Aisthesis

OPEN ACCESS

Citation: Valentini, A., (2025). La forza "morale" delle opere "poetiche". Estetica e terapia in Leopardi. *Aisthesis* 20(4): 75-93. doi: 10.7413/2035-8466062

Copyright: © 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

La forza "morale" delle opere "poetiche". Estetica e terapia in Leopardi

Antonio Valentini
Sapienza Università di Roma
antonio.valentini@uniroma1.it

Abstract. The aim of the paper is to show the close connection that is established, in Leopardi's writing, between the properly aesthetic tenor of his style of reflection and the possible therapeutic function that his work is called upon to perform in relation to modernity. If the latter, in fact, is characterised by an increasingly marked tendency towards the negation of the body, and of the knowledge implicit in it, it is precisely in opposition to this tendency, that is, by way of remedy (or cure), that Leopardi elaborates his idea of "ultra-philosophy". In this perspective, the article emphasises the strategically crucial role played, on the one hand, by the recognition of the "moral force" pertaining to "poetic books" (as books capable of "moving the imagination") and, on the other, by the triple constellation "nature-body-mimesis".

Keywords. Aesthetics, therapeia, ultraphilosophy, imagination, mimesis.

1. *L'ultrafilosofia come spazio estetico: vocazione terapeutica e relazionalità*

In una serie di osservazioni contenute nello *Zibaldone*, Leopardi mette in rilievo la stretta connessione, confermata a livello etimologico, che originariamente lega l'idea della "pratica

medica" e l'idea del "prendersi cura", l'idea (diremmo oggi) del *to care*[1]. Scrive, infatti, Leopardi: «Tengo per indubitato che *medeor* non è altro se non il verbo *mèdomai*, *curo*, *curam gero*; verbo greco antichissimo […]». E poi, ancora: «Il *medicare* è veramente *curare, aver cura, consulere, provvedere* (tutti significati di *mèdomai*) al malato. E infatti – aggiunge Leopardi – non s'usa egli in latino peculiarmente il verbo *curare* per *medicare*?» (Leopardi [1991]: 3352-3355, 1756-1757)[2]. Qui, in particolare, l'accento viene a battere su un'idea di "terapia" che innanzitutto si connota per il suo tenore affettivo, per il fatto cioè di appartenere non già all'ordine del *logos* ma piuttosto all'ordine del *pathos*.

Che la terapia, dunque, vada intesa nel senso di un *mèdesthai*, o di un *curam gerere*, significa che a caratterizzare una tale pratica è la sua irriducibilità al piano del concetto: a ogni lettura, cioè, in chiave astrattamente epistemica. Qui, infatti, a svolgere un ruolo determinante è proprio la *relazione*: è la costruzione di uno "spazio di gioco" all'interno del quale i due soggetti coinvolti, potendo essere ciò che sono solo *a motivo* della loro inclusione nella mobilità di quello spazio, si caratterizzano per il fatto di *co-costituirsi*. Il che è da intendersi, più specificamente, nel senso di un loro attento e sollecito "cor-rispondersi": di un loro "amoroso" accordarsi – dove l'accordo, tuttavia, implica sempre il salvataggio della differenza – nell'unità di un comune orizzonte di senso.

Questo nodo, allora, che si viene a stringere tra l'idea di "cura" e l'idea di "relazione" è già, di per sé, indicativo di una postura, al contempo teorica e pratica, che nel discorso leopardiano trascende di gran lunga il carattere in apparenza solo filologico – volendo però intendere, con ciò, una filologia praticata come mera azione storico-ricostruttiva, o come esercizio di pura erudizione – delle brevi notazioni appena riportate. L'ipotesi da noi avanzata infatti è che, in Leopardi, ad assumere una valenza terapeutica sia *il modo stesso* in cui la sua pratica di scrittura riesce a congiungere – ma in uno scenario, saturo di tensioni, dove è appunto l'idea di "relazione" a funzionare come principio formale di ogni possibile produzione di senso – il piano del *pensiero* (l'istanza logico-analitica espressa dalla "fredda e geometrica ragione") e il piano della *poesia* (l'istanza, invece, simbolico-immaginativa del "conoscere *sentendo*"[3]). È quanto Leopardi descrive, in un ben noto *hapax* risalente al giugno del 1820, come un'autentica "ultrafilosofia"[4]. Queste, dunque, le parole con le quali Leopardi tratteggia, pre-

1 Cfr. Curi [2017]: 53-73.

2 Per tutte le citazioni tratte dallo *Zibaldone*, a partire da questa, il primo numero di pagina indicato si riferisce all'autografo leopardiano.

3 In merito, cfr. Leopardi [1991]: 3242, 1700 («Tutto ciò ch'è poetico – osserva, qui, Leopardi – si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, né altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo»).

4 In merito, cfr. Bodei (2022). A questo proposito, Bodei parla di una «prosecuzione della filosofia con altri mezzi, con quelli cioè della poesia» (ivi: 13). Nel promuovere, però, l'interazione di poesia e filosofia (e anzi, addirittura, il loro cortocircuito), Leopardi ha di mira

sentandolo anzi come un compito da assolvere, il suo stile operativo: «La nostra *rigenerazione* – così scrive Leopardi – dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo *l'intiero e l'intimo delle cose*, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebb'essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo» (ivi: 115, 127, i corsivi sono miei).

Ogni terapia, però, è tale perché presuppone una diagnosi. Ma noi sappiamo che la diagnosi formulata da Leopardi è quantomai aspra, sostenuta com'è da quel suo lucidissimo sguardo che, in modo addirittura programmatico, "nulla detrae al vero"[5]. È l'idea cioè secondo la quale a caratterizzare la "modernità" – quello che, nella *Ginestra*, viene chiamato il «secol superbo e sciocco» (Leopardi [1993]: 449, v. 53) – è l'attitudine alla promozione di una sempre più marcata «spiritualizzazione delle cose, e della idea dell'uomo, e dell'uomo stesso». La malattia, dunque, che affligge l'uomo moderno è da rintracciare nella coltivazione di quelle "cattive" illusioni – di quegli «errori barbari» (Leopardi [2008]: 510) – che sono, da un lato, il *fideismo* di matrice cristiana (il suo impianto escatologico e provvidenzialistico) e, dall'altro lato, lo *scientismo* di matrice illuministica (la sua fiducia, non meno antropocentrica, nel potere salvifico della conoscenza: nella sua capacità di riscattare l'uomo dal non-senso della vita).

