alla natura e lo sviluppo della natura conduce necessariamente allo spirito e alla ragione. La natura si sviluppa necessariamente nella ragione perché la natura, senza la ragione, cioè isolata dalla ragione, *si contraddice*²».

Per il filosofo tedesco, infatti, l'implicazione di natura e ragione è scambievolmente in quanto tutto ciò che è reale è anche razionale e reciprocamente, la natura non è più natura se non è ragione; per Leopardi, invece, la natura verrebbe a contraddirsi se, mescolandosi con la ragione, venisse ad identificarsi con essa.

Occorre preliminarmente sottolineare che la formazione dell'autore dei *Canti* ebbe soprattutto nella fase iniziale, una sicura e profonda base classicistica; pertanto, il problema del giovane Leopardi nel 1816 (è questo il tempo del "primo grado della sua poetica") fu quello di chiarire, proprio da una convinta posizione tradizionalista, i rapporti con i romantici nostrani, gravitanti intorno alla rivista milanese del *Conciliatore*. E' di questo periodo la composizione della *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quelli di Madame la baronessa de Staël*, il primo dei suoi scritti polemici allestiti contro quella che egli definiva in senso dispregiativo "scuola boreale", cui seguirà di lì a poco nel '18 il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, composto in replica ai saggi del Di Breme sul *Giaurro* di Byron. In entrambi questi scritti il giovane Leopardi prendeva le distanze dai romantici, sforzandosi di mettere in risalto i limiti delle loro idee, fino ad accusarli di aver uccisa nel suo secolo la più vera poesia, quella degli antichi.

3. A proposito del *Discorso* Biral ha giustamente sottolineato che « nonostante le affermazioni perentorie e l'asprezza del linguaggio polemico, il documento

² E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia*, Rizzoli, Milano, 1990. P.166.



appare ambiguo³>>, suggerendo, di conseguenza, di guardare a questo scritto come si osserva un negativo fotografico nel quale i colori appaiono invertiti. Così conclude il critico « il lettore esperto intuisce che la sostanza, cioè l'animo che detta, non è classicista come pare dal suono delle parole, ma di un altro stampo⁴>>. In effetti, malgrado l'inconsapevole adesione, ci colpisce in questi scritti la profonda contraddizione di un giovane di spiriti romantici che si sforza da rovesciare le posizioni del romanticismo nostrano. Se nella poetica del romanticismo, rubando l'espressione al Manzoni, esistono una "pars destruens" e una "pars construens", possiamo ammettere che tali termini sussistono nella sostanza anche nella posizione del recanatese. Leopardi, in effetti, come i romantici milanesi, appare contrario all'intero sistema delle regole, ritiene assolutamente inadatti all'arte l'imitazione dei modelli(« noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui[...] l'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofisticata, insomma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo⁵ >>?), l'osservazione delle unità, ed, entro certi limiti, il contenuto della mitologia « Non difendiamo l'abuso né l'uso delle favole dé Gentili[...], le favole greche sono ritrovamenti arbitrari, per la più parte bellissime, dolcissime, squisitissime, fabbricate sulla natura, ma fabbricate da altri e non da noi⁶.>> Ma Leopardi, accecato dalla polemica, non è disposto ad assegnare nessun merito ai romantici a proposito di queste novità, (« Ma l'aver queste cose in dispregio, e il ricercare quelle che ho detto più sopra, non ce l'hanno insegnato i romantici[...] Sappiano i nuovi filosofi che ormai lo scagliarsi contro i pedanti è verissima e formale pedanteria⁷>>.) convinto com'è che già critici e poeti dell'età precedente, dal Cesarotti al Foscolo, avevano polemizzato contro le regole e l'imitazione dei canoni tradizionali, pertanto i romantici, a suo modo d'intendere, non dicevano nulla di nuovo, ma si erano limitati a riprendere, affastellandole, idee altrui già acquisite.

Una delle differenze più profonde che sussistono a questa data tra la posizione del Leopardi e le idee dei romantici milanesi risiede soprattutto in questa affermazione di fondo: l'arte non può essere espressione della verità e

³ G. BIRAL, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Einaudi, Torino, 1978, p.3

⁴ G. BIRAL, *ibidem*, p.43.

⁵ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, a c. di W.Binni, Firenze, 1960, I, p.932.

