

L'OLTREUMANISMO LEOPARDIANO E IL CONTENUTO ONTOPOETICO DELL'IMITAZIONE

Oriol FERNÁNDEZ I GARCIA

Riassunto

Questo lavoro ipotizza, riguardo l'estetica leopardiana, il passaggio progressivo da una estetica metafisica ad una estetica ontologica, cioè il passaggio da un pensiero fissato sull'imitazione di un contenuto ad un altro basato sull'imitazione-interpretante. La suddetta ipotesi è eseguita tramite il contributo di due campi basilari: per un verso, Platone e Aristotele, e per l'altro, la metafora e lo stile.

Parole chiave: Giacomo Leopardi, imitazione, metafora ardita, poetica dell'allusione, poesia di stile.

The Ultra-humanism of Leopardi and the Ontopoetic Content of the Imitation

Abstract

This paper raises, regarding the Leopardi's aesthetics, the gradual transition from a metaphysical aesthetics to an ontological one, i.e. the transition from a thought featured by the imitation of a content to another based on the imitation-interpreting. This hypothesis is intended to be validated by means of the contributions of two basic fields: on the one hand, the tradition of Plato and Aristotle, and on the other one, the metaphor and the style.

Key words: Giacomo Leopardi, imitation, bold metaphor, poetic of allusion, style poetry.

1. La poetica leopardiana: passaggio da un'estetica metafisica ad un'estetica ontologica

1.1. L'imitazione-interpretante come fulcro della poetica leopardiana

Il nostro studio ha come salto teorico iniziale il fatto d'impostare, riguardo il pensiero leopardiano, il passaggio progressivo da una estetica metafisica ad una estetica ontologica, cioè il passaggio da un pensiero fissato sull'imitazione di un contenuto o di una forma ad un altro basato sulla creazione —imitazione-interpretante— o, per dirla con Leopardi, sull'immaginazione. Difatti noi riteniamo che sia proprio il fatto di situare l'immaginazione nell'origine dell'arte quello che, tra l'altro, porta Leopardi, a considerare che «tutto è nulla»: l'opera d'arte, le cosiddette «opere di genio»,² invece di rappresentare il mondo, l'aprono e lo fondano; appunto per questo ci si rende conto della mancanza di fondamento delle cose e, quindi, della loro non deducibilità, ossia, dell'assenza di *causa finalis*. La scintilla dunque che accende il nostro presupposto iniziale parte dalla considerazione dell'indissolubilità delle riflessioni estetiche ed ontologiche in tutto il pensiero di Leopardi: sono poi le riflessioni estetiche quelle che cagionano la gnoseologia leopardiana.

Per portare a termine questo studio, abbiamo creduto appropriato, allo scopo d'ampliare il nostro orizzonte ermeneutico, la comparsa di due personaggi basilari: Platone ed Aristotele. Orbene, dobbiamo tener presente che il nostro non è un lavoro interessato a scorgere le influenze dirette o esplicite d'entrambi i suddetti filosofi sul pensiero leopardiano. Il nostro scopo principale consiste nel profilare l'ontologia leopardiana proprio dalla sua meditazione estetica. Allora, qual è il ruolo che abbiamo assegnato ai due filosofi appena accennati? Aristotele, o per essere più preciso, l'aristotelismo, sarebbe la base della sua educazione, mentre Platone —non il platonismo— sarebbe in realtà il vero e proprio interlocutore con cui discute su estetica ed ontologia. Insomma, e questa sarebbe la nostra ipotesi iniziale, quello di Leopardi sarebbe un pensiero che tenta d'oltrepassare la saldezza e stabilità che fornisce il pensiero metafisico collo scopo di favorire un'estetica ontologica in cui si gode di quello che non ha fondamento, cioè delle «cose che non son cose».³

Cacciapuoti ha sottolineato che quello che spinse Leopardi a scrivere il suo enorme *scartafaccio* fu l'interesse per tracciare «il disegno della sua poetica»,⁴ la quale è caratte-

¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*. Edizione a cura di L. Felici. Roma: Newton & Compton, 1997, p. 72. D'ora in poi questa opera verrà citata alla maniera stabilita dalla leopardistica, cioè, *Zibaldone* + la pagina del manoscritto originale.

² *Zibaldone*, 259.

³ *Zibaldone*, 4174.

⁴ F. CACCIAPUOTI, «Introduzione», in F. CACCIAPUOTI (ed.), *Zibaldone di pensieri*. Roma: Donzelli, 2014, pp. XVII-LIII.

rizzata dal «principio d'imitazione della natura quale principio della naturalità».⁵ Sembra dunque che l'innescò della sua meditazione non sia la domanda «cos'è l'arte?» — il suo fondamento —, anzi «qual è l'oggetto delle Belle arti?»⁶ In un certo senso, il suo obiettivo è quello di porre in bando la bellezza come finalità e, surrettiziamente, di allontanarsi dall'arte intesa alla maniera retorica o premoderna, cioè da quell'arte basata sull'imitazione di una filza di modelli predeterminati.

Abbiamo, dunque, il sospetto che ci sia, dietro il discorso del nostro poeta, un'idea basilare che ribadisce non tanto l'aristotelismo neoclassico — che non è altro che una sorta di guazzabuglio d'idee platoniche, aristoteliche e oraziane —, quanto l'appoggio involontario di Leopardi al sottofondo della *Poetica* dello Stagirita: il fatto che sulle prime righe dello *Zibaldone* ci si affermi che l'oggetto della poetica sia pure l'imitazione e non affatto la bellezza ha, secondo noi, lo scopo di emancipare l'imitazione dal modello-come-verità, cioè la sostituzione dell'imitazione verticale — imitazione ontologica — con una imitazione orizzontale — imitazione della natura —. Quindi, sembra che ci sia una vera e propria volontà di liberare l'arte da qualsiasi sorta di servitù, la qual cosa gli permette di dedicarsi ai principi essenziali della poetica.

Sempre alle pagine iniziali dello *Zibaldone*: «[s]e fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti».⁷ A dire verità, l'incipit zibaldoniano ci desta il sospetto che sia lo Stagirita quanto il recanatese condividano la stessa opinione: la poetica e la metafisica sono scienze diverse. Appunto per questo il poeta non deve imitare — copiare — l'essere della metafisica — l'idea o la bellezza in sé —, ma deve concentrarsi proprio sull'imitazione del possibile. Dopo tutto, secondo Aristotele, l'imitazione non consiste affatto nel copiare o riprodurre la realtà, anzi nel trasporre o trasformare la realtà; infatti, è proprio da questa trasposizione che si verifica un incremento dell'essere, cioè la rivelazione di una nuova dimensione della realtà. Sembra, dunque, che questa rivelazione possa soltanto darsi in un pensiero che non pensa l'essere come Uno e che ritenga, pertanto, che la pluralità dell'essere — la pluralità ontologica — sia originaria. L'artista poi non si lascia dominare dagli oggetti, bensì sono proprio gli oggetti, la medesima realtà, che si lascia trasporre dall'artista: «di modo che infiniti oggetti i quali in natura non dilettono punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, dilettono estremamente; e altri che dilettono anche reali, dilettono da vantaggio imitati».⁸

⁵ Ibid., p. XXI.

⁶ *Zibaldone*, 2.

⁷ *Zibaldone*, 2.

⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*. Roma: Newton & Compton, 1997, pp. 968-996, citazione a p. 994.

A nostro avviso, il concetto leopardiano d'imitazione è molto vicino a quello aristotelico, nel senso che entrambi i pensatori considerano l'imitazione quale trasformazione della realtà, la quale, e lo diciamo soltanto a mo' d'ipotesi, potremmo equiparare al cosiddetto "pensiero rivelativo" di Pareyson: codesta imitazione si basa proprio su una verità non oggettuale —onde si deduce appunto che non può essere né copiata né scoperta—, vale a dire su una verità «come sorgente e origine».⁹ La verità, pertanto, è inesauribile e necessariamente interpretabile, nel senso che ha bisogno dell'interpretazione, ovvero, che abbisogna dell'imitazione-come-capacità-di-far-emergere-l'essere.

