

La mimesi del canto come soglia critica

Estetica e politica nell'*Elogio degli uccelli* di Giacomo Leopardi

Antonio Valentini*

ABSTRACT

The paper focuses on one of Leopardi's *The Moral Essays*, "Praise of Birds" (1824), which most exemplarily raises not only the question of aesthetics, that is the idea of a sense that is ignited at the boundary between the sensible and the intelligible, but also the properly ethical, and therefore political, tenor that immanently connotes the undertaking of such a question. In *Praise of Birds*, in fact, what Leopardi presents is the originally constitutive threshold of that "ultra-philosophical" practice to which Leopardi himself feels he must attune his writing, with full awareness of the formidable critical and emancipatory potential inherent in it.

KEY WORDS

Leopardi; Mimesis; Imagination; Ultraphilosophy; Aesthetics-politics

L'*Elogio degli uccelli* (1824)¹ è uno dei testi leopardiani che più esemplarmente chiamano in causa non soltanto la questione dell'estetico, l'idea cioè di un senso che si accende al confine tra il sensibile e l'intelligibile, ma anche il tenore propriamente etico, e quindi politico, che è immanente alla stessa dimensione estetica, e cioè al piano dei presupposti. Più specificamente, l'ipotesi qui avanzata è che l'*Elogio degli uccelli* può essere letto come la teatralizzazione, e quindi come l'esibizione in atto, dello stesso sorgere, della stessa soglia originariamente istitutiva, di quel diverso stile di riflessione che Leopardi, in un celebre *hapax* zibaldoniano, indica con il nome di "ultrafilosofia". "La nostra rigenerazione – così Leopardi scrive nel giugno 1820 – dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo – aggiunge Leopardi – dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo" (Leopardi 1991, 115, p. 127).²

* antonio.valentini@uniroma1.it, Sapienza Università di Roma

¹ Leopardi (2008, pp. 442-456).

² D'ora in poi, per le citazioni tratte dallo *Zibaldone*, si indicherà, prima del corrispondente numero di pagina dell'edizione critica a cura di G. Pacella, il relativo numero di pagina dell'autografo leopardiano. Sul tenore, insieme, etico e politico, dell'idea leopardiana di "ultrafilosofia", cfr. Bodei (2022). Più in generale, per una importante

Che cosa dobbiamo intendere, dunque, con la nozione di “ultrafilosofia”? Riconsegnata alla sua misura, insieme, *etica* (l’idea di “rigenerazione”) ed *estetica* (il piano dei presupposti, qui evocato dalla dizione “l’intero e l’intimo delle cose”), l’ultrafilosofia è quell’intreccio mobile di poesia e pensiero, quella loro *identità-differenza*, che ha nella stessa immaginazione, nella “facoltà delle similitudini” (ivi, 1650, p. 967), il suo luogo genetico: la sua fonte virtualmente sempre attiva. Se l’immaginazione, infatti, è “la più feconda e meravigliosa ritrovatrice de’ rapporti e delle armonie le più nascoste” (ivi, 1836, p. 1055), allora è proprio dalla mobilitazione di questa facoltà, dal suo risveglio, che la pratica filosofica può trarre, sempre e di nuovo, la sua linfa. Questo, però, in che senso? Nel senso che all’immaginazione compete, in primo luogo, la capacità di *nominare* un rapporto (cfr. Prete 2023, p. 11). La capacità, cioè, di dare una forma a quella relazione tensiva, a quella non-decidibile polarità, che continuamente si ri-attiva tra gli opposti: “ragione geometrica” e “ragione poetica”,³ natura e snaturamento, antico e moderno, serietà del tragico e “apparente” leggerezza del comico.⁴ Di qui, in Leopardi, la necessità di costruire uno scenario – uno “spazio di gioco” (da intendersi proprio come *Spiel-raum*) – all’interno del quale gli opposti possano esibire, simultaneamente, la loro complementarità e il loro antagonismo: la loro capacità di agire non più come *dati*, come “significati” irrigiditi nella loro determinatezza, ma piuttosto come *nuclei di senso*, come matrici di sempre nuove possibilità.⁵

È quanto appunto troviamo nell’*Elogio degli uccelli*, dove a funzionare come simbolo dell’ultrafilosofia è lo stesso protagonista dell’operetta, ossia Amelio. Ed è chiaro che l’Amelio evocato nel testo è una figura solo parzialmente coincidente con l’omonimo Amelio Gentiliano, filosofo neoplatonico del III sec. d.C. Come nel caso di Tristano, infatti, o come nel caso di Eleandro, anche

ri-comprensione, in chiave filosofica, della scrittura leopardiana, si rimanda agli studi raccolti in Ferrucci (1989).

³ Sul reciproco presupporre, in Leopardi, di questi due piani, cfr. Leopardi (1991, in part. 1650, p. 967; 1839, p. 1056; 1975, p. 1117).