⁶ G.L., *Discorso di un italiano*, cit., I, p.932.

⁷ G.L., cit., I, *ibidem*.



della storia, come credevano i rappresentanti del romanticismo nostrano, ma deve essere, al contrario, espressione dell'umana facoltà fantastico- immaginativa; pertanto l'oggetto dell'arte poetica, per quanto possa sembrare paradossale, non è il vero ma il falso: « La poesia tanto riguardo al meraviglioso, quanto alla commozione o impulso di qualunque genere ha bisogno di un falso che pur possa persuadere, non solo secondo le regole ordinarie della verisimiglianza, ma anche rispetto ad un certo tal qual convincimento che la cosa stia o possa stare effettivamente così⁸».

Che il principio del vero fosse fondamentale condiviso dagli amici lombardi s'intende dagli scritti di estetica dello stesso Manzoni che, pur connessi a particolari necessità e rispondenti ai suoi bisogni artistici, sono prima di tutto, come sostiene Puppo « la più lucida, completa e organica interpretazione e chiarificazione teorica di quello che fu il principio essenziale di quel nostro movimento⁹» . Ma se i romantici rifiutavano la mitologia proprio in virtù della distanza che intercorre tra essa e la verità, Leopardi, invece, (in questo è vicino a Shiller ed ai neoclassici moderni) è disposto a riconoscere il valore della mitologia, anche se solo entro certi limiti. Che cosa intende il giovane recanatese per mitologia?

Per Leopardi si deve parlare di mitologia nella misura in cui ogni popolo e ciascun poeta ha la sua, che non può essere esclusivamente quella dei Greci, come credeva la maggior parte dei poeti del suo tempo che si limitavano ad accogliere in modo acritico le favole antiche, ma intese per mitologia quella che si riferisce all'intimo modo di sentire dell'uomo e del poeta attuale, che, per essere ritenuto tale, avrebbe dovuto mettere da parte l'imitazione e gli antichi contenuti inattuali (come sostiene nella stessa pagina dello Zibaldone: «l'antica mitologia, o qualunque altra invenzione poetica che la somigli, ha tutto il necessario dalla parte dell'illusione, passione ec. ma mancando affatto della parte della persuasione, non può più produrre gli effetti di una volta e massime negli argomenti moderni, perché negli antichi l'abitudine ci procura una tal quale persuasione, principalmente quando il poeta sia antico, perché immedesimatisi in noi l'idea di quei fatti, di quei tempi, di quelle poesie ec. con quelle finzioni, questi ci paiono naturali[...] Ma applicate nuovamente le stesse o le altre finzioni

⁸ G.L., *Zibaldone*, Roma, Newton, p. 98.

⁹ M. PUPPO, *Poetica e critica del Romanticismo*, Roma, Studium, 1985, p.80.



a soggetti moderni ci troviamo sempre un non so che di arido e falso ¹⁰>>.) e tradurre il suo spirito e il suo sentire.

M. Fubini, nel suo famoso commento ai *Canti*, dopo aver sottolineato che nelle liriche leopardiane « parli nella sua pienezza primitiva la voce della natura o del cuore sinonimi ¹¹ »>, chiarisce in tal modo l'uso e il particolare legame del recanatese nei riguardi della mitologia: « la favola che altri poeti considerano come l'essenza della poesia hanno nell'opera poetica come nella teoria estetica del Leopardi un valore secondario: non ad esse è rivolta la sua attenzione, bensì ai "tristi e cari moti del cor". Si comprende come il mondo mitico sia sempre stato estraneo alla sua fantasia: il Leopardi poté vagheggiare miti come cosa antica e insieme familiare e perciò poetica e cara, ma non li sentì come cosa viva e attuale, né pensò a ricrearli, come fecero altri poeti dell'età sua. Come scialbe in fondo e convenzionali le espressioni che nella canzone *Alla primavera* ci ricordano le favole di Dafni, di Filli, di Filomena! Non un dio, una ninfa od un eroe rimangono nella nostra immaginazione quando abbiamo letto quei versi[...], non le belle forme, ma un moto d'affetto, semplice e intenso, è il soggetto della poesia leopardiana...l'interesse poetico delle favole cantate in quei versi, non è nella favola in se stessa, ma negli echi che suscita nel nostro cuore quell'età Vergine e remota ¹²>>.