L'imitazione, cioè l'imitazione-interpretante, non è altro che l'imitazione intesa come un fatto creativo. Secondo noi, questo modo che ha Leopardi di intendere l'imitazione è molto più vicina a quella di Aristotele di quanto non lo sia quella di Platone, il quale considera che essa non è altro che una copia senza contenuto e, quindi, senza alcuna possibilità di essere interpretata e compresa. Difatti, è proprio per via del tema dell'imitazione che, secondo Ricoeur, la «*Poétique est ainsi une réplique à République X: l'imitation, pour Aristote, est une activité et une activité qui enseigne*».¹⁰ Per il Platone della *Repubblica* non è affatto l'imitazione in sé quello che distingue il pittore dell'artigiano, poiché ambedue eseguono appunto un'imitazione. Quello che distingue poi l'uno dall'altro è la distanza tra le loro opere e la idea originaria, cioè, tra le loro rispettive produzioni e l'ordine ontologico. Il reale = la presenza = la verità dell'ente, si trova soltanto sino al secondo grado dell'ordine ontologico —i prodotti dell'artigiano—, non affatto al terzo grado, che è, certo, quello del poeta: «l'artefice del simulacro, l'imitatore, sosteniamo, non conosce nulla della realtà ma solo l'apparenza».¹¹

Potremmo forse azzardare l'ipotesi secondo cui la contrapposizione tra la *Repubblica* e la *Poetica* non sono altro che la contrapposizione tra la realtà-come-presenza e la realtà-come-possibilità. Per dirla chiaramente, mentre Platone rifiuta la poesia perché non può fare altro che imitare le cose che non sono, cioè cose che non sono reali, Aristotele, invece, mette in rilievo l'importanza, non solo dell'atto, ma altresì della potenza, della possibilità o, detto altrimenti, della molteplicità dell'essere. È proprio in questa molteplicità in cui la verosimiglianza e l'interpretazione raggiungono un ruolo notevole. Donde la conosciuta affermazione aristotelica: «Per la poesia è preferibile un impossibile plausibile a un incredibile pur possibile».¹²

Diversamente dalla platonica, l'imitazione aristotelica è un'attività, un processo che insegna, che ri-descrive «une réalité inaccessible à la description directe».¹³ La realtà,

⁹ L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*. Milano: Mursia, 1971 [2014], p. 18.

¹⁰ P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Parigi: Seuil, 1983, p. 72n.

¹¹ PLATONE, *La Repubblica: Libro X*. Napoli: Bibliopolis, 2008, p. 49, 601b.

¹² ARISTOTELE, *Poetica. Testo greco a fronte*. Torino: Einaudi, 2008, p. 181, 1460a26-27.

¹³ P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p. 12.

l'essere, non è l'uno: la molteplicità dell'essere è poi originaria. Da ciò segue la impossibilità che esso possa essere copiato —nel senso di copiare *tutto* l'essere— e, di conseguenza, la necessità che sia interpretato —trasposto— tramite l'imitazione. La nostra ipotesi di lavoro è, dunque, che Platone mette in rapporto la figura del poeta colla verità, mentre invece Aristotele la relaziona col verosimile, ciò è a dire, l'uno è interessato a stabilire la distanza tra la poesia e la verità, mentre l'altro è interessato alle possibilità o, detto altrimenti, al *mythos* ovvero alle disposizioni possibili delle azioni. L'imitatore platonico, il poeta, è appunto un creatore d'immagini —apparenze—, non di realtà oggettuali —essere—; l'imitatore aristotelico, invece, è un creatore di possibilità.

Passiamo ora al commento di uno dei passi del *Discorso* leopardiano:

Qui potrei discorrere della foggia d'imitare tenuta dai romantici, e considerandola rispetto al fine della poesia ch'è il diletto, rammemorare ch'esso diletto quando scaturisce dalla imitazione del vero, non procede soltanto dalle qualità degli oggetti imitati, ma [...] dalla meraviglia che nasce dal vedere quei tali oggetti quasi *trasportati* [...] di modo che infiniti oggetti i quali in natura non dilettono punto, imitati dal poeta o dal pittore o da altro tale artefice, dilettono estremamente; e altri che diletavano anche reali, dilettono da vantaggio imitati. Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e *sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero*, sì che vengono a scemare e quasi annullare il meraviglioso [...]. *Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondo ch'ella è vicina al vero*, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d'imitare, perché il vero non può essere imitazione di se medesimo. [...]¹⁴

Facciamo attenzione ai tre brani in corsivo del testo suddetto. 1) Potremmo mettere in rapporto il termine «trasportati» colla mimesi aristotelica —intesa come “trasposizione della realtà”—: la qualità poetica non scaturisce affatto dall'oggetto imitato, anzi dalla maniera con cui viene trasposto, cioè, dal modo come il poeta dispone la realtà —tenete a mente che l'attività mimetica consiste, secondo Ricoeur, nell'«agencement des faits»—. ¹⁵

[...] che *il poeta ha scelti gli oggetti, gli ha posti nel loro vero lume*, e coll'arte sua ci ha preparati a riceverne quell'impressione [...] (qui cade la gran facoltà delle arti imitative di fare per lo straordinario *modo in cui presentano gli oggetti comuni*, vale a dire così imitati, che si considerino nella poesia, dovechè nella realtà non si consideravano [...]) [...].¹⁶

¹⁴ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 994. Il corsivo è nostro.

¹⁵ P. RICOEUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, op.cit., p. 69.

¹⁶ *Zibaldone*, 16. Il corsivo è nostro.

I due brani in corsivo vorrebbero proprio far spiccare l'humus aristotelico di cui è imbevuta la poetica iniziale del nostro poeta. Ambedue i frammenti mostrano che l'attività mimetica consiste nello strutturare oppure nel presentare la realtà —la natura leopardiana e l'azione aristotelica— d'una maniera ben determinata. Donde l'importanza della possibilità in Aristotele —ed altresì in Leopardi—. Al disotto dell'accennata disposizione dei fatti si trova pure nascosta la possibilità, cioè, l'ampio ventaglio di disposizioni con cui ci si può comporre un'opera poetica; è proprio per questo che «nella realtà non si notavano, e nella imitazione si notano»: ¹⁷ l'imitazione-interpretante rende possibile l'emergere di varie possibilità o maniera d'interpretare la realtà, tra le quali rientra il meraviglioso. Il meraviglioso, poi, sorge dal modo in cui si imita la realtà, non dalla realtà stessa. Dal che «giovani alla imitazione che gli oggetti sieno comuni, e per lo contrario nocchia che sieno straordinari e sconosciuti». ¹⁸

2) I romantici, secondo il Nostro, credono che occorra «sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero». Il recanatese, dunque, riprende la soppressione dell'imitazione-interpretante eseguita dai romantici, la quale è stata sostituita dalla copia d'una determinata realtà, cioè, dalla copia di quelle scene o oggetti che già di per se stessi colpiscono l'anima.

Mettiamolo pure a confronto con la seguente affermazione aristotelica: «risulta fin troppo chiaro che la poesia che imita tutto è volgare». ¹⁹ A nostro avviso, questo “tutto” sembra che abbia a che fare col “vero” del successivo brano del *Discorso*: «Ed io vedo, per esempio, che [...] i poeti antichi [...] stimavano che il vero nella poesia non si dovesse introdurre ma imitare, e che l'imitare in guisa troppo facile, e uscire dalle leggi ordinarie della poesia non accrescesse il diletto ma lo scemasse». ²⁰ La poesia, dopotutto, non può consistere in una mera “introduzione” —copia— di tutta la realtà, ovvero, in «una pura imitazione del vero», ²¹ anzi al contrario, essa dev'essere una imitazione-interpretante, cioè è a dire, un'imitazione che renda possibile la non pietrificazione in una sola risposta, in una realtà-come-presenza.

A differenza d'Aristotele, quindi, il marchigiano si sforza per fermare qualsiasi sorta di sviluppo della possibilità in atto, ossia, fa sì che essa rimanga scollegata dal tradizionale e metafisico rapporto colla realtà-come-presenza. È per questo, secondo Leopardi, che un bravo poeta è quello che riesce, nella sua imitazione, a lasciare spazio ad «una

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 994.

¹⁹ ARISTOTELE, *Poetica*. Milano: Bompiani, 2000, p. 141, 1461b27-28.

²⁰ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 994.

²¹ *Zibaldone*, 86.

bella negligenza»,²² cioè, alla realtà-come-possibilità o, meglio ancora, alla realtà-come-assenza.

3) E ancora: «Credono i romantici che l'eccellenza della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero». Secondo il recanatese, lo scopo dell'arte consiste non nell'imitazione della realtà-come-presenza —la verità della metafisica ontica = copia—, bensì nell'imitazione che traspone la realtà. Ne consegue che, ad esempio, il Nostro sostenga una traduzione in cui si mantenga lo spirito di tutte e due le lingue, o, detto altrimenti, una traduzione-come-imitazione-interpretante allontanata dal modello-come-verità. L'originalità, infatti, consiste nel «distinguere l'imitare dall'agguagliare»,²³ poiché l'«agguagliare», cioè, il fatto di copiare, implica l'annientamento dell'interpretazione: «Questo è imitare, come chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato».²⁴ Perché ci sia una buona traduzione oppure una buona opera d'arte occorre che l'autore si allontani dell'imitazione-come-copia —identità— e si avvicini all'imitazione-come-interpretazione —verosimiglianza—.