⁴ È lo stesso Leopardi, com’è noto, a parlare di una “leggerezza” solo “apparente” dei testi da lui raccolti nelle *Operette morali*, e cioè all’interno di un “libro” che, pure, si qualifica per il suo tenore “tutto filosofico e metafisico”. In proposito, cfr. la lettera che Leopardi indirizza, il 6 dicembre 1826, al primo editore delle *Operette*, ossia ad Antonio Fortunato Stella: cfr. Leopardi, *La vita e le lettere*, ed. a cura di N. Naldini, Garzanti, Milano 2014, p. 368.

⁵ Sulla distinzione tra “senso” e “significato”, restano fondamentali le osservazioni di Garroni (1986; 1992). Ma, non a caso, è proprio al pensiero di Garroni che si richiamano, in modo esplicito, due studi particolarmente attenti alla messa in rilievo di quell’istanza *critica* che, a vario titolo, è sempre immanente alla scrittura leopardiana: Gensini (1989, pp. 189 e 196) e Secchieri (1992, p. 146).

qui, evidentemente, il lettore viene posto al cospetto di una delle “maschere” nelle quali l’io leopardiano, al contempo, si riflette e si moltiplica, si riproduce in forma straniata e si dialettizza. Questa, dunque, la situazione che Leopardi descrive in apertura di testo: “Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co’ suoi libri, seduto all’ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco datosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all’ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono” (Leopardi 2008, p. 442).

In questo passo, Leopardi richiama la nostra attenzione su una circostanza che, sotto il profilo teoretico, è dirimente. Sul fatto, cioè, che a scuotere Amelio è la percezione di quel flusso sonoro, da lui avvertito come piacevolmente sopravveniente, come meritevole di apprezzamento, che il canto degli uccelli diffonde “per la campagna”. A scuotere Amelio, dunque, è l’apparire, o il mostrarsi, di un modo d’essere del sensibile – di una sua profilatura qualitativamente pregnante – che adesso imprevedibilmente spicca, e maestosamente si impone, come una presenza insieme flagrante e sfuggente: icasticamente vivida e, tuttavia, inafferrabile. Si tratta, comunque, di una presenza che, in primo luogo, ha la virtù di indebolire, fino al punto di scardinarlo – fino a farlo de-coincidere da se stesso – il quadro categoriale implicitamente sotteso alle abitudini percettive del protagonista: quell’armatura logica sulla quale il platonico Amelio, per “antica” assuefazione, era stato educato a modellare la sua lettura delle cose.

Quello stesso soggetto, dunque, che prima appariva immobile e impassibile (“solitario” e “seduto”, scrive infatti Leopardi), ora, invece, riconquista – ma nel senso di una ri-appropriazione, comunque, memore della pregressa mancanza⁶ – una possibilità fino a quel momento negata. Riconquista, cioè, la possibilità di restituire all’incompiutezza del divenire, alla sua processualità, quanto sembrava, invece, cristallizzato nella permanenza dell’essere: nella fissità dell’identico. Ma è precisamente di questo che si fa immagine lo “scuotimento” subito da Amelio. Che Amelio venga “scosso” significa che il dato, l’attuale modo d’essere dell’esistente, può essere di colpo contraddetto dall’improvviso sopraggiungere di un evento – di una modalità di interazione tra mente e mondo – che il vivente legge come un’occasione propizia: come l’espressione di una *felice contingenza* (cfr. Desideri 2011). Questo vuol dire che, adesso, nel sensibile, il vivente ha saputo cogliere il farsi incontro di una nuova,

⁶ Anche a questo livello, infatti, ci sembra di poter cogliere la produttività di quella diade “caduta-ritorno” sulla quale giustamente insiste, più in generale, D’Intino (2019).

e inattesa, possibilità di armonizzazione. Vi ha saputo cogliere, cioè, il profilarsi di una *differente* possibilità di “sentirsi in accordo” con l’essere-materia di ogni altra cosa.

Non meno importante, però, è la notazione che Leopardi, contestualmente, associa a questa prima immagine. All’immagine, cioè, di un soggetto che, avendo percepito, si sente scosso. Subito, dopo, infatti, Leopardi aggiunge: “Datosi ad ascoltare e pensare”. Decisiva, qui, è la stessa collocazione dei due verbi, la loro posizione reciproca: a questo livello, il “pensare” è qualcosa che segue, è qualcosa che concettualmente *viene dopo*, rispetto all’“ascoltare”. Come a dire, insomma, che il pensiero, la possibilità di riflettere, trova la sua pre-condizione nell’ascolto. La trova, dunque, nella disponibilità, da parte del soggetto, a lasciarsi plasmare da ciò che il proprio corpo, innanzitutto, ha “ricevuto”. Che il corpo, però, abbia “ricevuto” qualcosa, che ne abbia quindi patito il sopraggiungere, sta a significare che il vero soggetto di questa esperienza, il suo primo fattore di innesco, deve essere ravvisato nella stessa dimensione del “fuori”: nella inoggettivabile lontananza di ciò che pure, agli occhi di Amelio, è “così vicino”. *Così vicino* ma, insieme, si potrebbe dire, *tutt’altro*.⁷