4. Dalla lettura del *Discorso* e degli appunti coevi dello Zibaldone che trattano gli stessi argomenti si arguisce che già a questa data il giovane estensore di quelle pagine abbia un'idea della poesia, se non proprio romantica, almeno di tipo preromantico. Riprendendo più innanzi il Vico e l'Alfieri egli giungerà, infatti, ad affermare in accordo con i moderni che la poesia è "scintilla celeste e impulso soprumano" opera del profondo genio creatore del poeta (« Quante grandi illusioni concepite in un momento di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità[...] e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani e segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi[...] Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato dal più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor

¹⁰ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.117.

¹¹ M. FUBINI, *Introduzione e commento ai Canti*, Torino 1999, p. 8.

¹² M. FUBINI, cit., pp. 8-9.



febbrile e straordinario...quasi di ubriachezza¹³>>.); pertanto, a nulla servono le regole ed è assolutamente lontano dal concetto dell'arte riferirsi a quei contenuti che non appartengono al profondo ed intimo sentire del poeta.

Ciò lo induceva a respingere risolutamente l'imitazione e l'intera impalcatura delle regole e a ricercare un'arte caratterizzata dalla semplicità e dalla originalità che, a questa data, facevano tutt'uno con la naturalezza. Ma non poche difficoltà si frapponivano al suo disegno, soprattutto perché proprio in quegli anni Leopardi poneva le basi di quella teoria dell'assuefazione che, più chiaramente definita a partire dal '21, avrebbe mandato in crisi il sistema della natura positiva. Ciò comportava conseguenze imprevedute anche per l'arte: al poeta moderno, come ad ogni altro uomo civilizzato, non era possibile più nessun contatto con la natura che non fosse fortemente e lungamente mediato. Siccome alla natura originaria si era venuta sovrapponendo una seconda natura, adulterandola e indebolendola (« L'assuefazione è una seconda natura, e s'introduce quasi insensibilmente, e porta o distrugge delle qualità innumerabili, che acquistate o perdute, ci persuadiamo ben presto di non poter avere, o di non poter non avere, e ascriviamo a leggi eterne e immutabili, a sistema naturale a Provvidenza ec. L'opra del caso e delle circostanze accidentali e arbitrarie¹⁴>>.) analogamente, alla ragione primigenia, anch'essa positiva in quanto figlia e prodotto della stessa natura, l'uomo civilizzato aveva sovrapposto una seconda ragione (« La ragione è nemica della natura, non già quella ragione primitiva di cui si serve l'uomo nello stato naturale, e di cui partecipano gli altri animali, parimenti liberi, e perciò necessariamente capaci di conoscere. Questa l'ha posta nell'uomo la stessa natura e nella natura non si trovano contraddizioni. Nemico della natura è quell'uso della ragione che non è naturale, quell'uso eccessivo ch'è proprio solamente dell'uomo, e dell'uomo corrotto: nemico della natura¹⁵>>.) che faceva sentire anche la sua influenza sulla mente del poeta occultandogli la naturale semplicità delle cose e ponendogli innanzi al loro posto delle idee acquisite.

Ora che cosa erano le regole, con la connessa imitazione, se non il prodotto di una tale perversione dell'antica naturalezza! Non sarebbe stato facile al poeta in questa situazione essere semplice e originale, liberarsi ad un tratto, ad esempio, dell'influenza dei modelli, come testimonia precocemente questa pagina

¹³ G.L. Zibaldone, cit., II, p.507.

¹⁴ G.L. Zibaldone, cit., II, p.95.

¹⁵ G.L., Zibaldone, cit., II, p.141.



probabilmente del '18¹⁶ « il danno della età nostra è che la poesia si sia già ridotta ad arte, in maniera che per essere veramente originale bisogna rompere violare, disprezzare, lasciare da parte intieramente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi, di generi, ec. ricevute da tutti, cosa difficile a fare, e dalla quale si astiene ragionevolmente anche il savio [...] Quando anche un bravo poeta voglia effettivamente astrarre da ogni idea ricevuta, da ogni forma, da ogni consuetudine e si mette a immaginare una poesia tutta sua propria, senza nessun rispetto, difficilissimamente riesce ad essere veramente originale[...] perché ad ogni momento, anche senza avvedersene e senza volerlo, sdegnandosene ancora, ricadrebbe in quelle formule, in quegli usi ».