Si ha l'impressione che, per il Nostro, l'imitazione-come-copia non possa riuscire ad essere poetica appunto perché non vi interviene l'immaginazione-come-interpretazione, anzi la forza della cosiddetta violenza metafisica, vale a dire, quel pensiero che tratta la poetica come un mezzo che serve a svelare la risposta della sunnominata verità oggettuale. In un certo senso, il dissenso fra le due maniere di concepire l'imitazione è ben visibile già dalle meditazioni in cui Leopardi biasima le poesie troppo descrittive, cioè, troppo preoccupate di trasferire letteralmente la realtà alla poesia. L'arte e la poetica non *sono* la realtà, neanche vi devono essere da essa soverchiate. L'arte e la poetica sono poi imitazione-come-interpretazione, cioè, sono immaginazione.

Si potrebbe dire che l'immaginazione-come-interpretazione è necessaria per la sopravvivenza della poesia, o meglio, è consustanziale ad essa; infatti, se non ci fosse l'interpretazione, allora la poesia non farebbe che esplicitare tutte le menome parti della realtà, cosa che porterebbe la poesia a diventare proprio impoetica, e quindi, alla sua autodistruzione. La vera e propria poesia è, per Leopardi, quella che riesce a scansare l'esplicitazione totale e che sa, per mezzo della già accennata immaginazione-interpretante, mantenere le cose nell'indefinito —nella possibilità assoluta—. A nostro avviso, è proprio questa illusione d'infinito —l'indefinito—, quella che ci rinvia di nuovo all'imitazione aristotelica del possibile. Ricordate che, nell'opinione dello Stagirita, «la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari»,²⁵ cioè che la

²² Ibid., p. 21.

²³ *Zibaldone*, 2850.

²⁴ *Idem*.

²⁵ ARISTOTELE, *Poetica. Testo greco a fronte*, op.cit., p. 63, 1451b6-7.

poesia, proprio per essere poesia, deve fare in modo di non descrivere, o, per dirla altrimenti, di non «veder gli oggetti appoco appoco per le loro parti».²⁶

1.2. La metafora e l'assolutizzazione della potenza

In relazione all'accennata necessità dell'immaginazione-come-interpretazione, si potrebbe proporre la metafora quale materializzazione di quest'immaginazione. Vale a dire, la metafora, non è poi un'imitazione-interpretante? O, come dice Ricoeur, non è la metafora un'imitazione che «re-décrit la réalité»?²⁷ La vera scelta del termine “imitazione-interpretante” scaturisce proprio dalla volontà di distinguerlo dall’“imitazione-come-copia”: la mimesi greca, diversamente dall’*imitatio* latina, e specie quella aristotelica, non si può capire senza l’inclusione, nel suo significato, della *poiesi*, cioè, della creazione. Onde è necessario che l’imitazione consista, in linea di massima, nello strutturare e nell’inalzare la realtà. Infatti è questa la ragione per cui la metafora non può essere sistemata esclusivamente nell’ambito dell’ornamento: la metafora è mimesi.

Uno dei critici che ha dato maggior rilievo al tema della metafora nell’opera leopardiana è stato, senz’altro, Galimberti, soprattutto nel sottolineare l’importanza della cosiddetta “metafora ardita”.²⁸ Si ha la sensazione che l’uso di quest’aggettivo parta dall’ammissione preliminare che non tutte le metafore siano uguali: ancorché «[l]a massima parte di qualunque linguaggio umano [sia] composto di metafore»,²⁹ ce ne una, cioè la metafora “ardita”, che suscita in noi lo spuntare di numerose idee all’insieme. Da ciò consegue che l’obiettivo del nostro scrittore non consiste affatto nell’individuare, tra le metafore attuali, quelle che sono morte o lessicalizzate, bensì piuttosto nel distinguere le metafore “ardite” dalle cosiddette metafore «*proprie*». ³⁰ Sebbene l’«infinita parte del nostro discorso è metaforica»,³¹ quello che differenzia una metafora “propria” da un’“ardita” è proprio il fatto che la prima riesce soltanto a risvegliare un unico significato, laddove la seconda desta in noi una miriade di significati.

Si ha la sensazione che sia appunto a causa dell’arditezza che Leopardi, per così dire, si allontana da Aristotele. Dobbiamo tener presente il fatto che lo Stagirita non disdegna la metafora in sé, anzi solo quella che cagiona una sorta di polisemia incontrollata, cioè illimitata. Onde l’arditezza è il nocciolo del loro possibile dissidio, non affatto la metafora, nel senso che questa implica una consapevole —limitata— imprecisione. Ma

²⁶ Zibaldone, 2042.

²⁷ P. RICOEUR, *La métaphore vive*. Parigi: Seuil, 1975 [2013], [ediz. elettronica], loc. 605.

²⁸ Cfr. C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze: Olschki, 1959 [1986].

²⁹ Zibaldone, 1702.

³⁰ Ibid., p. 2469.

³¹ Ibid., p. 2468.

ciò non ci dovrebbe stupire: l'uno era poeta e l'altro filosofo, l'uno aveva come scopo la «lingua bella»³² e l'altro il linguaggio in sé.

La lingua poetica, secondo il recanatese, non si limita per nulla al solo ambito della poesia, anzi abbraccia qualsivoglia testo che sia stato scritto nella «lingua non matematica».³³ L'arditezza leopardiana è intimamente collegata alla sua teoria del piacere e, in specie, ad una delle sue ramificazioni: la teoria dell'infinito. Il piacere che produce la lingua poetica sta nel fatto di essere indefinita, cioè nel fatto appunto di farci rimanere nell'«immensità»³⁴ della potenzialità assoluta: il piacere, insomma, sorge dalla non attualizzazione —dal non essere—, vale a dire, dalla capacità di rimanere nell'«estasi del nulla».³⁵ Invece, e sempre secondo Ricoeur, la metafora aristotelica, ossia quella che si tiene lontana dall'arditezza leopardiana, viene caratterizzata dall'abilità, quale imitazione-interpretante, d'attualizzare —di limitare— la potenzialità e, quindi, di far emergere una determinata realtà.

In precedenza abbiamo affermato che la metafora è mimesi, ciò è a dire, che la metafora è trasposizione della realtà. Ricordate la celebre definizione aristotelica della tragedia: «Il più importante di questi è la composizione dei fatti: la tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di un'azione».³⁶ Da questo brano traspare il primato dell'azione o, per essere più preciso, della strutturazione dell'azione: badate bene che l'azione impone un tempo e una serie di necessità, cioè, di possibilità. Abbiamo, pertanto, questa o quella possibilità a seconda della disposizione dei fatti, cioè, a seconda dell'articolazione del *mythos*: è proprio dalla successione dei fatti che avviene o meno la verosimiglianza.

La metafora struttura —attualizza, traspone, limita— la realtà. Condividiamo, poi, il parere di Ricoeur quando afferma che la metafora «participe à la double tension qui caractérise celle-ci: soumission à la réalité *et* invention fabuleuse; restitution *et* surélévation».³⁷ Vale a dire, tanto il *mythos* quanto la metafora mantengono un gran parallelismo, nel senso che tutte e due le figure sono appunto imitazioni-interpretanti —ovvero, entrambe esaltano la realtà—: l'una a livello del poema e l'altra a livello della parola.

Il tratto specifico della metafora leopardiana sta proprio nel suo stretto legame alla sua teoria del piacere: «[i]l piacere umano [...] si può dire ch'è sempre futuro, non è se

³² Ibid., p. 2418.

³³ *Zibaldone*, 2418.

³⁴ G. LEOPARDI, «L'infinito», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, citazione a p. 121, v. 14.

³⁵ F. D'INTINO, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», in P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni, 2009, pp. 114-166, citazione a p. 151.

³⁶ ARISTOTELE, *Poetica. Testo greco a fronte*, op.cit., p. 43, 1450a14-16.