Nel giro quindi di poche battute, noi ci troviamo proiettati all’interno di uno scenario dove è proprio l’istanza della passività, l’idea del “subire” o del “sentirsi affetti”, a rendere possibile non soltanto l’interruzione del *continuum*, ma anche, e per ciò stesso, il delinearci di un diverso *ethos* del comprendere. Se Amelio, intanto, decide di “lasciare il leggere”, questa decisione, che di per sé è un atto intenzionale, presuppone tuttavia l’accadere di qualcosa che intenzionale non è. Presuppone, cioè, la ricezione di un appello, di un invito all’interlocuzione, che Amelio – certo – sa accogliere, come si accoglie (s’è detto) una felice contingenza, ma che in quanto tale appartiene all’ordine del non-producibile: di ciò che il soggetto non è in grado, demiurgicamente, di “porre”, o di “fondare”. Questo, allora, significa che la “risposta” di Amelio, l’iniziativa da lui assunta, è il secondo momento (è il momento, per così dire, *in battere*) di un respiro che ha, invece, nel “corrispondere” il suo momento inaugurale (che, però, è un momento *in levare*). Al momento, dunque, dell’*inspirare*, lì dove è il “fuori” a invadere e a muovere il soggetto, a farne un soggetto “commosso”, è ritmicamente correlato il momento dell’*espirare*, dove invece è il soggetto a reagire, in modo costruttivo, alla sua stessa “commozione”.⁸

⁷ La coppia concettuale qui adombrata (“così vicino”-“tutt’altro”) è tratta dalla riflessione di Jullien (2018).

⁸ In merito, cfr. Sini (2012, in part. pp. 105-114).

Che Amelio, comunque, “lasci il leggere” è senz’altro il sintomo di una cesura: è il segno di una discontinuità che è stata, di colpo, introdotta nella compattezza dell’esistente. Dopo aver “ascoltato”, infatti, e prima ancora di “porre mano alla penna”, Amelio sospende la sua precedente postura, che è ancora una postura *epistemica*. Ciò significa che, all’inizio, quello esibito da Amelio è un atteggiamento ancora improntato al privilegiamento dell’astrazione. È ancora improntato, cioè, al primato che l’uomo occidentale – l’uomo genealogicamente addestrato, dalla scrittura alfabetica, a un uso del pensiero essenzialmente definitorio e classificatorio⁹ – tende ad attribuire a una “forma” concepita come “struttura”: come l’oggetto di una visione a-temporale e disincarnata. Non è un caso allora che, nella prima modalità del suo mostrarsi, quella di Amelio sia una postura al contempo *statica*, *silenziosa* e *solitaria*.¹⁰ Amelio, infatti, è l’uomo per il quale il “comprendere” si risolve nella pratica, in fondo anonima e impersonale, del *theorèin*: del puro “contemplare”. La sua, quindi, è una voce essenzialmente muta. È una voce, per così dire, de-vocalizzata, o de-sonorizzata.¹¹ E a renderla tale è la sua scissione dal piano del sensibile: è la sua rinuncia al corpo.

Nell’immagine, allora, di un corpo che il mondo esterno (l’altro, il fuori) ri-disegna come una zona di passaggio, come un’autentica *soglia*, ciò che Leopardi ci invita a leggere è l’aver-luogo di una conversione. Una conversione, potremmo dire, della “ragione geometrica” in “ragione poetica”. Amelio, infatti, chi è? È il “filosofo” che, a certe condizioni, *diventa* “ultrafilosofo”. Ma, appunto, a rendere possibile questa svolta è il risveglio dell’immaginazione: è il tornare in primo piano del ruolo di guida, della funzione preliminarmente condizionante, che il lavoro dell’immaginazione, il lavoro cioè del poetico, è in grado di svolgere. È questo, dunque, l’orizzonte che fa da sfondo alla scelta compiuta da Amelio: la scelta di comporre quel testo che, ora, noi possiamo leggere (“le cose che seguono”). Alla luce, però, di quei presupposti, di quello scenario che Leopardi ha descritto in apertura, la scrittura di Amelio non potrà che essere una scrittura qualitativamente mutata.

Ecco, allora, dischiudersi, per Amelio, per un uomo cioè etimologicamente “incurante” o “imperturbabile” (l’idea di *melète* che noi leggiamo, ma in forma negativa, nello stesso nome del protagonista), una nuova e sorprendente possibilità. La possibilità, cioè, di riconoscere che l’apparenza degli uccelli “non è da riputare”,

⁹ Sulla funzione (archeologicamente) condizionante svolta dalla scrittura alfabetica, cfr. Sini (1992).