5. Non era facile, in effetti, conseguire un'arte personale sia a causa dell'abitudinaria educazione classicistica dei modelli, che facevano pur sempre sentire la loro forza sul poeta, sia perché della stessa originalità, anche a causa dell'inimicizia dichiarata del poeta verso i moderni, egli stesso non aveva forse un'idea compiuta. Che almeno egli vi tendesse è comunque giustificato dagli appunti successivi del '21 sicuramente datati, dello Zibaldone che hanno per noi un particolare valore in quanto qui Leopardi, parlando per esperienza fatta, pare che per originalità intenda nient'altro che l'acquisita disponibilità ad usare i modelli in maniera, però, speciale e personale: « avendo letto fra i lirici il solo Petrarca mi pareva che dovendo scriver cose liriche, la natura non mi potesse portare a scrivere in altro stile ec. che simile a quello del Petrarca. Tali infatti ne riuscirono i primi saggi che feci in quel genere di poesia. I secondi meno simili, perché da qualche tempo non leggevo più il Petrarca. I terzi dissimili affatto, per essermi formato ad altri modelli, avere contratta, a forza di moltiplicare i modelli, la riflessione ec. quella specie di maniera o di facoltà che si *chiama originalità* (*originalità* quella che si *contrae*? e che infatti non si possiede mai se non è acquistata? Anche Mad. De Stael (il nome è riportato senza dieresi dal poeta) dice che bisogna leggere più che si possa per divenire *originale* ¹⁷».

Non v'è chi non veda come il poeta, incerto sulla strada da compiere, oscillasse fra l'educazione tradizionale e l'impulso che gli veniva dalla modernità. Ciò è dimostrato più espressamente dalla conclusione (« Che cosa è dunque l'originalità? Facoltà acquisita, come tutte le altre, benché questo aggiunto di acquisita ripugna direttamente al significato e valore del suo nome ») che sembra

¹⁶ La difficoltà della datazione nasce dal fatto che le prime quaranta pagine dello *Zibaldone* non sono datate. Per fissare la cronologia al '18 del pensiero sopra citato ci riferiamo all'edizione e agli studi del Pacella.

¹⁷ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.574.



sottolineare, quasi in modo paradossale, la situazione dilemmatica nella quale ancora si dibatte Leopardi. Ciò dimostra che egli è ancora lontano dall'idea di una moderna originalità, o quanto meno qui si registra, per così dire, il grado o passaggio intermedio di un iter del pensiero estetico del recanatese che proprio a partire da questa data seguirà un progressivo avvicinamento del giovane alle idee romantiche. Tale evoluzione, dopo la maturazione del suo pensiero, toccherà il suo culmine nel '26, anno di profonde riflessioni estetiche sullo stile e sulla lingua poetica, e preludio alla grande stagione del suo risorgimento poetico. L'iter sopraddetto è indicato così dal Rigoni: « Tra il 1817, quando in alcune note dello Zibaldone denuncia ancora una concezione mimetica, e il 1826-29, quando teorizza l'autonomia poetica dell'io, Leopardi compie per proprio canto una "rivoluzione copernicana" che non trova altro esempio in Italia e che riproduce invece l'itinerario intellettuale di tanti scrittori e critici europei tra Settecento e Ottocento¹⁸ ». E' proprio il moderno concetto della poesia non più come imitazione, secondo una tradizione estetica risalente ad Aristotele e a Platone ma come creazione o espressione della pura soggettività, a costituire per lo stesso critico « il primo aspetto che ci consente di iscrivere il pensiero di Leopardi in un orizzonte insieme romantico ed europeo, in netta e irriducibile opposizione all'orientamento della scuola lombarda (ivi) ».