In entrambi i casi, comunque, e pur variamente declinato, il male da guarire è il medesimo: è l'affermazione di un *ethos*, di un modo di abitare il mondo, il cui tratto saliente è la tendenza a rimuovere il sensibile, a neutralizzare cioè la sua opacità, a esclusivo vantaggio dell'intelligibile. A vantaggio, dunque, della piena trasparenza che si ritiene debba competere a quest'ultimo. A tale proposito, nello *Zibaldone*, Leopardi arriva a parlare di una vera e propria «ribellione della ragione alla natura o dello spirito al corpo» (Leopardi [1991]: 435, 325)[6].

Ma è precisamente così che procede, a ben vedere, quella filosofia «inutile», e al contempo «dannosissima» (Leopardi [2008]: 509), contro la quale Eleandro – protagonista, insieme, a Timandro di una delle operette teoreticamente più dense – sente di dover orientare (ma con le armi, qui davvero affilatissime, del riso e dell'ironia) la sua azione critico-decostruttiva. Un'azione, questa, il cui obiettivo polemico sembra doversi ravvisare, più in generale, in ogni filosofia che abbia di

non già la riduzione del filosofico al poetico, ma piuttosto la ri-comprensione dello stesso statuto inerente al gesto filosofico. Ha di mira, cioè, l'esibizione, e la conseguente messa in esercizio, di quelle condizioni *non-logiche* (il piano della "natura") che sono il presupposto di ogni *logos*.

5 Il riferimento, qui, è naturalmente ai vv. 111-117 della *Ginestra*, dove a essere definita «nobile» è quella «natura» che, appunto, osa sollevare lo sguardo, «nulla al ver detraendo», verso il «comun fato».

6 Cfr. Rigoni [1985]: 11-53.

mira non soltanto l'innalzamento del concetto al rango di unica possibile verità[7], ma anche l'accreditamento della stessa concettualità, ossia dell'*epistème*[8], come fattore di redenzione:

> Dunque – osserva Eleandro – s'ingannano grandemente quelli che dicono e predicano che la perfezione dell'uomo consiste nella conoscenza del vero, e tutti i suoi mali provengono dalle opinioni false e dalla ignoranza, e che il genere umano allora finalmente sarà felice, quando ciascuno o i più degli uomini conosceranno il vero, e a norma di quello solo comporranno e governeranno la loro vita. E queste cose le dicono poco meno che tutti i filosofi antichi e moderni. (Ivi: 508)

A essere quindi giudicata non soltanto "inutile" ma anche "dannosa" è ogni filosofia che elegga a suo presupposto la perfetta coincidenza tra quelle due istanze, di per sé opposte e mai davvero dialettizzabili, che sono, da una parte, *l'idea di verità*, il raggiungimento cioè da parte del pensiero di un presunto senso finale (l'*in sé* delle cose: la loro forma logica) e, dall'altra, *l'idea di felicità*, il superamento cioè del dolore, da intendersi come completo appagamento del desiderio. Dove a essere in gioco, lo sappiamo, è quel desiderio (di per sé infinito) del piacere che, per Leopardi, è una «conseguenza spontanea dell'amor di se e della propria conservazione» (Leopardi [1991]: 181-182, 177)[9]. Ecco, dunque, sinteticamente esposti, i termini chiave da considerare per capire il modo in cui Leopardi imposta, declinandola a livelli diversi, la questione del rapporto tra terapia e filosofia. Da un lato, appunto, la *necessità* della "teoria", che in quanto tale è sempre forma e struttura – giacché a risuonare, nelle sue mediazioni, è ciò che Leopardi chiama l'«amor di sistema» (ivi: 948, 573) – e, dall'altro lato, la *contingenza* della "prassi", che di per sé, invece, è sempre evento, processo: materia che resta refrattaria alle pretese logico-appropriative del soggetto.

Se è vero, tuttavia, che «il corpo è l'uomo» (Leopardi [2008]: 592), come Tristano potentemente rivendica nel suo confronto con l'Amico, è anche vero che, oggi, quel corpo, almeno tendenzialmente, viene negato. Ma è lo stesso Tristano a rilevare, contestualmente, che oggi, in un mondo sempre più decorporeizzato, «*gl'individui sono spariti dinanzi alle masse*» (ivi: 597). Al trionfo quindi dell'astrazione, agli effetti regressivi che ne conseguono, è intimamente correlato un altro aspetto, non meno "tossico" sotto il profilo politico-culturale, e cioè: l'omologazione, la spinta all'uniformità. Di qui, allora, l'affermazione, contenuta nel

7 In questo senso, nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, Leopardi parla di quella «forma di ragionar diritta e sana / ch'a priori in iscola ancora s'appella»: quella, cioè, che «per certo alcun principio pone, / e tutto l'altro a quel piega e compone» (cfr. Leopardi [2002]: 120).

8 Sulla critica che Leopardi rivolge a un sapere concepito (tradizionalmente) come *epistème*, come affermazione di nessi necessari, cfr. Severino (1997).

9 Cfr. Aloisi (2014).

Dialogo della Moda e della Morte, secondo la quale il nostro, quello cioè abitato da Leopardi (ma, forse, anche quello che, oggi, noi stessi abitiamo), può essere definito, legittimamente, come il «secolo della morte» (ivi: 135).

Ma è proprio a questo trionfo della morte, a questa sempre più diffusa desensualizzazione della vita, che Leopardi oppone – e a titolo, appunto, di "rimedio": a titolo di *phàrmakon* – la sua strategia "ultrafilosofica". Va detto, però, che quest'ultima trova il suo *ubi consistam* nella costruzione di uno scenario che, innanzitutto, spicca per il suo carattere "teatrale": per la circostanza, cioè, che al suo interno la forma (il modo d'essere del sensibile) è già, in quanto tale, la materializzazione del *suo* senso, e non invece il vettore di un qualche significato esterno pre-costituito. Non solo, ma a strutturare un tale scenario, ad animarlo e insieme a renderlo (permanentemente) inquieto, è il continuo interagire di polarità che, certo, risultano antitetiche, ma che al contempo si rivelano inseparabili.