¹⁰ A questo proposito, si rimanda alla finissima, e assai stimolante, lettura offerta da D’Intino (2009, in part. pp. 19-76).

¹¹ Sul tema della vocalità, cfr. Cavarero (2003, in part. pp. 74-90 e pp. 168-178).

di per sé, “cosa vana e ingannevole”. Ora, infatti, non può essere di certo giudicata “vana”, o “ingannevole”, quella “significazione di allegrezza” che il vivente, piacevolmente scosso dal canto degli uccelli, vede incarnata nelle loro “forme” e nei loro “atti”: in tutto ciò che, nella “ricca” “varia” e “leggera”¹² esibizione del loro volo, nella sua perfetta gratuità, appartiene all’ordine dell’*aspetto*. All’ordine, quindi, dell’esteriorità, o della superficie. Al di là insomma di ogni platonismo, di ogni subordinazione del sensibile all’intelligibile, è questo il primo, e più prezioso, insegnamento che Amelio ha ricevuto dalla sua esperienza: la persuasione che il senso delle cose consiste nel carattere, insieme, enigmatico e tautologico del loro apparire. Consiste, dunque, nella capacità che ogni fenomeno ha di *alludere ad altro-mostrando sé*. Ma ora, appunto, questo Amelio lo sa. Avendolo infatti provato “in prima persona”, egli ha capito che ogni fenomeno si offre a noi come la presenza di un’assenza: come l’immagine finita di un infinito che sempre si sottrae.¹³ Il che, indubbiamente, è da porre in relazione con il paradigma – sempre attivo in Leopardi – costituito dalla celeberrima “sieve”: quella medesima siepe che, *escludendo* il “guardo” dall’“ultimo orizzonte”, finisce con ciò stesso per *includere*, ma nello spazio (soggettivamente oggettivo) dell’immaginazione, quanto invece sfugge alla misura di un sentire ancora schiacciato sulla semplice datità dell’esistente.

Chi è, allora, l’“ultrafilosofo”? È un traduttore, o un trascrittore, della natura. È un soggetto, potremmo dire, *mimeticamente fedele* all’autentico modo d’essere dell’“esistenza”¹⁴: a quella sua implicita relazionalità nella quale si sostanzia, per Leopardi, l’idea stessa del “poetico”, di una natura cioè concepita come “misterio grande” (Leopardi 1991, 4129, p. 2253), o come “cosa arcana e stupenda” (questo, infatti, dice – ma lo dice, di nuovo, “cantando” – il Coro dei morti che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: Leopardi 2008, p. 359). È per rendere dunque giustizia a quell’“arcano”, alla forza simbolica *naturalmente* inscritta nella stessa intransitività di ogni fenomeno, che Amelio dice e scrive ciò che noi, appunto, leggiamo nel testo leopardiano. Come quando Amelio, ad esempio, afferma che “gli uccelli partecipano del privilegio che ha l’uomo di ridere” (ivi, p. 447). Un’ammissione, questa, nella quale a rivelarsi è il tenore essenzialmente analogico, o

¹² Tre attributi, questi, che – insieme a “instabile” e a “fanciullesca” – vengono da Amelio utilizzati, in particolare, per caratterizzare il tipo di immaginazione da lui associato al comportamento degli uccelli (cfr. Leopardi 2008, p. 454).

¹³ Particolarmente penetranti, con riferimento a questo plesso concettuale, le osservazioni svolte – sia pure secondo prospettive differenti – in Folin (1996), Galimberti (2001), Guglielmi (2011) e Lettieri (2024).

¹⁴ Sulla nozione leopardiana di mimesi, cfr. Donà (2013).

metaforico, del discorso svolto da Amelio: il suo essere improntato non più a una logica del concetto, a una logica dunque analitica e categorizzante, ma piuttosto a una logica della somiglianza. A una logica, s'è detto, della mimesi.

Di qui, per Amelio, la possibilità di leggere nella “letizia” degli uccelli una condizione *qualitativamente affine* all’umana esperienza del riso: al suo accadere come “pazzia non durabile”, o come “vaneggiamento e delirio” (ivi, p. 448). Con ciò, infatti, si vuole nominare quella disidentificazione del soggetto – Leopardi parla, in proposito, di una “dimenticanza di se medesimi”, di una “intermissione, per dir così, della vita”, di una “non travagliosa alienazione di mente” (ivi, p. 450) – che molto ha in comune, a ben vedere, con l’idea nietzscheana dell’“ebbrezza”. Anche in questo caso, infatti, come nel caso dell’epifania di Dioniso descritta da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, il tema da considerare è la perdita del *principium individuationis*. È la destituzione, quindi, di tutto ciò che, nella messa in esercizio della nostra soggettività, aspira a valere, arbitrariamente, come istanza di dominio. Ad accomunare, insomma, i due fenomeni (da un lato, l’apparizione di Dioniso e, dall’altro, l’accadere del riso) è l’improvvisa esplosione, avvertita però dal vivente come un’occasione emancipante, di tutto ciò che, nel dispiegamento del suo *dire-io*, diventa l’espressione delle pretese egemoniche avanzate dal principio di ragione.¹⁵