³⁷ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 1035-47.

non futuro, consiste solamente nel futuro». ³⁸ È questa insistenza sul futuro quello che ci fa dirigere lo sguardo verso un'altra delle ben conosciute definizioni aristoteliche circa la figura del poeta:

risulta chiaro [...] che l'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibile secondo la verisimiglianza o la necessità. Perché lo storico e il poeta non differiscono per il dire in versi o senza versi [...] la differenza è in questo, che l'uno dice le cose che avvennero, l'altro quali potrebbero avvenire. ³⁹

Da quanto riportato poc'anzi, si può ben affermare che, secondo lo Stagirita, il poeta è quello che si occupa di scrivere di cose possibili, non di cose che già esistono oppure di cose che sono ormai esistite. Anche in questo caso, sembra che il recanatese ne condivida l'idea aristotelica generale, benché ci sia, in Leopardi, una sorta di passo ulteriore nell'assolutizzazione della possibilità o, per dirla altrimenti, nello sbarazzarsi dell'atto: «l'infinita possibilità è l'unica cosa assoluta». ⁴⁰ Vale a dire, l'italiano non si avvede dell'aggiunta aristotelica, cioè «possibile secondo la verisimiglianza o la necessità», perché il suo intento è proprio quello di negare l'analogia tra l'atto e la potenza. «È vero che niente preesiste alle cose. Non preesiste dunque la necessità. Ma pur preesiste la possibilità». ⁴¹ Ma allora, come si trasferisce questo pensiero metafisico alla sua poetica? Secondo noi, per mezzo della sua poetica dell'indefinito, una poetica che, molto opportunamente, viene chiamata «Poetik der Andeutung». ⁴²

In fin dei conti, il piacere si trova, a parere del marchigiano, proprio in quello che non è, cioè, nel nulla, nella pura possibilità. Ricordate la celebre asseverazione zibaldoniana: «non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose». ⁴³ Segue da ciò che il piacere poetico scaturisca appunto da «ciò che il poeta non dice», ⁴⁴ dall'incompletezza e, conseguentemente, dalla non esplicitazione del senso. Perciò la poetica leopardiana sempre fa sì che il significato delle immagini stia in giolito, in altre parole, in una situazione in cui diventi molto faticoso il fatto di raggiungere qualsiasi sorta di definizione. Questo sarebbe, se ci si permette il rimando, proprio l'opposto della cosiddetta *suspension of disbelief* di Coleridge, nel senso che Giacomo, al contrario dell'inglese, non teme affatto lo stato d'indefinitezza ovvero d'ignoranza, anzi lo cerca. Infatti il

³⁸ Zibaldone, 532.

³⁹ ARISTOTELE, *Poetica. Testo greco a fronte*, op.cit., pp. 61-63, 1451a35-36, 1451b1-5.

⁴⁰ Zibaldone, 1623.

⁴¹ Ibid., p. 1619.

⁴² U. DEGNER, «"Paradoxer Praktiker". Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi», in S. DOERING — S. NEUMEISTER (eds.), *Hölderlin und Leopardi*. Tübingen: Isele, 2001, pp. 117-142, citazione a p. 135.

⁴³ Zibaldone, 4174.

⁴⁴ Ibid., p. 2055.

piacere sorge dall'immersione dell'«anima in un abisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo nè i contorni».⁴⁵

Da un certo punto di vista, la suddetta “Poetik der Andeutung” non fa altro che riprodurre, in poesia, una delle frasi che, a nostro avviso, ha un peso importante dentro l'ontologia leopardiana, cioè «[t]utto è posteriore all'*esistenza*»,⁴⁶ nel senso che è proprio il lettore quello che deve necessariamente attuare —interpretare—, «terminare ciò ch'egli [il poeta] solamente comincia, colorire ciò ch'egli accenna, scoprire quelle lontane relazioni, che il poeta appena indica ec.».⁴⁷ Con ciò non intendiamo affatto avvicinare il nostro autore al concetto di critica romantica, anzi al contrario, quando egli afferma che i lettori debbono “terminare” l'opera del poeta non significa che essi debbano rielaborarla oppure farne, attraverso la critica, proprio un'altra, cioè, la loro opera, bensì piuttosto quello che qui si vuole sottolineare è che le immagini poetiche devono dare l'occasione ad un'interpretazione infinita, illimitata. Tutto sommato, quello che cerca Leopardi è appunto l'azione infinita, vale a dire, il piacere stesso di poter interpretare senza sosta. Il Nostro ci adduce un esempio:

Et aridus altis / Montibus audiri fragor [...] / Che ha che fare il fragore coll'arido? [...]
Ecco come la mente deve supplire alla connessione delle idee (solamente accennata, anzi quasi trascurata dal poeta) *dentro una stessa brevissima frase*. E deve poi compiere l'immagine che è solamente accennata, con quell'*aridus fragor*. (Questa interpretazione ch'io do al detto passo, non so se sia vera. [...]) A me basta che quest'esempio spieghi a me stesso il mio pensiero.) Ecco come la soppressione stessa di parole, di frasi, di concetti, riesca bellezza, perchè obbliga l'anima piacevolmente all'azione, e non la lascia in ozio. ec. ec.⁴⁸

Va considerata con particolare attenzione il commento che c'è tra parentesi, ciò è a dire “[q]uesta interpretazione ch'io do al detto passo, non so se sia vera”, poiché rende palese che l'obiettivo del recanatese non consiste affatto nella ricerca di un'interpretazione che gli fornisca *una* sola risposta. La poesia dev'essere origine, così come la *siepe* de *L'infinito*, dell'immaginazione, ossia, dev'essere sorgente di possibilità —interpretazioni— illimitate. Inoltre, questa infinità di possibilità, e che sono proprio quelle che originano il piacere, «non esiste nel reale»,⁴⁹ cioè non *sono*, sono poi *nulla*, pura immaginazione. Perché il compito della poesia consiste nel far vedere l'anima «quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno

⁴⁵ Zibaldone, 170.

⁴⁶ Ibid., p. 1616.

⁴⁷ Ibid., p. 2055.

⁴⁸ Ibid., pp. 2055-56.

⁴⁹ Ibid., p. 170.

spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, *perché il reale escluderebbe l'immaginario*.⁵⁰

L'aggettivo "ardita" ha un'altra sfumatura che bisognerebbe considerare: una metafora "ardita" lo è appunto perché è una metafora nuova, non logorata —Leopardi parla di «parole già stanziare»—. ⁵¹ In un certo senso, ci si potrebbe affermare che quello che al Nostro preoccupa è poi il passaggio dalla possibilità all'atto o, detto altrimenti, il passaggio da una metafora nuova ad una già guastata, dalla molteplicità all'univocità. Dobbiamo tener presente che Leopardi elude tanto le metafore erose quanto i "termini", soprattutto perché ambedue «si possono omai chiamare ugualmente *proprie*». ⁵² Le metafore nuove sono, infatti, im-proprie, cioè, lontane dall'univocità del nome proprio. Quindi, una metafora nuova è quella che possiede più di un significato mentre quella logorata ne possiede soltanto uno.

Il nostro salto teorico cerca di confrontare —non di relazionare— la metafora "ardita" con la «usure»⁵³ metaforica di Derrida, anche se, a prima vista, non sembra che la problematica dell'italiano sia la stessa di quella del francese. Secondo Ferraris, la metaforica nasce colla «volontà di smascherare»,⁵⁴ cioè di giungere al significato vero che rimane nascosto dietro la metafora. Derrida ne è consapevole. Appunto per questo uno dei suoi principali obiettivi è quello che Ricoeur chiama "metafora viva", vale a dire, quello di farci vedere che il discorso filosofico si basa su una filza di metafore logorate, da cui risulta che, latentemente, «la *métaphoricité* opère à notre insu, derrière notre dos». ⁵⁵ A noi sembra che la paura derridiana abbia a che fare con il sopraggiungere dell'assoluta possibilità incarnatesi proprio nella metafora, cioè dal fatto che «[l]e Dit et le Non-Dit, n'absorbent pas tout le Dire». ⁵⁶

Leopardi prende le mosse, come è già stato precedentemente indicato, dall'idea che l'«infinita parte del nostro discorso è metaforica»,⁵⁷ sebbene questa presupposizione non lo porti, così come, d'altronde, si accade nel pensiero di Derrida, verso un argomento del sospetto, ossia, a considerare che i concetti —vero esempio dell'assoluto controllo dell'atto, o, detto altrimenti, giusto il contrario alla «*dissémination* non

⁵⁰ Zibaldone, 171. Il corsivo è nostro.

⁵¹ Ibid., p. 1704.

⁵² Ibid., p. 2469.

⁵³ J. DERRIDA, «La Mythologie blanche», in *Marges de la philosophie*. Parigi: Minuit, 1972, pp. 249-324, citazione a p. 249.

⁵⁴ M. FERRARIS, «Invecchiamento della "scuola del sospetto"», in C. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.), *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983 [2013], pp. 120-136, citazione a p. 125.

⁵⁵ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 7895.

⁵⁶ E. LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. L'Aia: Martinus Nijhoff, 1974, p. 29.