Tra queste, come s'è detto, a occupare una posizione preminente è sicuramente la coppia "ragione geometrica"-"ragione poetica". Se è vero dunque che, a questo livello, il motivo dominante è costituito dall'idea del "nulla" – dalla consapevolezza che «tutto è nulla» (Leopardi [1991]: 72, 93) –, è anche vero che la presa in carico di un tale motivo si traduce, in Leopardi, nella volontà di dare corso alla sempre rinnovata perlustrazione della sua inestinguibile ambivalenza: del suo statuto ossimorico. Da un lato, infatti, abbiamo un "nulla" che viene *teorizzato* (ma anche *patito*) come concetto: ciò che Leopardi chiama il «solido nulla» (ivi: 85, 101), o l'«acerbo vero» (Leopardi [1993]: 340, v. 140). Dall'altro lato, invece, a emergere è l'idea di un "nulla" da noi *esperito* (ma anche *pensato*) come enigma, come «cosa arcana e stupenda» (Leopardi [2008]: 359). A ciò poi si aggiunga, ma nel contesto di una pratica (la scrittura leopardiana) che ha la virtù di articolarsi simultaneamente su più piani – si potrebbe anzi parlare, a questo proposito, di una pratica che si sviluppa traendo linfa dalla stessa disarmonia, ma una disarmonia paradossalmente consonante, esibita dall'incandescenza dei suoi innumerevoli materiali[10] – il rapporto di co-implicazione che si viene a intessere tra una serie di ulteriori polarità, strettamente connesse a quelle appena evocate. Polarità quali, ad esempio: l'antico e il moderno; la natura e lo snaturamento; l'illusione e il disincanto; la serietà del tragico e la «leggerezza», comunque solo «apparente», del comico (cfr. Leopardi [2014]: 368).

Che cos'è, allora, l'"ultrafilosofia"? È il farsi incontro di una drammaturgia, di un *laboratorio del sensibile*, dove il corpo – il corpo del poeta-filosofo – viene a configurarsi, nello stesso tempo, come il soggetto della rappresentazione e come il suo oggetto. Questo vuol dire che, nella scrittura leopardiana, il corpo dell'autore, il suo corpo *sensualmente intelligente*, diventa, in qualche modo, la superficie stessa dell'opera. Diventa, cioè, il corpo del testo. È anche vero, però,

10 In proposito, cfr. innanzitutto D'Intino (2021), ma anche Ferrucci (1989) e Secchieri (1992).

che quest'ultimo, il corpo del testo, può a sua volta diventare, se l'incontro "funziona" – se l'operazione terapeutica (a certe condizioni) "riesce" – il corpo del lettore. Resta comunque il fatto che, nel dispiegamento di quella rappresentazione, nel suo accadere come l'*azione riflessa di un corpo-che-gioca*, che gioca con se stesso al gioco dell'ultrafilosofia, il corpo non è mai qualcosa di pienamente riducibile al piano dell'identico.

Quel corpo, invece, che cos'è? È un autentico nodo di relazioni: è il luogo del convenire e dell'intramarsi – del reciproco corrispondersi e del risuonare-insieme – dei diversi aspetti che, operativamente, compongono la vita sensibile non già di un unico soggetto (l'io del poeta in quanto soggetto psicologicamente determinato), ma piuttosto di una indefinita molteplicità di possibili soggetti. Nella materialità, dunque, di quel corpo, Leopardi ci invita a leggere il risultato del progressivo sedimentarsi, e infine del raccogliersi *in figura*, di un insieme di forze – naturalmente inscritte nelle innumerevoli esperienze (tanto individuali quanto collettive) presupposte dall'accadere del corpo-scrittura – che si connotano per il loro carattere energeticamente attivo. Si connotano, cioè, per la loro attitudine all'espansione: per la loro permanente disponibilità non soltanto alla dilatazione, ma anche alla continua ri-articolazione, delle possibilità di senso che vi sono coagulate.

Tenendo allora conto degli elementi fin qui raccolti, si può arrivare a sostenere che l'idea di *ultrafilosofia*, la sua messa in esercizio come stile di riflessione, viene di fatto a coincidere, in Leopardi, con la stessa dimensione dell'*estetico*. Ma questo perché? Perché, in entrambi i casi, il senso non è mai qualcosa di inchiodabile al piano dell'empiricamente esistente. Non è, insomma, qualcosa di riducibile all'ordine della pura determinatezza. In entrambi i casi, piuttosto, il senso è qualcosa che si accende al confine, o al crocevia, tra polarità opposte ma, insieme, complementari. Da un lato, infatti, abbiamo la datità di quel luogo dove il vivente, come nell'*Infinito*, "siede" e "mira" (la limitatezza del *qui ed ora*: la sua circoscrivibilità spazio-temporale). Dall'altro lato, però, ciò che il pensiero non può astenersi dal chiamare in causa è quanto, nel dato, come nella celebre "siepe", rinvia al di là di sé: è l'eccedenza, cioè, dell'«ultimo orizzonte» (Leopardi [1993]: 300, v. 3)[11]. Un'espressione, questa, con la quale a essere designata è la totalità, di per sé irrappresentabile, dei possibili significati che ogni dato, l'essere-apparenza di ogni fenomeno, custodisce virtualmente al suo interno: gli «interminati spazi», i «sovrumani silenzi», la «profondissima quiete» (ivi: 300, vv. 4-6).

Qui, allora, il senso che cos'è? È qualcosa che noi, certo, *sentiamo*, giacché del suo sopraggiungere, come pure del suo declinare, noi non smettiamo di fare esperienza. Il che può avvenire, di volta in volta, nella gioia o nel dolore: nel pia-

11 Cfr. Guglielmi [2011]: 81-98.

cere o nel dispiacere. Di quel medesimo senso, tuttavia, non si può in alcun modo affermare che il suo darsi sia il darsi di un "essente": di un "fatto", cioè, o di uno "stato di cose", che possieda – e al modo di proprietà predicabili, a suo carico, nella sintesi del giudizio – gli attributi dell'assegnabilità e della localizzabilità, dell'identità (di sé con sé) e della oggettivabilità. Lungi dall'essere descrivibile, insomma, come un *tòde tì*, un tale senso è da intendersi piuttosto come la *presenza di un'assenza*. È ciò che, appunto, Leopardi, in quell'importante *hapax* del '20 di cui s'è detto, chiama "l'intiero e l'intimo delle cose": il piano, di per sé indicibile, dei presupposti. Ricompreso, dunque, come lo sfondo inoggettivabile di ogni nostra possibile esperienza[12], il senso è qualcosa che per noi, ogni volta, torna inspiegabilmente a fiorire – ma secondo una modalità che è, insieme, necessaria e contingente – *sull'orlo di un bilico*. Torna a fiorire, cioè, all'altezza di quella soglia, sempre oscillante, dove gli eterogenei, i diversi fili che vanno a intramare la nostra vita sensibile, si mostrano paradossalmente annodati. Come se a congiungerli, prima ancora però di ogni taglio recidente operato dal *logos*, fosse l'unità di un unico respiro[13].