6. Uno dei termini più aspramente polemicamente del giovane poeta nei riguardi del romanticismo milanese si condensa nel ripudio dell'arte realistica. Noi sappiamo che la necessità di esprimere il vero è stata una delle componenti caratterizzanti il nostro romanticismo la quale ha dato origine, particolarmente, a tutto un filone narrativo molto importante: quello realistico che va dal Manzoni al Verga e oltre. L'autore dei *Canti*, al contrario, non è disposto a riconoscere che la verità oggettiva possa essere unica ed esclusiva espressione dell'arte, per cui nel *Discorso* si rammentava che i romantici ricercassero « col candelino le più strane cose che si possano immaginare, o siano semplicemente stravaganze singolarissime per natura loro; e siano eccessi di qualsiasi genere¹⁹ », e si scagliava in particolare contro l'eccessivo realismo e l'exasperato verismo che li induceva fino all'eccesso di inserire nelle loro opere immagini crudissime di verità, rappresentazioni cruente (« in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all'assassinio, quarti di masnadieri, fumanti, grondanti marciosi, pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti di schiena e di ventre orlate di

¹⁸ M. A. RIGONI, *Il pensiero di Leopardi*, Milano 1997, p.119.

¹⁹ G.L., *Discorso di un italiano....*, cit., I, p.927.



strambelli ²⁰ >>); ed altro, come ad esempio, la minuta descrizione non tanto della vita quanto della morte, cimiteri e scene orrorose nelle tenebre della notte « rischiarata a poco a poco da un barlume pallido e somnesso, scheletri o cadaveri che fiottando e scrollando catene s'incurvassero sul letto e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di persona viva, giacente senza voce e senza respiro... ²¹ >>»; quell'armamentario, insomma, di streghe e spettri che già il Manzoni per parte sua aveva rigettato in nome del suo senso della misura.

Per il giovanissimo compilatore del *Discorso* il poeta non è un animale di quelli che vanno a razzolare sui cadaveri ma un cigno che vola alto nel cielo dell'ideale e ritiene, contemporaneamente, la poesia espressione superba e altissima, lontanissima da quella moderna forma di arte: « finora i poeti erano stati cigni e non corvi che volassero alle carogne; ma i romantici perché queste carogne sono intatte, e però possono fare effetto, ci vanno sopra di tutta voglia, e ci ficcano e sguazzano il becco e l'ungne (ivi)». Se questa è poesia, ci sembra di poter concludere con lui: « usciamo da queste lordure ».

7. Eppure al di là delle distanze, segnate da un diverso gusto di misura classica, v'era un sostanziale punto d'incontro tra il Leopardi e i cosiddetti "moderni": la forte disposizione introspettiva che portava con sé l'idea di un'arte nuova di tipo "sentimentale", capace di risolvere la difficile conciliazione del pathos con la ragione. Era questa, come nota il Sapegno, una « qualità fondamentale della poesia moderna, e pressoché ignota a quella degli antichi. Giacomo non è sordo a questo valore poetico così essenzialmente nuovo, è qui anzi il suo punto di contatto più stretto e durevole con la sensibilità romantica ²²» alla quale egli partecipava, almeno per ora, inconsapevolmente. Leopardi concordava con i moderni sul fatto che l'arte dovrebbe essere prima di tutto confessione ed espressione poetica del mondo intimo del poeta; ma i romantici, secondo il giovane recanatese, riprendendo questo procedimento da Rousseau, avevano portato alle estreme conseguenze lo scavo interiore, col risultato di mettere in piazza cose riferibili e non; e sostiene, inoltre, che non erano stati i romantici ad affermare per primi la necessità di trarre l'ispirazione dal proprio profondo, ma già prima di essi i poeti primitivi in ogni stagione, da Omero a Dante e fino all'Ariosto, si erano profondamente ispirati a se stessi. Ora i romantici, secondo Leopardi, avevano l'unico pregio di aver portato all'estremo limite questo procedimento,

²⁰ G.L., ivi, p.930.

²¹ G.L. *ibidem*.