⁵⁷ Zibaldone, 2468.

maîtrisable»⁵⁸ della polisemia— saranno sempre appesantiti dalla loro origine metaforica —l'assoluta possibilità del Dire—. Lo scopo del recanatese è, piuttosto, quello di ravvivare l'arditezza delle metafore, ciò è a dire, quello di far emerge delle metafore nuove, e di farlo, similmente all'imitazione-interpretante.

Spieghiamoci: Ricoeur ci rammenta che Aristotele, in un brano della sua *Retorica*, afferma che «les mots sont des imitations».⁵⁹ Le metafore, sono appunto imitazioni-interpretanti della realtà, e non pertanto semplici copie. Fino a questo punto Aristotele e Leopardi sarebbero d'accordo. Eppure esiste un enorme dissidio tra loro: l'italiano, diversamente dallo Stagirita, sfugge qualsiasi sorta di attualizzazione, di delimitazione. Perché poi il diletto delle metafore, secondo il recanatese, si trae appunto dal rappresentare «più idee in un tempo stesso»,⁶⁰ cioè, nel favorire la connotazione a scapito della denotazione, appunto, quello che da Knauth viene chiamato «Verfahren der Pluralisierung».⁶¹

La confusione o indefinizione prodotta dalle metafore “ardite” è poi di basilare importanza affinché aumenti il campo dell'immaginazione. In relazione a questa confusione si ha proprio l'impressione che abbia molte somiglianze con quello che Schelling chiamava “lo stupore della ragione”,⁶² soprattutto perché quello che si deve ottenere è appunto lo stordimento della ragione, principalmente la ragione quale “ratione”, cioè, quale “calcolo”. In un certo senso, lo stile poetico che cerca il nostro autore è quello che, come l'alcol, ubriaca e confonde la ragione.

Ma proviene [il piacere] da ciò, che la molteplicità delle sensazioni, confonde l'anima, gl'impedisce di vedere i confini di ciascheduna, toglie l'esaurimento subitaneo del piacere, la fa errare d'un piacere in un altro senza poterne approfondire nessuno, e quindi si rassomiglia in certo modo a un piacere infinito. [...] La meraviglia similmente, rende l'anima attonita, l'occupa tutta e la rende incapace in quel momento di desiderare.⁶³

Si faccia attenzione ad un'importante affermazione nella citazione precedente: «La meraviglia similmente, rende l'anima attonita». Secondo Pareyson, la meraviglia è un sentimento che produce un piacere misto: per un canto, quello della sorpresa e, per l'altro, quello della contemplazione. Dalle riflessioni del piemontese, ne emerge una

⁵⁸ J. DERRIDA, «La Mythologie blanche», in *Marges de la philosophie*, op.cit., p. 295.

⁵⁹ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 1386n.

⁶⁰ *Zibaldone*, 2468.

⁶¹ K. A. KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des Indefinito». *Romanisches Jahrbuch* [Berlino], 28, 1977, p. 150-174, citazione a p. 159.

⁶² Cfr. L. PAREYSON, «Stupore della ragione e angoscia di fronte all'essere», in *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*. Torino: Einaudi, 1995 [2000], pp. 385-437.

⁶³ *Zibaldone*, 171-72.

che permette d'ingrandire la nostra interpretazione della frase in questione e, in specie, favorisce la nostra propensione, riguardo la voluta confusione leopardiana, verso lo stupore piuttosto che verso la meraviglia. Eccola: «nello stupore piú facilmente che nella meraviglia si passa e si trascorre tosto ad altro, e la primitiva notazione resta senza sviluppo, presto disperdendosi nella distrazione di molteplici interessi incapaci di determinarsi e concentrarsi». ⁶⁴

Lo stupore provoca, mediante l'indefinizione delle sensazioni, l'impressione dell'infinito oppure quello che Knauth chiama «die Schöpfung einer illusionären Gegenwelt». ⁶⁵ Sempre secondo il critico tedesco, la confusione o indeterminazione scatenatasi a seguito della metafora permette la comparsa di un mondo parallelo alla realtà, il mondo poetico, come se questo, in modo paradossale, si tenesse lontano dalla realtà, una realtà caratterizzata da un profondo vuoto ontologico. Ma «come si può comprendere? che il nulla e ciò che non è, sia meglio di qualche cosa?». ⁶⁶ Cioè, come può darsi che la indeterminazione metaforica —l'illusione— abbia molto più peso ontologico di quanto non lo abbia la determinazione matematico-filosofica? Appunto perché le persone non sono in grado di raggiungere *il* piacere, anzi *un* piacere; onde la necessità degli inciampi tanto reali —la “sieve” — quanto poetici —la metafora— in modo da non oltrepassare il limite del «tutto esistente», ⁶⁷ ossia, in modo da non cadere nella tentazione dialettica della risoluzione.

Collegato al tema dello stupore e della metafora, si dovrebbe tener conto della posizione di Platone in relazione alla figura del poeta e al problema dell'identità. Per Havelock, il famoso rifiuto platonico dei poeti ha a che fare con il loro ruolo di educatori e non colla loro artisticità in sé. ⁶⁸ Di conseguenza, quello che avviene è un problema riguardante il modo di trasmettere la conoscenza o, detto altrimenti, un problema fra la mentalità orale e quella scritturale. Tuttavia la problematica di Leopardi non è di tipo epistemologico, bensì piuttosto di linguistica cognitiva: il linguaggio umano ha iniziato a formarsi —e, pertanto, il mondo ha iniziato a ingrandirsi— a partire dalle metafore —dalla poesia, insomma—; è stata proprio la conoscenza —la mentalità scritturale o astratta— a rimpicciolire il mondo e di rimbalzo la poesia.

Il filosofo ateniese, invece, nel criticare la poesia non fa altro che biasimare tutta quanta l'oralità e il suo mezzo di memorizzazione, la metafora, caratterizzata proprio dalla sua tendenza a dilatarsi attraverso le somiglianze tra le cose. È appunto per questo che l'italiano non può che respingere l'astrazione platonica. Poiché Leopardi, pur ap-

⁶⁴ L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1954 [1988], p. 201.

⁶⁵ K. A. KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*», op.cit., p. 173.

⁶⁶ *Zibaldone*, 4100.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 4174.

⁶⁸ Cfr. E. HAVELock, *Preface to Plato*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1963, p. 27.

partenendo ormai ad una civilizzazione pienamente scritturale —astratta—, desidera in fondo che gli effetti dell'oralità —l'immedesimarsi in quello che si racconta— continuino a vivere. Dal canto suo, Platone, nella sua lotta contro la mentalità orale —mentalità poetica o omerica—, rappresenta l'intellettualismo astratto, cioè, rappresenta tutti quelli che difendono la riflessione allontanata, "as-tratta", dalla situazione a cui si fa riferimento. Donde il rifiuto platonico dell'immedesimazione: occorre pensare —spostarsi— a quello che si dice.

Colla questione dello stupore, Leopardi vuole fermare il ragionamento continuo della ragione dell'uditore, assopirla insomma. Invece Platone vuole che essa si concentri su un unico punto. È proprio per questo che il greco rifiuta la identificazione dello spettatore —questa è una parte della mimesi platonica— con quello che si sta sentendo, un'identificazione che, inoltre, è uno degli elementi basilari della mentalità orale, giacché favorisce il processo di memorizzazione, anche se al tempo stesso implica che l'obiettività vada persa. In un certo senso, il conflitto tra oralità e scrittura non è altro che la rispettiva distinzione leopardiana tra le "metafore ardite" e i "termini". La poesia-come-oralità, cioè le metafore "ardite" comportano poi il dolce annegarsi *nell'essere*, ovvero, la perdita totale dell'identità: «Così tra questa / immensità s'annega il pensiero mio». ⁶⁹

Potremmo dire, quindi, che la «lingua propria della poesia», ⁷⁰ cioè quella delle metafore "ardite", è quella che riesce a tenersi allontanata dalla ridondanza e dall'uniformità tramite la novità e la sorpresa —essa viene chiamata col termine "pellegrino" dal poeta, il quale ci si dovrebbe mettere in rapporto con la "differenza", ossia, con il fatto di creare una differenza—. «Tutto è nulla al mondo» ⁷¹ appunto perché la lingua non poetica, cioè, quella basata sulle regole della logica, «derivando da principi uniformi e semplicissimi, tende e produce naturalmente somma uniformità e semplicità di dicitura». ⁷² «Tutto è nulla», proprio perché "tutto è uno", cioè, perché l'essere-come-uno finirà sempre col rendere tutto insignificante, ovvero nulla. È perciò che le metafore "ardite" sono quelle che sono capaci, mediante «la libertà di non essere esatta e matematica», ⁷³ di produrre una differenza. Di qui la necessità della qualità "pellegrina" della metafora, nella misura in cui essa è l'elemento denotativo per eccellenza.