Se nella mimesi, allora, l’identico *si assimila* al non-identico – facendo eco a Dante, del resto, Leopardi proclama: “*I’ mi son un che quando Natura parla*” (cfr. Leopardi 1991, 4372, p. 2470) –, in questo caso, il non-identico con il quale il soggetto si identifica è costituito dalla mossa molteplicità di un collettivo sonoro: dal dispiegamento di una vocalità diffusa e disseminata, eccentrica e poliritmica. In questo passaggio, dunque, dall’unità alla molteplicità, ciò che si compie è una ri-conversione del monologo in dialogo. E infatti, nel momento in cui Amelio “pone mano alla penna”, ciò a cui la sua scrittura dà forma è la possibilità di trasfigurare l’io in uno *scenario teatrale*: in un paesaggio popolato da innumerevoli voci, da una moltitudine di aspetti. Aspetti, certo, eterogenei, ma al contempo, nel loro stesso differire, suscettibili di polarizzazione.

È quanto mostra, in particolare, la stessa articolazione dell’operazione, il suo costituirsi cioè come una “matassa ingarbugliata” (cfr. D’Intino 2009, p. 64). In tal senso, quello che abbiamo davanti agli

¹⁵ Sul tenore (*ante litteram*) nietzscheano della prospettiva delineata qui da Leopardi, cfr. Prete (1998, in part. pp. 376-377), dove la “spensieratezza” di Amelio – il suo “elogio della leggerezza” – viene letta come una sorta di *analogon* del “riso di Zarathustra”. Ma, in proposito, si veda anche D’Intino (2009, p. 67).

occhi è un testo che si nutre, e proprio a livello argomentativo, di incongruenze e irregolarità, di ragionamenti solo ipotetici, o logicamente indeboliti,¹⁶ e di improvvisi capovolgimenti. Tutti elementi, questi, che vengono via via a turbare, opacizzandola in modo non-emendabile, la coerenza in fondo solo apparente delle sue inferenze: la consequenzialità del suo procedere, volta a volta, per induzioni o deduzioni. Intorno al fenomeno del riso, ad esempio, vengono pronunciate affermazioni che risultano, almeno tendenzialmente, opposte, o che comunque sono tali da imprimere al discorso un tenore fortemente avversativo. Qui, infatti, il “dire”, da intendersi come uso apofantico del linguaggio (secondo lo schema: “*tì katà tinòs*”), è qualcosa che, ogni volta, può trarre la sua legittimità (la forza veritativa che gli compete) solo dalla smentita delle sue pretese, al contempo, definitorie e dimostrative: solo dalla sospensione di quella postura oggettivante che, almeno sotto un certo profilo, gli è immanente.

Si pensi, ad esempio, alla trattazione di quel tema che è la genesi del riso. Da un lato, Amelio pone l'accento sul carattere *culturalmente condizionato*, e per ciò stesso non-originario, del fenomeno da lui indagato: “io sono di opinione – osserva Amelio – che il riso, non solo apparisse al mondo dopo il pianto [...] ma che penasse un buono spazio di tempo a essere sperimentato e veduto primieramente” (Leopardi 2008, p. 449). Pur essendo, quindi, originariamente disposto al pianto, il bambino si trova a operare in un contesto, in una comunità di esperienze vissute, che a certe condizioni, “in virtù dell'esempio” (*ibidem*), promuove l'acquisizione, da parte di ognuno, della capacità di ridere. Dall'altro lato, invece, ma senza che in ciò si ravvisi un errore logico (un errore che, in quanto tale, dovrebbe essere suscettibile di correzione), è sempre Amelio a rimarcare che, già nelle fasi più arcaiche della sua evoluzione, e prima ancora di essere incluso in una qualche forma di ordine civile, l'uomo ha sentito il bisogno di coltivare l'ebbrezza.

Col che, di nuovo, a essere evocata è un'esperienza della quale il discorso di Amelio, a vari livelli, sottolinea la correlabilità, e anzi (talora) la quasi-equivalenza, con il fenomeno del riso: “Quasi non si ritrova popolo così rozzo – fa notare, in merito, Leopardi – che non abbia provveduto di qualche bevanda o di qualche altro modo da inebbrinarsi, e non lo soglia usare cupidamente” (ivi, pp. 449-450). È chiaro allora che, sotto questo profilo, il riso viene a configurarsi, in qualche modo, come un dato *pre-culturale*, e non

¹⁶ Di ciò, nell'economia del testo, si fanno marcatori, ad esempio, espressioni come: “che questi dicano il vero o no”, “si potrebbe dire in qualche modo”, “dicono alcuni”, “per dir così”, “per mio parere”, “sono di opinione”, “credo io”.

invece come una competenza, socialmente mediata, che il vivente verrebbe ad acquisire solo in un secondo momento (“Nasce l’uomo a fatica – scrive, non a caso, Leopardi, nel *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* – ed è rischio di morte il nascimento”¹⁷). È anche vero, d’altra parte, che proprio quest’ultima è un’ipotesi della quale il testo, simultaneamente, tende a riconoscere – ma, appunto, nel momento stesso in cui la giustappone, in modo paratattico, all’ipotesi opposta – un’effettiva plausibilità, e quindi anche una sostanziale fondatezza.