2. *Natura, corpo, immaginazione: la forza* morale *dei libri* poetici

Che lo spazio però dell'ultrafilosofia sia da intendersi, in qualche modo, come un sinonimo, o come un equivalente, dell'estetico è qualcosa di cui lo stesso Leopardi sembra essere perfettamente consapevole. La facoltà, infatti, nella quale Leopardi ravvisa il luogo genetico del suo "pensiero poetante"[14] è costituita dall'*immaginazione*. Da una facoltà cioè che, per il suo carattere tipicamente "neutro"[15], non smette di esibire la sua ulteriorità: il suo sottrarsi a ogni possibilità di definizione. Resta comunque il fatto che, per Leopardi, è appunto l'immaginazione ad agire, in noi, come la «sorgente» della «ragione» (cfr. Leopardi [1991]: 2133-2134, 1182): come la sua fonte, certo inafferrabile, e nondimeno sempre capace di svolgere, preliminarmente, una funzione condizionante.

Si può allora senz'altro affermare che, per Leopardi, l'immaginazione è l'espressione più eloquente del nostro *essere-natura*. Dove la stessa "natura", però, esige di essere ri-compresa come un *groviglio di contraddizioni*: l'idea, ad esem-

12 Cfr. Garroni (1986).
13 Cfr. Desideri [2004]: 5-48.
14 Cfr. Prete (1980).
15 In proposito, cfr. Carchia ([1981]: 7-14). Con riferimento alla nozione kantiana di immaginazione, Carchia descrive quest'ultima come una «terra di nessuno»: come l'«orizzonte nomade della conoscenza». Sulle sorprendenti affinità riscontrabili, a questo livello, tra la prospettiva trascendentale di Kant e il tenore critico-estetico del discorso svolto da Leopardi, cfr. almeno Ferrucci [1987]: 20-24, 49-51, 134-135 e Gensini [1989]: 182-198.

pio, di un bene che di per sé include il male, o la stessa persuasione che il piacere desiderato, per noi, è sempre, simultaneamente, un piacere precluso. E poi, ancora: la cognizione del fatto che l'"esistenza", nella sua totalità, è al contempo principio di affermazione e principio di negazione del senso incarnato da ogni singolo "esistente"[16]. Una consapevolezza, questa, nella quale è implicita, in definitiva, l'idea di un essere che, nello stesso tempo, è infinitamente produttivo di senso (di nuovo, secondo il modello offerto dalla "siepe") e irrimediabilmente consegnato alla potenza distruttiva del nulla: quel «brutto poter che ascoso», come scrive Leopardi nella lirica *A se stesso*, «a comun danno impera, e l'infinita vanità del tutto» (Leopardi [1993]: 404, vv. 14-16).

E tuttavia, che la natura *sia* contraddizione, che l'«essere dei viventi» cioè si ponga «in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo» (Leopardi [1991]: 4099-4100, 2223), è certificato ancora da un'altra circostanza. Dall'idea cioè secondo la quale perfino lo snaturamento, la caduta delle "buone" illusioni – la fine, insomma, della "favola antica" – è qualcosa di immanente, paradossalmente, allo stesso dispiegamento di quel "gioco" eracliteo nel quale Leopardi riconosce l'immagine forse più aderente, o (comparativamente) meno inadeguata, alla quale si può fare appello nel tentativo di *dare una forma* all'essere-natura della natura. È questa, comunque, l'immagine, al contempo chiara *e* confusa, ma proprio per questo vantaggiosamente espressiva, che ci viene consegnata dai vv. 154-172 della *Palinodia al marchese Gino Capponi*:

> Quale un fanciullo, con assidua cura, / Di fogliolini e di fuscelli, in forma / O di tempio o di torre o di palazzo, / Un edificio innalza; e come prima / Fornito il mira, ad atterrarlo è volto, / Perché gli stessi a lui fuscelli e fogli / Per novo lavorio son di mestieri; / Così natura ogni opra sua, quantunque / D'alto artificio a contemplar, non prima / Vede perfetta, ch'a disfarla imprende, / Le parti sciolte dispensando altrove. / E indarno a preservar se stesso ed altro / Dal gioco reo, la cui ragion gli è chiusa / Eternamente, il mortal seme accorre / Mille virtudi oprando in mille guise / Con dotta man: che d'ogni sforzo in onta, / La natura crudel, fanciullo invitto, / Il suo capriccio adempie, e senza posa / Distruggendo e formando si trastulla. (Leopardi [1993]: 433-434)

In questo passo, di sicuro tra i più illuminanti (sotto il profilo filosofico) della produzione leopardiana, la natura viene presentata come la messa in esercizio di un *fare* che si qualifica per il suo tenore non soltanto a-teleologico, ma anche autenticamente "poetico". Poetico, però, proprio perché a contraddistinguere quel fare è una creatività – una forza costruttiva, un'attitudine euristico-sperimentale – che molto ha in comune con l'idea del gioco. Che, anzi, condivide, con una tale idea, due aspetti non soltanto dirimenti ma anche reciprocamente solidali:

16 Sul nesso esistenza-esistente, cfr. Luporini (1947) e Biral (1974).

da un lato, l'inspiegabilità, la non-disponibilità cioè alla teoria (il fatto di essere *senza-perché*), e dall'altro, il carattere tautologico, ossia la perfetta intransitività (il fatto di avere unicamente *in sé* la ragione di sé). Qui, non a caso, il riferimento è a una "ragione" che, allo stesso "fanciullo", come scrive Leopardi, "è chiusa". Una chiusura, questa, che si rivela sintomatica del senso profondo incarnato dalla figura del *paìs paìzon*. Sintomatica, cioè, del suo farsi incontro, sulla scena del teatro filosofico allestito da Leopardi, come la metafora di una operatività a nulla costretta e da nulla fondata. Nell'adempimento allora del suo "capriccio", il fanciullo-natura[17] diventa il simbolo di ciò che ogni fenomeno, in quanto tale, esibisce: il «misterio grande» (Leopardi [1991]: 4129, 2253) di una *parousìa* senza *ousìa*[18]. L'enigma, insomma, di un puro e gratuito mostrarsi che eccede ogni possibilità di *darne ragione*.