⁶⁹ G. LEOPARDI, «L'infinito», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 120-121, citazione a p. 121, vv. 13-14.

⁷⁰ *Zibaldone*, p. 3429.

⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

⁷² *Ibid.*, p. 2416.

⁷³ *Ibid.*, p. 2417.

In un certo senso, il fatto che Leopardi miri tanto ad eliminare l'univocità — quello che lui chiama la «geometrizzazione del mondo»⁷⁴ dal linguaggio poetico potrebbe essere correlato alla intuizione, da parte del recanatese, che la metafisica ha tentato sempre più di ridurre la molteplicità del linguaggio metaforico e di portarlo verso l'unicità del concetto. Si pensi ai famosi versi: «Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema».⁷⁵ La metafora, in fin dei conti, è il linguaggio poetico, cioè, è la poesia. Si può allora affermare che il nostro poeta non fa altro che denunciare la volontà smascheratrice, cioè analizzatrice che ha dominato e domina ancora il pensiero metafisico; una volontà che, per un canto, equipara il buio e l'incomprensione alla molteplicità, e, per l'altro, la chiarezza e la comprensione all'unicità. In un certo senso, si potrebbe quindi considerare che il discorso del Nostro funge da una specie di controparte a quello di Aristotele: lo Stagirita critica l'uso da parte di Platone del linguaggio metaforico in ambito filosofico; parimenti, Leopardi critica l'uso da parte dei romantici, e anche dei moderni, del linguaggio scientifico in ambito poetico.

Ora appunto la molta scienza ci toglie la naturalezza e l'imitare non da filosofi ma da poeti, come faceano gli antichi, dove noi dimostriamo da per tutto il sapere ch'essendo troppo, è difficilissimo a ricoprirlo, e scriviamo trattati in versi, ne' quali non parlano le cose ma noi, non la natura ma la scienza [...].⁷⁶

La metafora ardita riesce poi a produrre la ricercata illusione, ossia, la pura assenza. A dire il vero, si ha la sensazione di trovarsi dinanzi alle primizie di una vera e propria estetica postmetafisica, un'estetica dell'assenza, nella quale il Nostro tenta di superare le due estetiche tradizionali —contenutismo e formalismo — basate sulla verità stabilita a priori. Cosicché l'illusione leopardiana elude tanto la ricerca di un fondamento — metafisica— quanto la creazione di un senso —la romantizzazione romantica—: la illusione leopardiana non è altro che l'imitazione del «modo di essere»⁷⁷ della natura, cioè, quello che Folin chiama la «mimesi del nulla».⁷⁸ Pertanto, sì, la poetica di Leopardi è una poetica del possibile, ma non alla maniera di Aristotele: mentre Aristotele vuole, tramite la sua poetica, mettere in ordine le diverse possibilità —finite— con cui si manifesta o si attualizza l'essere, Leopardi, invece, ha in mente la ricerca dell'indeterminazione ontologica propria della natura.

⁷⁴ Zibaldone, 870.

⁷⁵ G. LEOPARDI, «Ad Angelo Mai», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 79-85, citazione a p. 82, w. 87-88.

⁷⁶ G. LEOPARDI, «Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica», in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 988.

⁷⁷ Zibaldone, 3243.

⁷⁸ A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 79.

In fin dei conti, la gran poesia a cui egli mira, «le opere di genio»,⁷⁹ è quella che mimetizza «al vivo la nullità delle cose»⁸⁰, proprio perché è attraverso questa stessa nullità —le illusioni— che ci si apre la verità inesauribile, quella dell'Altro, cioè l'essere-come-non-fondamento: «[p]are un assurdo, e pure è esattamente vero che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale nè altro di sostanza al mondo che le illusioni».⁸¹ Le illusioni ottengono, nella riflessione leopardiana, uno statuto ontologico molto vicino al heideggeriano *Nichts*, nel senso che favorisce la manifestazione di una verità inoggettivabile. In certo modo, il famoso detto «tutto è nulla»⁸² si potrebbe riformulare in «tutto è illusione», in modo da passare da una «ontologia del nulla»⁸³ a un'"ontologia dell'illusione". Infatti, è il nostro poeta a confermarlo: «[i]o non tengo le illusioni per mere vanità, ma per cose in certo modo sostanziali».⁸⁴

1.3. Autonomia della poetica: passaggio dall'imitazione dello stile al possesso dello stile

Un altro modo di accostarsi all'ipotizzato aristotelismo leopardiano sarebbe possibile attraverso il tema dell'"autonomia della poetica". Innanzitutto, dobbiamo sottolineare il rifiuto, da parte del Nostro, di qualsiasi ingerenza utilitaristica, quale ad esempio "a cosa serve la poesia?" o "qual è la funzione sociale della poesia?": «L'utile non è il fine della poesia».⁸⁵ Nonostante la chiarezza del suo asserto, sì che ci sono, nel suo discorso, certi dettagli che ci inducono a dubitare di quello che ha appena affermato o, perlomeno, che ci obbliga a fermarci un attimo per pensarci sopra. Si badi bene a quello che dice un po' più avanti: «imperocchè il dilettere è l'ufficio naturale della poesia».⁸⁶ Nell'affermare che il fine della poesia è il diletto può portare alla tentazione, proprio come accadde ai critici italiani del XVI secolo, di centrarsi più sugli effetti, cioè su quello che desidera un pubblico determinato, piuttosto che non sull'opera stessa. Vale a dire, ed è infatti proprio ciò che ci ha portato a dubitare, se il piacere non è causato dall'opera, dalla sua forma —dallo stile—, bensì da tutta una serie di effetti che mirano

⁷⁹ Zibaldone, 259.

⁸⁰ Ibid., p. 259.

⁸¹ Ibid., p. 99.

⁸² Ibid., p. 85.

⁸³ S. GIVONE, *Storia del nulla*. Roma: Laterza 1995 [2001], p. 143.

⁸⁴ Lettera 158 del 30 Giugno 1820 a P. Giordani, in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., p. 1203.

⁸⁵ Zibaldone, 3.

⁸⁶ Ibid., p. 3.

a trasmettere un messaggio morale senza la nostra approvazione, allora, questa continuerebbe ad essere una poesia servile e, dunque, per nulla autonoma.

Un altro modo di occuparsi dell'opinione di Leopardi riguardante l'autonomia della poetica sarebbe proprio mediante le sue riflessioni sullo stile. Prendiamo lo spunto da un'altra asseverazione: «uno può esser poeta, non avendo altro di poetico che lo stile».⁸⁷ Lo stile, quindi, sembra che sia quello che ne determini appunto la poeticità di uno scritto e, pertanto, potremmo ricadere nella tentazione di sistamarlo di nuovo nell'ambito dell'estetica retorica. Ma il nostro poeta non dice affatto che se ne debba imitare lo stile, anzi al contrario, per essere un bravo poeta occorre proprio avere uno stile, cioè, essere posseduto da uno stile, e riuscire così a comporre quello che lui chiama una «poesia di stile».⁸⁸ Vi aggiunge il seguente commento: «Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose [...]. Ma il loro stile non è il padrone delle cose, vale a dir che lo scrittore non è padrone di dir nel suo stile tutto ciò che vuole, o che gli bisogna dire, o di dirlo pienamente e perfettamente: e anche questo si fa sentire al lettore».⁸⁹

In una delle pagine dello *Zibaldone*, il marchigiano farà un commento che, secondo la nostra modesta opinione, rinforza appunto quello che abbiamo appena detto. Ecco: «[i]l mio passaggio però dall'erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima ec. Così il passaggio dalla poesia alla prosa, dalle lettere alla filosofia. Sempre assuefazione».⁹⁰ Si badi bene al brano: «Il mio passaggio [...] dall'erudizione al bello». In un certo senso, il termine “erudizione” fa riferimento al modo classico dell'arte, cioè, a quello in cui si valutava l'imitazione di una serie di modelli che dovevano essere imparati a memoria. Si potrebbe quindi impostare, come esercizio speculativo, la riscrittura del passaggio poc'anzi accennato: «Il mio passaggio [...] dalla imitazione-come-copia all'imitazione-come-interpretazione», o meglio ancora: «Il mio passaggio [...] dall'imitazione dello stile alla possessione dello stile». Sicché sembra che il passaggio dalla erudizione al bello sia poi la maniera in cui Leopardi afferma il raggiungimento del suo proprio stile, ossia, il conseguimento di un particolare modo di descrivere la realtà. Dopo tutto, l'imitazione-interpretante può anche essere compresa come un'interpretazione-come-stile. Perché poi lo stile non è altro che una determinata maniera di guardare il mondo, cioè, di farlo apparire, insomma: di formarlo.