Ma a confermare il carattere logicamente incongruo, il carattere anzi costitutivamente paradossale, del testo leopardiano, è ancora un’altra circostanza. È il modo, cioè, in cui Amelio affronta la questione, non meno rilevante dal punto di vista estetico, del rapporto di co-implicazione che si viene, qui, a stabilire tra il comportamento dell’uomo e quello degli uccelli. Per un verso, infatti, il loro canto viene presentato da Amelio come qualcosa di *storicamente determinato*: come una modalità operativa che, addirittura, muterebbe al mutare del contesto sociale e culturale all’interno del quale gli uccelli si trovano ad agire. Degli uccelli, ad esempio, si arriva ad asserire che la loro “voce” diventa “più gentile e più dolce”, e il loro “canto” si fa “più modulato”, “nelle parti nostre, che in quelle dove gli uomini sono selvaggi e rozzi”; o, ancora, che gli uccelli “pigliano alcun poco della civiltà di quegli uomini alle cui stanze sono usati” (ivi, p. 446).

E tuttavia, a risultare di nuovo sorprendente, da questo punto di vista, è la compresenza simultanea, all’interno del testo, di una posizione che risulta francamente antitetica rispetto a quella appena indicata. All’idea, infatti, di un canto che troverebbe nell’ambiente, e anzi nella stessa interazione con gli uomini, un fattore ecologicamente condizionante, viene affiancata l’idea secondo la quale uno dei tratti salienti ascrivibili al canto degli uccelli sarebbe la sua capacità di ricordare al vivente qualcosa che l’uomo civile – l’uomo “snaturato” – tende, invece, a dimenticare. E cioè: quel carattere *primordialmente* “risibile” (ivi, p. 448) che pertiene, in modo inestinguibile, allo stesso essere-uomo dell’uomo. È quanto Amelio, in particolare, sente di dover ammettere muovendo dall’osservazione della “maggior copia di vita” (ivi, p. 455), da intendersi come segno di una “maggior perfezione” (ivi, p. 456), che viene continuamente esibita dall’aspetto e dai moti degli uccelli.

Qui, insomma, a giocare un ruolo chiave è la cognizione di quella loro sovrabbondante naturalezza – di quel loro presentarsi

¹⁷ Cfr. Leopardi (1993, p. 370, vv. 39-40).

come l'immagine stessa di ciò che la natura, *non significando nulla di determinato*, può nondimeno significare – della quale diventa simbolo, agli occhi di Amelio, non soltanto l'accentuata “vispezza”, “agilità” e “prestezza di moti” (ivi, p. 453) degli uccelli, ma anche il carattere logicamente immotivato del loro volo. Se è vero, dunque, che gli uccelli “vanno e vengono di continuo senza necessità veruna” (ivi, p. 452) – se quello che li vede protagonisti è un volo che accade, come scrive Leopardi, “per solo diporto”, o per puro “sollazzo” (*ibidem*) –, ciò equivale a dire che il loro comportamento si sottrae a ogni possibilità di darne ragione in termini logico-strumentali, o utilitaristici. Si sottrae, quindi, a ogni lettura dell'esistente che postuli la sua riducibilità allo schema “adeguatezza del mezzo-determinatezza del fine”. E allora, da questo punto di vista, quanto più l'uomo indugia nel rilevamento delle proprietà aspettuali degli uccelli, quanto più intensa è la sua capacità di persistere nella tessitura della relazione tra il *proprio sé* e il *loro essere-natura*, tanto più si rende conto della necessità di educare se stesso alla coltivazione del riso.

Basti pensare, in proposito, al finale dell'operetta, lì dove il comportamento degli uccelli viene innalzato, e in modo ancora più esplicito di quanto non sia avvenuto fino a quel punto, al rango di modello. Un modello al quale l'uomo civile – l'uomo che gli uccelli, con il loro canto, hanno risvegliato a una diversa e *più naturale* misura del percepire – sente, ora, di doversi mimeticamente *eguagliare*: “In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per esser mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirlo, o in unguento per ungerlo, o in acqua per lavarla, o in fascia, che ella se lo stringesse al seno, o in perla da portare al collo, o in calzare, che almeno ella lo premesse col piede; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita” (ivi, p. 456).