Restituita così alla sua matrice originaria – matrice che è da individuare nel carattere, in fondo, retorico-finzionale e fabulizzante, simulativo e metaforico, che pertiene all'essere-gioco di ogni ente[19] –, ciò che Leopardi chiama "immaginazione", o "immaginativa", è il continuo ri-affiorare, nella mutevolezza della nostra vita sensibile, di quella contraddizione "naturale" e "necessaria" che, a ben vedere, è *nelle cose stesse*. Che è costitutiva, cioè, dell'idea stessa di "esistenza". Di qui, a voler essere conseguenti, la possibilità di leggere nell'immaginazione, leopardianamente intesa, una sorta di "tentacolo" della natura[20]: una specie di estensione, o di prolungamento, di quell'*essere-materia* che primordialmente compete a tutte le cose: a ogni forma determinata contingentemente assunta dall'esistenza.

Considerata, però, più specificamente, sotto il profilo funzionale, l'immaginazione viene da Leopardi descritta, innanzitutto, come la *facoltà delle similitudini*. «Similitudini», dice Leopardi, «astrusissime» e «ingegnosissime» (ivi: 1650, 967). Ciò che Leopardi, infatti, chiama "immaginazione" è la capacità che il vivente ha di cogliere, *ma all'interno stesso del dato*, una indefinita molteplicità di possibili relazioni: una trama, mai davvero traducibile in termini proposizionali, di somiglianze e differenze, di affinità e contrasti. È agli occhi, dunque, dell'immaginazione, è per il favore della sua messa in esercizio, che il dato si lascia ri-comprendere come una rete mobile di corrispondenze: come un intreccio di speranze e ricordanze, di significati espliciti ed evocazioni al-

17 L'immagine della natura-fanciullo è rintracciabile anche nello *Zibaldone* (Leopardi [1991]: 4421, 2504) e nell'*Inno ad Arimane* (Leopardi [1987]: 685).

18 L'espressione, tratta da Brandi ([1998]: 72), si riferisce alla nozione di "astanza": quella «presenza-assenza» che, nel sospendere l'«esistente», ossia il dato, «divide, stacca, incide». Ma quella di "astanza" è una nozione che presenta non poche affinità con l'idea leopardiana di un fenomeno ricompreso come "siepe": come soglia critico-immaginativa.

19 M.A. Rigoni arriva ad affermare, con riferimento al pensiero leopardiano, che «*se il mondo è materia, esso conta come fenomeno estetico*» (Rigoni [1985]: 40).

20 Cfr. ivi: 24.

lusive, di cose "esistenti" e «cose che non son cose» (ivi: 4174, 2296)[21]. È lo stesso Leopardi, del resto, ad ammettere che l'immaginazione è la «più feconda e maravigliosa ritrovatrice de' rapporti e delle armonie le più nascoste» (ivi: 1836, 1055). Se l'immaginazione, quindi, può essere pensata come la *facoltà del possibile*, è perché a caratterizzarla è la capacità di portare a manifestazione *l'inespresso di ogni apparenza*: quell'altro "del" dato che la superficie delle cose, insieme, rivela e nasconde.

C'è però in particolare un passo, tra gli innumerevoli luoghi leopardiani che si potrebbero citare a riguardo, che mostra – in modo flagrante – la valenza propriamente "terapeutica" ascrivibile al lavoro dell'immaginazione. Il passo è incluso in un testo che risale forse, e al pari di quell'*hapax* richiamato in apertura, proprio al 1820[22], e che è noto come *Frammento sul suicidio*. Scrive, qui, Leopardi:

> O la immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e mobile, e la vita tornerà ad esser cosa viva e non morta, e la grandezza e la bellezza delle cose torneranno a parere una sostanza […] o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto. (Leopardi [1988]: 275-276)

L'immaginazione, dunque, come risposta che l'ultrafilosofia oppone al trionfo del nichilismo: al prevalere, cioè, di quel "solido nulla", di quella condizione dunque di «indifferenza» e «insensibilità» (Leopardi [1991]: 261, 229), che è appunto l'esito prodotto dalla "spiritualizzazione" della vita. Da questo punto di vista, la terapia è da intendersi come una lotta che l'immaginazione coraggiosamente ingaggia, ma *dall'interno stesso del non-senso*, muovendo cioè dalla sua consapevole introiezione, contro l'avanzata del nulla: contro l'affermazione di un *ethos* – quello incarnato da chi, nella natura, vede *soltanto* un «perpetuo circuito di produzione e distruzione» (Leopardi [2008]: 288) – che finisce per paralizzare l'esistente. Finisce, cioè, per irretirlo nella raggelante inesorabilità di una logica astrattamente meccanicistica.

È in questa prospettiva, allora, che si può tornare a meditare sulla presa di posizione assunta, nelle *Operette morali*, da una figura come quella di Eleandro. È chiaro infatti che anche Eleandro, come il già citato Tristano, è da intendersi come una "maschera" di Leopardi: come un eteronimo di quell'io-non io, di quell'io cioè irrimediabilmente plurale, che è l'ultrafilosofo. Queste, dunque, le parole con le quali Eleandro rende esplicita l'aspirazione terapeutica, la vocazione "farmacologica", inerente alla sua opera: «Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a *muovere la immaginazione*; e intendo non meno di prose che di versi» (ivi: 496, cors. mio). E poi

21 In merito, cfr. Galimberti (2001) e Folin (1996).
22 Cfr. Damiani [1988]: 1382.

ancora, qualche pagina più in là, noi troviamo un'altra affermazione, proferita dallo stesso Eleandro, che viene a porsi coerentemente sulla stessa linea, e che anzi (nel ribadirla) ne offre un'articolazione ancora più chiara e analitica. Precisa, infatti, Eleandro:

> [Io] lodo ed esalto quelle opinioni, benché false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo; e in fine gli errori antichi, diversi assai dagli errori barbari; i quali solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia. (ivi: 510)

Qui, allora, il tema è la *potenza etica*, ma per ciò stesso la *forza terapeutica*, di quelli che Leopardi contestualmente chiama i "libri poetici". A giustificare però questa diade, e cioè il nesso di "poesia" e "moralità", è un terzo termine, comune a entrambi, ossia il corpo. Sia l'etico che il poetico, infatti, sono l'espressione del nostro agire, sulla scena del mondo, come un corpo, insieme, senziente e desiderante: dolente e fantasticante, appassionato e immaginante. A rendere, dunque, possibile la congiunzione dell'etico e del poetico – a stringere questi due termini nell'unità di un unico senso – è proprio il carattere incarnato della nostra condizione: la sua intrascendibile fisicità. Che cos'è, infatti, per Leopardi, la parola poetica? È *materia che trasforma la materia*. È quel modo d'essere del corpo che, di per sé, e sia pure soltanto «per mezz'ora» (ivi: 496)[23], ha la virtù di introdurre una discontinuità – una cesura, una sospensione – non soltanto nella determinatezza della nostra condizione individuale (nella configurazione, cioè, *fino a quel momento* assunta dalla nostra vita sensibile), ma anche, e per ciò stesso, nella materialità dell'ambiente da noi abitato: nell'architettura delle relazioni che, storicamente e socialmente, lo innervano.

Così concepita, dunque, la poesia è un soggetto al quale Leopardi riconosce non soltanto la capacità di produrre nuove *opinioni*, e cioè nuove rappresentazioni (nuove modalità di lettura dell'esistente), ma anche la capacità di generare nuove *assuefazioni*, e cioè nuovi "abiti", da intendersi proprio come una "seconda natura": come un diverso stile di frequentazione dell'esperienza (un modo diverso, insomma, di abitare il mondo)[24]. Nel costruire quindi *nuova sensatezza*, la poesia ha anche, e nello stesso tempo, la capacità di costruire *nuovo essere*: nuove forme che vanno ad arricchire la tessitura dell'esistente, la sua trama relazionale[25]. È chiaro allora che, agli occhi di Leopardi, la parola poetica è una parola retoricamente "nobile". Si tratta, infatti, di una parola che, *illudendo*, ossia (alla lettera) "invitando al gioco" – invitando, dunque, al potenziamento dell'imma-

23 Cfr. Caesar (2002).
24 Sulle nozioni di "opinione" e di "assuefazione", cfr. Cervato (2016) e Malagamba (2014).
25 In merito, cfr. Negri (1987).

ginazione – ha la virtù di anticipare il non-ancora. Ha l'abilità, cioè, di indicare percorsi e di suggerire iniziative: di annunciare, alludendovi, la definibilità di nuovi programmi. Di nuove, possibili modalità di organizzazione della prassi.

3. *La mimesi come rimedio; la vita moderna come laboratorio del possibile*

A quei tre termini, però, che noi abbiamo appena richiamato – e cioè: l'*etico,* il *poetico* e la *corporeità* –, noi dobbiamo associare un quarto termine, funzionalmente non disgiungibile dalla promessa di futuro condensata al loro interno, ovvero: la *mimesi*[26]. Quel "trittico", dunque, diventa così una sorta di "quartetto". Ma è appunto a questo campo relazionale, è all'intervento fruttuosamente sintonico dei suoi fattori costitutivi che Leopardi affida il compito di garantire, almeno auspicabilmente, l'adempimento della funzione terapeutica implicita nel suo progetto. Qui, allora, a venire in primo piano è il riconoscimento, da parte di Leopardi, del tenore propriamente *mimetico*, del tenore quindi nient'affatto solipsistico o arbitrariamente proiettivo, che pertiene al lavoro dell'immaginazione.

Che l'uomo, infatti, sia un «animale imitativo» (cfr. Leopardi [1991]: 1553-1554, 919), e che lo sia davvero *sotto ogni profilo*, significa che l'uomo – così scrive Leopardi – è una «pasta molle» (ivi: 1452, 870): è un materiale che si qualifica non soltanto per la sua sorprendente elasticità e flessibilità, ma anche per la sua non meno marcata duttilità. Se è vero, dunque, che l'uomo si caratterizza per la sua *indefinita conformabilità*, è anche vero che proprio da ciò consegue la sua tipica attitudine a ri-disegnare, e quindi anche a rigenerare, nel tempo, l'orizzonte del senso. Leopardi, appunto, fa notare che quella "pasta" – quella pasta *nella quale* l'uomo consiste – è «suscettiva d'ogni possibile figura» e di ogni possibile «impronta» (*ibidem*). Nell'essere dunque corpo, da parte dell'uomo, è primordialmente inscritta la sua capacità di ri-negoziare e ri-strutturare, al variare delle circostanze, il suo rapporto con le "opinioni" che vi prendono dimora: con le molteplici "assuefazioni" che, via via, lo plasmano.

All'idea, però, di un'immaginazione mimeticamente intonata – di un'immaginazione, cioè, che trova nella mimesi un fattore funzionalmente determinante – è inestricabilmente intrecciata la consapevolezza che l'altro, ossia il non-identico (non importa se costituito da qualcosa di "vivente" o di "non vivente"), non è mai davvero *un oggetto*. Non è mai, insomma, il referente di una possibile attività orientata in senso definitorio e classificatorio. Questo vuol dire che, agli occhi dell'immaginazione, l'altro è sempre, per così dire, *un altro soggetto*. È quanto ad esempio attesta, in modo paradigmatico, la relazione insieme allo-

26 Sulla centralità, in Leopardi, della nozione di "mimesi", cfr. Donà [2013]: 177-233.

cutiva e interlocutiva che si viene a stabilire, nel *Canto notturno*, tra il pastore errante e la luna – «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / Silenziosa luna?» (Leopardi [1993]: 368, vv. 1-2) – o quella, in fondo analoga, che si viene invece a instaurare, nella canzone *Alla sua donna*, tra quest'ultima, la donna ineffabile, l'*idea* stessa della donna, e l'uomo che alla sua inassimilabile alterità (dandole, però, del tu) si sta appunto rivolgendo: «Questo d'ignoto amante inno ricevi» (ivi: 332, v. 55).