Per Leopardi, Orazio è lo stile, ovvero sia, la forma e il contenuto. Lo stile, dunque, non è un ornamento, anzi un modo di interpretare e formare la realtà, cioè, una forma che forma. È proprio per questo che Leopardi rimane distante dalla teoria retorica

⁸⁷ *Zibaldone*, 2050-51.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 4440.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 2611-12.

⁹⁰ *Ibid.*, 1741.

dell'imitazione, vale a dire, da quella teoria in cui si incita a copiare la forma prodotta dagli altri artisti. Il recanatese è poi consapevole che il ruolo che svolge e esegue uno stile è appunto l'interpretazione personale dell'artista, cioè, la così detta imitazione-interpretante della realtà. Donde si deduce che è appunto lo stile a possedere l'artista: la forma e il contenuto sono tutt'uno.

Leopardi, nel dire che la poesia è lo stile, può generare confusione e indurci a credere che il Nostro no fa altro che seguire i dettami delle poetiche classiche, molto più centrate sui precetti retorici —bisogna imitare lo stile di quest'autore—, piuttosto che sulla stessa poetica. Tuttavia, nel pensiero del recanatese c'è già una certa volontà di distinguere la retorica dalla poetica e, pertanto, l'intenzione di non confondere la retorica con *tutta* la poesia. Ed è proprio quest'impegno quello che ci porta a parlare di una certa prossimità tra il pensiero d'Aristotele e quello di Leopardi. Tale ipotesi si verifica soprattutto in quei momenti in cui volge la sua attenzione verso la letteratura contemporanea francese: egli la critica, tra l'altro, per via della sua tendenza a mescolare gli stili o, per dirla alla maniera di Leopardi, a causa dell'inclinazione dei francesi alla confusione degli stili, cioè a causa della loro propensione a poetizzare la prosa, ossia, a sovraccaricarla di retorica.

2. Osservazioni conclusive

Come accennato all'inizio, il nostro scopo è stato senz'altro quello di esaminare il pensiero estetico del marchigiano, un pensiero che abbiamo sviluppato in due direzioni parallele e che, alla fine, hanno finito per convergere: da un lato, abbiamo scelto, quale ipotesi, il progressivo allontanamento, da parte di Leopardi, dalle tesi retoriche neoclassiche, e, dall'altro, abbiamo speculato sul fatto che non si può separare la sua riflessione estetica dalla sua meditazione metafisica. Vale a dire, il suo allontanamento dal neoclassicismo implica la separazione dalla metafisica tradizionale e dal suo modo di confrontarsi colla *Grundfrage*: appunto perché, secondo Leopardi, la poesia è il linguaggio della natura, cioè, il linguaggio dell'essere: la poetica e la metafisica finiscono per essere la stessa cosa oppure le due facce della stessa moneta. La crisi del 1819 segna l'inizio del rifiuto della così detta estetica ontica —e, quindi, della metafisica tradizionale e della maniera in cui è stato pensato il fondamento—, basata sull'ideale di rendere esplicito tutto, e il conseguente avvicinamento verso una metafisica ontologica e indiretta. Questo è particolarmente palese nelle riflessioni avute durante il novembre 1821.

In certo modo, Ovidio rappresenta, secondo Leopardi, quella poesia che ritiene che l'arte debba copiare *la* realtà, ossia, che l'arte non possa essere altro che la rivelazione di un contenuto o la copia di una serie di forme preve —e che, dunque, l'imitazione non può essere che un mezzo per raggiungere questo contenuto o questa forma—. Ciò è a

dire, che la bellezza e il piacere che risultano da questa estetica metafisica consistono nel riconoscere un contenuto o una forma previa.

Ma la poesia, per Leopardi, non consiste affatto nel trasferire *tutta* la realtà dentro l'opera, poiché quello che produce piacere non è né il riconoscimento neanche la rappresentazione di alcun modello a priori, bensì piuttosto: «il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione».⁹¹ La cosa più importante è il modo come la realtà viene imitata —immaginata o trasmutata—; e ciò potrebbe essere un pensiero molto vicino a quello dello Stagirita. Nell'ottava pagina dello *Zibaldone*, viene formulata la domanda che guiderà uno dei trattati di cui si compone quest'opera: «se il prototipo del bello sia veramente in natura, e non dipenda dalle opinioni e dall'abito che è una seconda natura?»⁹² E la risposta verrà presto ottenuta dalla lettura del famoso *Essai sur le Goût* di Montesquieu: «Da quello che dice Montesquieu [...] deducete che le regole della letteratura e belle arti non possono affatto essere universali».⁹³ E un po' più avanti, il poeta giunge ad un pensiero che riuscirà a mettere in dubbio tutta la tradizione metafisica: «Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza. Era un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti [...]».⁹⁴

Siamo, quindi, dell'opinione che dobbiamo porci la domanda seguente: cosa vuol dire Leopardi quando afferma che la bellezza dell'opera d'arte si misura a partire dall'imitazione della natura? Se «la natura [...] è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico»,⁹⁵ può darsi che il fatto d'imitare equivalga a imitare il linguaggio della natura, cioè, il suo modo di essere, l'essere insomma? Per Aristotele, è appunto l'imitazione quello che distingue l'arte dalla natura, l'artificio dalla natura. Perciò, in un'opera appartenente alla scienza poetica, si cerchi di determinare i mezzi, gli oggetti e il modo in cui ciascuna delle arti la porta a termine.

Entrambi i pensatori potrebbero concordare sul fatto che l'arte attualizza, mediante la imposizione di una forma, una materia amorfa; potrebbero anche convenire che la poesia, a causa del suo mezzo, non può fare altro che imitare azioni, personaggi e pensieri. Orbene, e questa è la ipotesi che abbiamo studiato, il nocciolo del possibile dissenso fra Aristotele e Leopardi ha a che fare con la preminenza della forma rispetto alla materia, vale a dire, la priorità dell'atto sulla potenza. In fin dei conti, per Leopardi, il piacere si produce nel momento stesso in cui il poeta raggiunge una situazione di non attualizzazione. Di qui che la sua sia un'imitazione del nulla. Potremmo quindi azzar-

⁹¹ *Zibaldone*, 3.

⁹² *Ibid.*, p. 8.

⁹³ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 3241.

darci ad affermare che tra ambedue avviene il passaggio da un'«Ontología de las Formas»⁹⁶ ad un'«ontologia dell'infondatezza e del nulla».⁹⁷

Ci domandiamo: la critica di Aristotele a Platone riguardo l'uso delle metafore poetiche in sede filosofica, non si può spostare verso l'ambito leopardiano?⁹⁸ Vale a dire, la critica di Leopardi all'avvicinamento della poesia moderna al linguaggio esatto —non metaforico— della scienza, non sarebbe allo stesso livello della summenzionata critica di Aristotele a Platone ma, ora, invece visto dal punto di vista di un poeta? Inoltriamoci ora nella questione, e facciamolo spostando la critica Aristotele-Platone verso il binomio Platone-Leopardi.

La critica di Leopardi a Platone, non è anch'essa indirizzata verso il contenuto —esistenza delle idee innate—, piuttosto che verso il modo in cui si trasmette —l'uso delle metafore—? Ciò è a dire, non si tratta di una critica al Platone dialettico, piuttosto che al Platone poetico? Va rammentata la lettera da lui inviata a Carlo Antici, in cui il recanatese spiega che ha in mente di scrivere un'opera, *Pensieri di Platone*, collo scopo di «contenere tutto il bello e l'eloquente di Platone, sceverato da quella sua eterna dialettica, che ai tempi nostri è insoffribile».⁹⁹

Siamo dell'opinione che non si possa parlare di un platonismo leopardiano, anzi piuttosto di un profondo interesse da parte di Leopardi per l'opera e lo stile del filosofo ateniese. C'è, però, chi ritiene che Platone e Leopardi siano proprio «antagonist[i]».¹⁰⁰ Ciononostante, dobbiamo tener conto del fatto che l'antagonismo del recanatese non include soltanto un palese disaccordo con le idee di Platone, ma anche una vera ammirazione per il suo modo di scrivere ed altresì per il modo in cui era riuscito a creare un sistema filosofico: la metafisica.