Si può allora sostenere, alla luce di quanto s'è detto, che quello costruito da Leopardi è un testo che, propriamente pensato, è e resta “ribelle”. E a renderlo tale, a renderlo cioè refrattario a ogni irrigidimento normativo, è il fatto che, al suo interno, il piano del *semantico*, con tutte le tensioni e le dissonanze che vi sono coagulate, non si lascia mai davvero imprigionare dal piano del *sintattico*: dalla sua vocazione all'ordine e alla consonanza. Di ciò, del resto, sembra farsi testimonianza il modo stesso in cui Leopardi elabora, traducendola in immagine, la questione del rapporto tra oralità e scrittura (cfr. D'Intino 2009). È infatti vero che, nell'*Elogio*, uno dei motivi centrali da considerare – una delle polarità che vanno

a disegnare lo “spazio di gioco” tracciato dalla scrittura leopardiana – è quella che si potrebbe definire una *ritrovata connessione* con il mondo dell’oralità. È la dislocazione, cioè, del vivente in un paesaggio (quello che, per Leopardi, lo sappiamo, trova il suo archetipo nella “favola antica”) all’interno del quale il senso, lungi dal risolversi nella enunciabilità di una forma logica, è piuttosto qualcosa di coincidente con la stessa azione che, materialmente, lo esegue.¹⁸ A questo livello, dunque, il senso che cos’è? È il gesto che, performativamente, funziona come il suo equivalente elocutorio: è il ritmo che musicalmente scandisce il suo transito, è il colore (ma, insieme, anche il calore) della passione che, eco-fisiologicamente, lo anima. Qui, comunque, a emergere è anche la consapevolezza che, oggi, in un mondo tanto immemore quanto impoetico, del poetico si può fare esperienza solo in negativo: solo per contrasto. Se ne può fare esperienza, cioè, solo *passando attraverso* quella declinazione straniata del poetico – quella sua configurazione differita e riflessivamente mediata – che è, appunto, il “pensiero poetante” (cfr. Prete 1980). Noi, quindi, stiamo parlando di un orizzonte nel quale illusione e disincanto, natura e snaturamento, coinvolgimento e distacco, sono aspetti che *giocano-insieme*: che non smettono, anzi, di cortocircuitare tra loro.

Nel suo presentarsi, però, come la ripetizione di un evento, come l’effetto di rimbalzo prodotto dal suo avere-luogo, l’*Elogio* composto da Leopardi è, insieme, anche altro. È la trasposizione di un senso che l’autore, per primo, ha saputo introiettare, ma che poi lo stesso lettore, seguendo il suo *esempio*, è a sua volta indotto a incorporare. Ponendosi dunque come un autentico prolungamento del testo – come il vettore, cioè, della possibile ulteriore espansione della sua carica energetica (cfr. Colaiacomo 2013) –, ognuno di noi, in quanto lettore dell’*Elogio*, finisce per sigillare il tenore essenzialmente “auratico” del senso che vi risplende: la capacità che quel senso ha di agire, quasi-magneticamente o per contagio, come una potenza irradiante.¹⁹ Si tratta, infatti, di una forza che, di per sé, è generativa di nuove “opinioni”: di nuove forme assunte dalla nostra “assuefabilità”.²⁰

Ma è precisamente a questa altezza che noi possiamo cogliere la misura immanentemente “politica” della scrittura leopardiana. La possiamo cogliere, in particolare, nella consapevolezza che il

¹⁸ In merito, oltre allo studio, ormai classico e imprescindibile, di Havelock (1983), si rimanda anche alle osservazioni, teoreticamente preziose, contenute in Gebauer, Wulf (2017, in part. pp. 65-75).

¹⁹ Sulla polivalenza della nozione di “aura”, mutuata dal lessico benjaminiano, si rimanda ai saggi contenuti in Di Giacomo, Marchetti (2013).

²⁰ In merito, cfr. Malagamba (2014).

poetico, il piano delle “illusioni”, è di per sé *materia che trasforma la materia*: è un fattore di critica, ma insieme di trascendimento, di tutto ciò che nel mondo appartiene all’ordine della datità. All’ordine, dunque, dell’empiricamente esistente. In questo, allora, il discorso di Leopardi si rivela perfettamente coerente con il suo materialismo, che in nessun modo però è leggibile come una forma di a-critico razionalismo.²¹ Se per Leopardi, infatti, tutto è materia, inclusa la nostra immaginazione, ciò significa che a essere materiale è quella stessa poeticità – quella forza, al contempo, resistenziale e creativa, ipoteticamente attiva e progettualmente feconda – che, dell’immaginazione, costituisce l’espressione operativamente più alta, e anche più eloquente.