²² N. SAPEGNO, *Giacomo Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano 1979, p.843.



esasperandolo, e non si accorgevano, annota nello Zibaldone che «questo conoscere così intimamente il cuor nostro, questo analizzare, prevedere, distinguere ad uno ad uno tutti i più minuti affetti, quest'arte insomma psicologica, distrugge l'illusione senza cui non ci sarà poesia...²³». Ed egli si lamentava di vedere il sentimentale «gittarsi a manate, venderci a stia; persone e libri innumerevoli far professione aperta di sensibilità; ridondare le botteghe di Lettere sentimentali, e Drammi sentimentali e Romanzi sentimentali, e Biblioteche sentimentali²⁴», accusando i moderni di aver distrutto l'arte antica dopo aver «fatta verissima baldracca quella celeste e divina vergine, bellezza...(ivi)»

8. Risulta chiaro, anche dalle conclusioni del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, che a questa data (1818) il futuro autore dei *Canti*, fermo ad una concezione classicista dell'arte, non pensasse neppure lontanamente ad una possibile contaminazione della poesia con la filosofia. Ma nel 1819 giunse all'improvviso la sua "conversione filosofica" a modificare, esasperandola, la sua concezione già negativa della vita e contemporaneamente ad indicargli, insieme ad un nuovo concetto dell'arte, l'impossibilità di una poesia secondo gli antichi in un tempo in cui l'unica arte possibile sarebbe stata quella filtrata dalla ragione e dal pensiero. Dopo il suo tentativo di fuga da Recanati, del quale il conte Monaldo non perse tempo ad incolpare il Giordani, ed il suo ritorno al paese quasi "cattivo", dopo la malattia agli occhi, il poeta s'era venuto convincendo della validità della filosofia, almeno ai fini della conoscenza. E' importante questa nota dello Zibaldone che risale proprio al '19: «La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai tenebroso, cominciai ad abbandonare la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose[...]a divenire filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni²⁵».

Questo è un documento molto importante che, per essere espressamente datato, autorizza a parlare di una "conversione filosofica" del poeta, allorché egli contagiato dalla riflessione dichiarava di essere divenuto filosofo di professione,

²³ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.12.

²⁴ G.L., *Discorso di un italiano*, cit., I, p. 937.

²⁵ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.71.



dopo aver perduto con la facoltà immaginativa anche la speranza di fare poesia, quanto meno di una poesia lontanissima dal vero come quella degli ²⁶antichi. E' allora, nota Puppo, che « la polemica antiromantica del *Discorso* si rovescia nella opposta polemica contro i poeti italiani contemporanei, che vanamente si sforzano, contro la natura dei tempi, di continuare a far poesia dell'immaginazione » :« Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli; quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta? [...] di voler essere Omeri in tanta diversità di tempi? ²⁷».

Cadeva contemporaneamente l'idea, sempre coltivata, di un'arte immutabile, assoluta ed eternamente bella (« non c'è bello assoluto, né quindi buon gusto stabile, e norma universale di esso per tutti i tempi e popoli, ch'esso varia secondo gli uni e gli altri, e che però il buon gusto, e quindi la poesia, le arti, l'eloquenza ec. de' tempi nostri, non denno essere quelle stesse degli antichi ²⁸»), perché ad essa Leopardi sostituiva il patetico della poesia malinconica (« non è propria dei nostri tempi, altra poesia che la malinconica, né altro tuono di poesia che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere. ²⁹»), l'unico che rimaneva al poeta moderno quale espressione dell'infelicità del mondo attuale che trovava il suo riflesso nell'arte. La poesia sentimentale, « metafisica, ragionevole e spirituale » diveniva pertanto una necessità storica l'unica poesia possibile dei tempi moderni laddove l'antica, rispettosa della natura, era stata interamente « materiale, fantastica e corporale ». A questo punto egli era disposto, se non ad accettare, almeno a capire che accanto all'arte classica, pura e libera dal pensiero, vi fosse anche una nuova forma di poesia a mezza strada tra la prosa e il verso, eloquenza e non poesia, espressione non della purezza naturale, ma del *sentimentale*, condizione dell'anima in cui ragione e senso si mescolano ³⁰ : « la poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria di secoli omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria dei nostri tempi [...]

²⁶ M. PUPPO, cit., p.56.

²⁷ G.L. Zibaldone, cit., II, p.221.

²⁸ G.L. Zibaldone, cit., II, p.467.

²⁹ G.L., Zibaldone, cit., II, p.1045.