Altri studiosi, quale Cacciari, sono convinti che ci sia una vera e propria fratellanza tra loro, giacché entrambi denunciano che «[l]'inganno vero e proprio non consiste nell'Idea», cioè, la loro comunanza non consiste affatto nell'affermare l'esistenza delle idee eterne, bensì nel sottolineare «[l]o “scambio” tra Idea e realtà».¹⁰¹ Noi siamo inclini a considerare Platone come una sorta di controfigura di Leopardi, cioè, quella figura che, pur condividere parte della valutazione sulla mimesi —«una identificazione totale dell'ascoltatore col mondo mentale dell'autore»—¹⁰² prende una strada diversa dall'a-

⁹⁶ T. OÑATE, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*. Madrid: Dykinson, 2001, p. 66.

⁹⁷ S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 142.

⁹⁸ Cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, op.cit., loc. 7312-7323.

⁹⁹ Lettera 328 del 5 Marzo 1825 a C. Antici, in L. FELICI — E. TREVI (eds.), *Leopardi. Tutte le poesie e tutte le prose*, op.cit., pp. 1273-74.

¹⁰⁰ F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*. Venezia: Marsilio, p. 13.

¹⁰¹ M. CACCIARI, «Leopardi Platonicus?». *Con-tratto* [Padova], 1, 1992, p. 143-153, citazione a p. 150.

¹⁰² F. D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, op.cit., p. 194.

teniese: Platone respinge la figura del poeta a causa di quest'identificazione o perdita d'identità, mentre invece Leopardi la difende proprio per la stessa ragione.

Il recanatese, poeta di formazione aristotelica, leggendo Platone si rende conto — questa è appunto la nostra ipotesi — che uno dei pilastri del pensiero occidentale, cioè, *il* pilastro che sostiene la realtà d'Occidente, la metafisica, non è altro che un “sogno”. Cioè: «[e]ra un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti». ¹⁰³ Donde la nostra domanda: funge Platone da vero e proprio catalizzatore dell'affermazione leopardiana secondo cui «tutte le cose son dunque possibili»? ¹⁰⁴ Meglio ancora, non è stata l'assolutizzazione della possibilità a portarlo all'asserzione secondo cui «tutto è nulla»? ¹⁰⁵

Sembra che il nostro poeta stesse insinuando che se il fondamento del pensiero occidentale si è basato su di un “sogno”, l'unica cosa da fare sarebbe precisamente cambiare sogno, o meglio, cambiare metafora. Secondo noi, bisogna far attenzione a non equiparare il suddetto cambio di metafora all'asserto nietzschiano secondo cui «tutto è interpretazione». ¹⁰⁶ Leopardi, al contrario di Nietzsche, non ha alcun problema colla verità o principio primo: «*Tutto* è posteriore all'*esistenza*» ¹⁰⁷ o, detto in un altro modo, «il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla». ¹⁰⁸ È perciò che il cambio di metafora non corrisponde affatto ad un cambio di menzogna, anzi piuttosto ad un cambio d'illusione.

Si potrebbe anche concepire l'illusione come un «trascendentale» ¹⁰⁹ in modo tale da considerarla un “a priori” della conoscenza. La menzogna, invece, si potrebbe ritenere come un “a posteriori” della ragione. Infatti, l'illusione rende possibile andare oltre i limiti del finito e, inoltre, di farlo senza l'aiuto della ragione — poiché utilizza la lingua *in-determinata* della natura —; si deve poi ricordare che il linguaggio della ragione non può oltrepassare il suo limite, cioè, la sua finitezza. La difesa della menzogna, invece, appartiene al famoso *Übermensch* nietzschiano, il quale impone, per così dire, la sua narrazione della realtà.

È possibile contemplare la critica di Aristotele a Platone come una discussione tra coloro che ritengono che la filosofia sia una difesa della necessità e coloro che la considerano come l'Altro della necessità? Noi riteniamo che la stessa discussione si sposti, in termini leopardiani, tra coloro che vogliono attingere la verità per mezzo dei “termini”

¹⁰³ Zibaldone, 154.

¹⁰⁴ Ibid., p. 1645.

¹⁰⁵ Ibid., p. 72.

¹⁰⁶ Frase estratta da S. GIVONE, *Storia del nulla*, op.cit., p. 112.

¹⁰⁷ Zibaldone, 1616.

¹⁰⁸ Ibid., p. 1341.

¹⁰⁹ A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, op.cit., p. 24.

e coloro che lo vogliono fare mediante le “metafore”. In un certo senso, dunque, e nonostante il fatto che parte della sua teoria dell’imitazione sia di tipo aristotelico —la cosiddetta imitazione-interpretante—, il nostro poeta, di fronte alla critica di Aristotele a Platone, non si metterebbe forse dalla parte di Platone? Poiché la necessità o esattezza che cerca il linguaggio filosofico, vale a dire il linguaggio della ragione, non si trova, secondo Leopardi, nella metafora.

Per Aristotele, la filosofia deve trovare, dietro i molti modi in cui l’essere viene nominato, l’ordine delle categorie. Donde il divieto di adoperare il linguaggio equivoco delle metafore poetiche in una filosofia prima. Anche Leopardi, dal canto suo, crede che, dietro i molteplici significati dell’essere, ci sia un ordine; orbene, a differenza di Aristotele, quello del Nostro non è un ordine di categorie, bensì un ordine poetico: «Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l’università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale».¹¹⁰ Abbiamo, dunque, due ordini: ordine di categorie e ordine poetico, l’uno è un ordine limitato e l’altro, il poetico, è un ordine illimitato.

La critica di Leopardi verso Platone ha, quindi, un altro obiettivo di quello dello Stagirita: anche il nostro poeta pensa che Platone stia utilizzando un linguaggio poetico, ma non intende criticarne, proprio come fece Aristotele, la mancata adeguazione al linguaggio filosofico. Leopardi, infatti, afferma che anche Platone è un poeta. Il Nostro, dunque, non critica l’uso delle metafore in argomentazioni filosofiche, bensì il mondo da lui creato mediante queste metafore.

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE, *Poetica*. Milano: Bompiani, 2000.
— *Poetica. Testo greco a fronte*. Torino: Einaudi, 2008.
F. CACCIAPUOTI, «Introduzione», in F. CACCIAPUOTI (ed.), *Zibaldone di pensieri*. Roma: Donzelli, pp. XVII-LIII, 2014.
M. CACCIARI, «Leopardi Platonicus?». *Con-tratto* [Padova], 1, 1992, p. 143-153.
U. DEGNER, «Paradoxer Praktiker». Zur Poetik des Offenen bei Hölderlin und Leopardi, in S. DOERING — S. NEUMEISTER (eds.), *Hölderlin und Leopardi*. Tübingen: Isele, 2001, pp. 117-142.
J. DERRIDA, «La Mythologie blanche», in *Marges de la philosophie*. Parigi: Minuit, 1972, pp. 249-324.
F. D’INTINO, «Il rifugio dell’apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», in P. TORTONESE (ed.), *Il paganesimo nella letteratura dell’Ottocento*. Roma: Bulzoni, 2009, pp. 114-166.
— *L’immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*. Venezia: Marsilio, 2009.
M. FERRARIS, «Invecchiamento della “scuola del sospetto”», in G. VATTIMO — P. A. ROVATTI (eds.), *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983 [2011], pp. 120-136.
A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l’immagine*. Venezia: Marsilio, 1996.

¹¹⁰ *Zibaldone*, 3241.

- C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze: Olschki, 1959 [1986].
- S. GIVONE, *Storia del nulla*. Roma: Laterza, 1995 [2001].
- E. HAVELOCK, *Preface to Plato*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1963.
- K. A. KNAUTH, «Leopardis Poetik und Poesie des *Indefinito*». *Romanisches Jahrbuch* [Berlino], 28, 1977, pp. 150-174.
- G. LEOPARDI, *Zibaldone*. Edizione a cura di L. Felici. Roma: Newton & Compton, 1997.
- *Tutte le poesie e tutte le prose*. Edizione a cura di L. Felici e E. Trevi. Roma: Newton & Compton, 1997.
- E. LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. L'Aia: Martinus Nijhoff, 1974.
- T. OÑATE, *Para leer la Metafísica de Aristóteles en el siglo XXI*. Madrid: Dykinson, 2001.
- L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1954 [1988].
Verità e interpretazione. Milano: Mursia, 1971 [2014].
- «Stupore della ragione e angoscia di fronte all'essere», in *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*. Torino: Einaudi, 1995 [2000], pp. 385-437.
- PLATONE, *La Repubblica: Libro X*. Napoli: Bibliopolis, 2008.
- P. RICOEUR, *La métaphore vive*. Parigi : Seuil [edizione elettronica], 1975 [2013].
— *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Parigi: Seuil. 1983.

Oriol FERNÁNDEZ I GARCIA
Universitat Ramon Llull
auriolet@hotmail.com

Article rebut: 19 de novembre de 2017. Article aprovat: 14 de gener de 2019