Si potrebbe, allora, dire così. E cioè che, nell’*Elogio*, è la stessa dimensione del *poetico* a farsi esponente di un’istanza autenticamente *politica*. “Politica”, in questo senso, è la stessa capacità che l’immaginazione ha di aprire strade: di indicare percorsi, di suggerire strategie, di anticipare nuove possibili linee di intervento (cfr. Negri 2023). Nuove regole, insomma, di descrizione dell’esistente. Ma è proprio questo, in definitiva, il rimedio che Leopardi sente di dover opporre, a titolo terapeutico, alla positivistica durezza del puramente fattuale: al volto meduseo di un’“esistenza” che la “ragione geometrica” – la ragione, dunque, negatrice del corpo: la ragione responsabile della sempre più marcata “spiritualizzazione” del nostro essere-materia (cfr. Leopardi 1991, 3911, p. 2069) – ha ormai ridotto a mera determinatezza. L’ha ridotta, cioè, alla morta oggettività di un’astrazione teorica (ciò che Leopardi chiama il “solido nulla”,²² o l’“acerbo vero”²³). Ma è così che il mondo, come Leopardi profeticamente segnala nel *Frammento sul suicidio*, finisce per diventare “un serraglio di disperati, e forse anche un deserto” (cfr. Leopardi 1988, pp. 275-276). Resta però il fatto che, agli occhi di Leopardi, non tutto è perduto. E la figura di Amelio è, appunto, lì a ricordarcelo. Nell’*Elogio*, infatti, è la stessa capacità di “illudersi”, è la capacità (alla lettera) di *stare al gioco*²⁴ – di corrispondere, in modo sinergico, al richiamo della natura – a costituire la pre-condizione di quella *svolta critica* nella quale Leopardi ravvisa l’unica possibilità di “rigenerazione” offerta all’abitatore del presente.

²¹ A questo riguardo, restano illuminanti le osservazioni di Rigoni (1985).

²² Leopardi (1991, 85, p. 101).

²³ Cfr. Leopardi, *Al Conte Carlo Pepoli*, v. 140, in Id. (1993, p. 340).

²⁴ Il tema del gioco, in quanto gioco che la natura gioca con se stessa (l’idea eraclitea del *pais paizon*), è al centro, in particolare, della *Palinodia al marchese Gino Capponi* (vv. 154-173). Più in generale, sulla nozione di “stare al gioco”, strettamente connessa a quella di “esperienza *con*”, cfr. Matteucci (2019, in part. pp. 211-222).

Bibliografia

- Bodei, R., *Leopardi e la filosofia*, ed. a cura di G. Giglioni e G. Polizzi, Mimesis, Milano 2022.
- Cavarero, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Colaiacono, C., *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Luca Sossella Editore, Roma 2013.
- Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- D'Intino, F., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- D'Intino, F., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.
- Di Giacomo, G., Marchetti, L. (a cura di), *Aura*, "Rivista di Estetica", 52 (2013).
- Donà, M., *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Bompiani, Milano 2013.
- Ferrucci, C. (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Folin, A., *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996.
- Galimberti, C., *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia 2001.
- Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Garroni, E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Gensini, S., *Leopardi filosofo del linguaggio e la tradizione italiana*, in C. Ferrucci (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 182-198.
- Gebauer, G., Wulf, Ch. (1998), *Mimesis. Cultura, arte, società*, ed. it. a cura di A. Borsari, Bononia University Press, Bologna 2017.
- Guglielmi, G., *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, Manni, Lecce 2011.
- Havelock, E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr. it. di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1983.
- Jullien, F., *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre*, Grasset, Paris 2018.
- Leopardi, G., *Canti*, ed. a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 1993.
- Leopardi, G., *Frammento sul suicidio*, in Id., *Poesie e prose*, ed. a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988, vol. II, pp. 275-277

- Leopardi, G., *La vita e le lettere*, ed. a cura di N. Naldini, Garzanti, Milano 2014.
- Leopardi, G., *Operette morali*, ed. a cura di L. Melosi, B.U.R., Milano 2008.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, ed. a cura di G. Pacella, Milano 1991.
- Lettieri, G., *Dulce naufragium. Desiderio infinito e ateofania in Leopardi*, Marsilio, Venezia 2024.
- Malagamba, A., “Assuefazione/Assuefabilità”, in N. Bellucci, F. D’Intino, S. Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2014*, Sapienza Università Editrice, Roma 2014, pp. 29-36.
- Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.
- Negri, A. (1987), *Lenta ginestra. Saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, Mimesis, Milano 2023.
- Prete, A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Prete, A., *La “storia del riso” di Amelio filosofo solitario*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1998 pp. 375-383.
- Prete, A. (1989), *Le Operette morali: un libro poetico ovvero morale*, introd. a G. Leopardi, *Operette morali*, Feltrinelli, Milano 2023, pp. 5-29.
- Rigoni, M. A., *Saggi sul pensiero leopardiano*, Liguori editore, Napoli 1985.
- Secchieri, F., *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle “Operette morali”*, Mucchi editore, Modena 1992.
- Sini, C., *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992.
- Sini, C., *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Jaca Book, Milano 2012.