Se nella mimesi, dunque, è l'altro *ad avere la precedenza* – è l'altro, cioè, a indicare al soggetto, ossia all'"imitante", il modo in cui è lecito rapportarsi alla sua estraneità[27] –, in questo caso, ciò si traduce nella consapevolezza che è ancora e pur sempre l'altro, il non-identico, a insegnare al soggetto il modo in cui quest'ultimo, rispondendo al richiamo del *fuori*, facendosi quindi carico dei bisogni e delle aspettative in esso latenti, deve avere la capacità di assolvere, nei suoi confronti (nei confronti della realtà "imitata"), a una possibile funzione terapeutica. Vale, infatti, anche per Leopardi, per il suo modo di impostare il rapporto tra "poeticità" e "moralità", ciò che più in generale può essere detto di ogni attività mimetica (propriamente pensata). E cioè che "imitare" significa rendersi disponibili alla messa in esercizio di quel movimento attraverso il quale l'altro riesce a imprimere in noi, nella nostra vita sensibile, la traccia della sua incommensurabilità: di quella inaccessibile lontananza che è implicita nel suo mostrarsi. Che nella mimesi, quindi, il soggetto (l'ultrafilosofo) *si faccia uguale*, che tenda cioè all'immedesimazione, è un altro modo per dire che la sua vita mentale finisce per essere ri-modellata dall'incontro con il non-identico: dalla stessa qualità che, sensibilmente, connota il suo apparire. Di qui, in Leopardi, l'idea di un "poeta" che, *in tanto* è "imitatore di se stesso" (della propria soggettività) *in quanto* è "imitatore della natura" (di ciò che, nel fenomeno, nella sua trama relazionale, fa segno verso l'irrappresentabile): «*I' mi son un che quando Natura parla*…» (Leopardi [1991]: 4372-4373, 2470).

Si tratta, allora, di chiedersi, nel momento in cui il tema diventa la forza terapeutica dei "libri poetici", quale sia il significato che, in questo caso, occorre attribuire all'idea di "alterità". Qui, insomma, l'"altro" chi è? È chiaro che l'altro, ciò *in cui* il soggetto è chiamato a immedesimarsi, è qui innanzitutto la realtà, ossia il mondo: è il modo d'essere dell'esistenza. Dove a essere imitato, per ciò stesso, è proprio quel carattere *relazionale* – quel carattere, dunque, *contraddittorio* – che Leopardi ascrive all'idea di "natura". Questo, però, con la consapevolezza che la natura (l'esistenza *in generale*) include ciò che la nega,

27 Per una ri-lettura, filosoficamente imprescindibile, della nozione di "mimesi", cfr. Gebauer, Wulf (1998). Si può dire, del resto, che anche per Leopardi uno dei tratti salienti della mimesi è quella sua ambivalenza di fondo – quel suo carattere cioè, nello stesso tempo, attivo e passivo (intenzionale e a-intenzionale, spontaneo e ricettivo) – che appunto è al centro degli studi di Gebauer e Wulf.

ossia la storia. Ma se include la storia, allora include anche la stessa patologia del moderno: quella crisi di senso che, oggi, in modo radicale, lo investe, e che Leopardi descrive in termini di "spiritualizzazione".

Nel farsi quindi "uguale" alla realtà imitata, nel dare corso alla sua incorporazione, l'opera poetica è chiamata ad assorbirne i tratti qualitativamente salienti. Questo, però, non significa che lo "snaturamento", ossia l'aspetto "patologico", venga assimilato dall'opera come una morta datità: come un fatto incontrovertibile. Al contrario, ciò che di quello "snaturamento" viene imitato – ciò che la poesia, di quello "snaturamento", è chiamata a introiettare, e quindi anche (in qualche modo) a riprodurre – è proprio il suo "essere-natura", e cioè: *la sua stessa relazione con ciò che lo contraddice*. Questo, allora, vuol dire che, dello "snaturamento", di tutto ciò che nella vita moderna diventa il segno di una negazione del poetico, a dover essere imitato è il suo stesso *poter-essere-altrimenti*: è quel "più"[28] che, ogni volta, torna a risplendere nel rinvio, da parte del dato, alla totalità del senso.

Qui, però, a occupare la posizione dell'altro è anche, *e nello stesso tempo*, la materialità dell'opera: l'opera, appunto, prodotta dall'ultrafilosofo. Se è vero dunque che i "libri poetici" sono il risultato di un'attività mimetica, è anche vero che a essere intonata in senso mimetico è la stessa relazione che si viene a istituire tra la "poeticità" di quei libri, la forza "morale" in essi rappresa, e la moltitudine dei loro possibili lettori. La mimesi, dunque, come espressione di un *doppio movimento*. Da un lato, infatti, noi abbiamo un movimento che, dall'interno, procede verso l'esterno: dalla vita sensibile dell'autore (il poeta-filosofo) alla concretezza della realtà da lui esperita. Da lui riconosciuta, cioè, come il campo d'azione all'interno del quale è possibile, e anzi necessario, far valere il potenziale terapeutico dell'ultrafilosofia. Dall'altro lato, però, abbiamo anche un movimento che procede in senso inverso, ossia dall'esterno verso l'interno: dalla vita sensibile del lettore, dunque, alla materialità dell'opera.

Quella che l'opera, tuttavia, restituisce al lettore – quella che i "libri poetici" riconsegnano al loro possibile fruitore – è un'immagine della realtà che, ora, e per il favore stesso del lavoro svolto dall'ultrafilosofia, *non può non* includere il suo poter-essere-altrimenti. È l'immagine, cioè, di una condizione "patologica" che di per sé implica, ma proprio in ragione della sua ritrovata connessione con il carattere fisiologicamente relazionale della natura, la possibilità del suo trascendimento. Che i "libri poetici", dunque, possano "curare" è una conseguenza del fatto che, nella loro stessa fisicità – nel loro costituirsi come il risultato di un'attività mimetica –, il lettore è indotto a cogliere una rappresentazione, al contempo *fedelissima* e *radicalmente differente*, di quella che si potrebbe definire la sua

28 Ma proprio nel senso, ci sembra di poter dire, che Adorno (1970) attribuisce alla nozione di "*mehr*".

(dello stesso lettore) *naturale innaturalezza*. È indotto, cioè, a riconoscervi lo specchio deformato, ma tanto più aderente (proprio per questo) al "vero", di ciò che nel suo "essere-così", nella datità della sua condizione patologica, non smette di fare segno verso la trasformabilità dell'esistente.