³⁰ Idee non dissimili si leggono nel saggio di Schiller: *Über naive und Sentimentalisch Dichtung*, dove anche si registra, probabilmente senza rapporto diretto fra i due, il cambiamento della poesia da “organo della natura” ad “appendice del pensiero” e del poeta sentimentale si dice che “riflette sull'impressione che gli oggetti fanno sopra di lui...” (Schiller, *Saggi Estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, 1951,p.400)



Giacché il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, insomma del vero³¹». Pertanto, tutto quanto della poesia antica era soggetto s'era ridotto nella moderna ad oggetto o a semplice idea: ciò comportava la più grande distanza fra gli antichi e i moderni; i primi identificandosi con la natura non erano diversi da essa, i moderni, pur volendo recuperare la natura non la ritrovano se non in idea. Così il giovane recanatese fino ad allora « dedito tutto e con sommo gusto alla bella letteratura »», che aveva creduto di essere nato per le lettere, l'immaginazione e il sentimento cominciò, come dice in una nota del '21, ad applicarsi « alla facoltà tutta contraria a questa, cioè alla ragione, alla filosofia »» dopo l'incontro con la cultura e gli autori moderni, in particolare dopo la lettura sistematica della Staël: « non credetti di essere filosofo se non dopo lette alcune opere di Madame³²»

Ci verrebbe da sorridere a proposito di questa strana affermazione del giovane recanatese che si accosta alla filosofia, anzi diviene filosofo, come dice, solo dopo aver letto le opere della scrittrice francese, se non pensassimo alla fondamentale funzione mediatrice che la Staël esercitò fra cultura filosofico-letteraria della Germania e la nostra. In effetti fu propriamente l'indagine filosofica, condotta sul semplice versante della classicità a della modernità, a fornire a Leopardi già dalla crisi del '19 le basi di quel sistema di idee che resse quasi interamente la sua concezione dell'arte a partire dall'*Infinito*, il più noto dei *Piccoli Idilli*, fino ai *Grandi Canti*, nei quali il pensiero, "la storia d'intelletto", avrebbe trovato una definitiva sistemazione accanto alla soggettiva "storia d'anima".

9. Non sarebbe possibile pensare, neppure lontanamente, alla stagione dei *Canti* pisano-recanatesi senza la complessa elaborazione riflessiva che la precede, soprattutto quella registrata nelle pagine dello Zibaldone a partire dal 15 dicembre del '26 che, come nota Fubini « sono la migliore, introduzione alla lettura e alla comprensione dei *Canti*, così come il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* che precede la composizione delle sue liriche e in cui palpitano tanti motivi della sua poesia, può essere considerato come il manifesto di un giovane artista³³». A questa data, sostiene lo stesso critico, « Leopardi disegnava nel libro dei suoi pensieri una sommaria classificazione delle forme

³¹ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.222.

³² G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.483.

³³ M. FUBINI, *Introduzione ai Canti*, cit., p.7-8.



poetiche e dava inizio con quella pagina a una serie di osservazioni sulla poesia³⁴ >>, soffermandosi con particolare attenzione sulla questione dei generi letterari e operando una drastica riduzione di essi quasi con procedimento di semplificazione matematica: « La poesia quanto a' generi non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico, drammatico, gli altri che si chiamano generi di poesia, si possono tutti ridurre a questi tre capi, o non son generi distinti per poesia, ma per metro o cosa tale estrinseca³⁵ >>.

Ma che senso ha per Leopardi riprendere una discussione su quei generi che già precedentemente s'era preoccupato di battere in breccia?

In realtà il discorso era solo strumentale: il poeta tendeva a squalificare l'epica e la drammatica a tutto vantaggio del genere lirico, ritenuto da lui il solo vero genere di poesia « primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia, più nobile e più *poetico* di ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto³⁶». Tale affermazione ci rivela la disposizione assolutamente lirica del Leopardi (il poeta riteneva, infatti, che la più antica forma d'arte fosse la lirica, intesa come canto dell'anima, l'unica assimilabile alla musica, la più straordinaria delle arti³⁷), in nome della quale egli non esitava a sacrificare gli altri generi.

Il giovane scrittore, respirando l'atmosfera della cultura romantica, certamente aveva avuto notizie della famosa teoria delle origini popolari dell'epica non solo classica, ma anche romantica; i *Prolegomeni* del Wolf, sorti nell'ambito della cosiddetta questione omerica, gli offrivano, inoltre, più di un pretesto per impegnarsi in qualche modo nella polemica.

Per Leopardi, (in questo egli condivideva l'impostazione dell'anonimo autore del Sublime) proprio perché « l'entusiasmo, l'ispirazione, essenziali alla poesia non sono cose durevoli >> la vera ed autentica poesia non poteva che essere breve

³⁴ M. FUBINI, *ivi*, p.3.

³⁵ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.1123.

³⁶ G.L., *ibidem*.

³⁷ Particolarmente adatte a significare la propensione della poesia romantica a dissolversi nella musica, l'unica arte in grado di evocare l'ineffabile, ci paiono le seguenti affermazioni di U. Bosco: "per aderire quanto meglio è possibile al sentimento nel suo germinare indistinto, il poeta tende a spogliare la parola del suo significato logico "sociale", a farla diventare universale (...) L'uomo romantico non può dominare intellettualmente il dissidio che egli avverte in sé ineliminabile; pace dalle passioni contrastanti nel suo petto egli non può avere, se non rifugiandosi nell'aspirazione, nella nostalgia, nella Sehnsucht, cioè nel vago, nell'indistinto del sentimento, il cui linguaggio naturale è la musica". Cfr. U. BOSCO, *Preromanticismo e Romanticismo*, in *Questioni e correnti di Storia letteraria*, Milano 1973, pp. 607-608.



(« Che può aver a che fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione? La poesia sta essenzialmente in un impeto. I lavori di poesia vogliono per natura esser corti. E tali furono e sono le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere) di qualunque genere, presso tutti i popoli ³⁸»); pertanto, il genere epico, composizione abbastanza estesa e dotato di una struttura laboriosa e complessa che richiedeva « più anni d'esecuzione » e « un piano concepito e ordinato con tutta freddezza ³⁹» non avrebbe potuto sostenere a lungo il valore poetico. Egli era disposto, tuttavia, a riconoscere all'epica il crisma dell'arte alla sola condizione se si ritenesse il poema quale prodotto dell'associazione di liriche diverse, congiunte insieme da uno o più poeti « l'epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta principalmente e scelta la nomazione, poeticamente modificata. Il poema epico si cantava anch'esso sulla lira...come i primi poemi lirici. Esso non è che un inno... un inno prolungato ⁴⁰».

11. Quanto alla tragedia, Leopardi assumeva una posizione assolutamente polemica, addirittura negandone il valore artistico per due ordini di ragioni, sia a causa dell'eccessiva presenza dei motivi scolastici e schematici sia perché detto genere veniva incontro ai bisogni della mondanità « Il drammatico è l'ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un'ispirazione ma un'invenzione: figlio della civiltà; non della natura; poesia per convenzione e per volontà[...] Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell'ozio, un trovato di persone oziose, che vogliono passare il tempo... diretto a procacciare sollazzo a sé e agli altri... non prodotto dalla natura vergine, com'è la lirica ⁴¹». Pertanto se nel *Discorso* Leopardi, per riprendere le parole del Puppo, « aveva accettato anch'egli come principio fuori discussione che l'arte imita la natura, dieci anni più tardi dirà che il poeta non imita la natura, ma soltanto se stesso ⁴²», come testimonia la seguente nota dello Zibaldone « Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla ec.* Vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso.

³⁸ G.L. Zibaldone, cit., II, pp.1174-75.

³⁹ G.L. ivi, p.1174.

⁴⁰ G.L., Zibaldone, cit., II, p.1123.

⁴¹ G.L., Zibaldone, cit., II, p. 1123-24.

⁴² M. PUPPO, cit., p. 57.



Quando colla imitazione egli esce veramente da sé medesimo, quella propriamente non è più poesia ⁴³>>.

Da ciò s'intende bene che la poesia soggettiva era per Leopardi il genere per eccellenza, « solo primitivo e solo vero genere di poesia, genere siccome primo di tempo così eterno e universale...(ivi)>>, in quanto tale forma garantendogli l'espressione immediata del sentimento gli consentiva di tradurre la più pura essenza dell'anima: « il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere, ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta[...] Il sentimento che l'anima al *presente*, ecco la musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà dei sentimenti suoi da esporre...tanto più sarà lirico ⁴⁴>>. A queste condizioni Leopardi, condividendo una delle più profonde tendenze della poetica dei moderni, partecipava dell'anima romantica.

⁴³ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.1180.

⁴⁴ G.L., *Zibaldone*, cit., II, p.1175.