Quella che viene, così, a profilarsi è l'idea di una "moralità" nella quale l'istanza normativa (da intendersi, però, come un'istanza concettualmente indeterminata) è qualcosa di immanente alla sua stessa matrice poietico-performativa. Si tratta, infatti, di una "moralità" il cui terreno di coltura è da ravvisare nella messa in atto di un *doppio vincolo mimetico*: nel dispiegamento, cioè, del potenziale di senso implicito, da un lato, nel rapporto tra natura e opera (dove l'opera "imita" la natura attraverso la mediazione dell'autore), e dall'altro lato, nel rapporto tra natura e lettore (dove il lettore è indotto a "imitare", a sua volta, lo stesso essere-natura dell'opera).

A rendere comunque possibile l'adempimento, da parte dell'opera, della sua prestazione farmacologica è il fatto che la stessa caduta del senso, la spoetizzazione della realtà, viene da Leopardi ri-considerata come un autentico *materiale inventivo*. Se oggi, dunque, «si muore» anche «vivendo» – laddove l'uomo antico, «anche morendo», restava vivo (cfr. Leopardi [1988]: 277) –, allora è proprio *questo* il campo d'azione che l'ultrafilosofo sa di dover eleggere a officina, o a laboratorio, del possibile non-realizzato: a terreno di sperimentazione della propria vocazione terapeutica. Qui, anzi, a favorire il lavoro dell'immaginazione, a fare in qualche modo da leva, o da fattore di innesco, del suo risveglio, oltre al desiderio di impedire – a fronte del nichilismo trionfante – la negazione del corpo, è anche un'altra caratteristica, non meno decisiva, della vita moderna. Si tratta, cioè, della compresenza simultanea, al suo interno, di polarità reciprocamente opposte.

Da un lato, infatti, non si può non tener conto di quella "spiritualizzazione" della vita che il corpo stesso dell'ultrafilosofo, nella sua estrema ricettività, è continuamente indotto a registrare, essendo peraltro coinvolto, e in prima persona, negli effetti al contempo alienanti e reificanti che ne conseguono. Dall'altro lato, però, ciò verso cui l'ultrafilosofo è chiamato a volgere il suo sguardo è anche la caduta degli Immutabili. È la dissoluzione, cioè, degli Eterni. Qui, allora, il tema da affrontare è la perdita di quel fondamento che, invece, tradizionalmente, poteva essere ancora individuato nella triade "classica" del Vero, del Bello e del Bene: nella possibilità, per ognuno, di partecipare, per via contemplativa, all'armonia di un senso esperibile come totalità. Si trattava, però, nel caso dell'uomo pre-moderno, di una totalità da intendersi come connessione *logicamente* motivata. Come l'espressione, cioè, di un *kòsmos* nella cui universalità il particolare era chiamato a rispecchiarsi, fino a trovare nella sua evidenza – nella perfetta trasparenza di quell'ordine – il punto di ormeggio più saldo: l'ancoraggio più sicuro.

È dunque proprio dall'interrogazione di questo secondo aspetto, dalla comprensione cioè del potenziale emancipante insito nel declino degli Immutabili, che l'ultrafilosofia può trarre un ulteriore impulso alla *rammemorazione dell'apparenza*. Alla rammemorazione, cioè, della necessità di "renderle giustizia". Al tramonto, infatti, degli Immutabili corrisponde il rilancio di quel *sapere della superficie* nel cui orizzonte il sensibile viene riabilitato in quanto dimensione che esige di essere apprezzata e difesa nella sua stessa autonomia, e non più invece in funzione di logiche che le siano gerarchicamente sovraimposte. Nel *Dialogo della Moda e della Morte*, non a caso, una delle battute più dirompenti (e anche, filosoficamente, più promettenti) è quella che suona come una ripresa, parzialmente modificata, di un verso del Petrarca: «Passato è già più che 'l millesim' anno – proclama, infatti, Morte – che sono finiti i tempi degl'immortali» (Leopardi [2008]: 129). Che i "tempi", dunque, "degl'immortali" siano "finiti" significa che, nella modernità, è la stessa dimensione della superficie, è la stessa fugacità e frammentarietà dei rapporti costruiti al suo interno, a valere come l'unica possibile misura del senso.

È quanto in particolare testimonia, nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* (1824), la messa a fuoco di quella nozione di "società stretta"[29], da intendersi come società basata sull'intimità del commercio intersoggettivo, con la quale Leopardi indica la forma di vita espressa dalle "grandi città". Tra le figure allora che, in questo contesto, tendono a rivendicare per sé, più incisivamente, la capacità di istituire una nuova regola, una nuova modalità di grammaticalizzazione dell'esperienza, noi troviamo, innanzitutto, oltre alla "moda", ma a questa intimamente correlata, l'idea di "opinione pubblica". Una «cosa», quest'ultima, da giudicare senz'altro «di niun conto» (Leopardi [1988]: 450), la cura della quale diventa tuttavia essenziale, per ciascuno, allo scopo di nutrire la vivificante, piacevole illusione di poter agire nel mondo, malgrado tutto, in quanto soggetti degni di stima. Né si può dimenticare, in questo quadro, il ruolo immaginativamente fecondo che viene giocato dalla dimensione dell'"esempio": il suo agire, nello stesso tempo, come principio di autorità e come forza irresistibilmente attrattiva.

Accanto poi a queste tre figure – accanto cioè alla "moda", all'"opinione pubblica" e all'"esempio" – ne compare una quarta, che pure si rivela capace di operare in modo sinergico, e altrettanto produttivo, con le prime tre. Si tratta del cosiddetto "*bon ton*" (il «buon tuono»): quel principio per il quale si rifugge da una «mala azione» come da una «brutta riverenza», o per il quale, fa notare ancora Leopardi, ci si vergogna di «fare il male come di comparire in una conversazione con una macchia sul vestito o con un panno logoro o lacero» (ivi: 451). Che cos'è, dunque, il *bon ton*? È quell'istanza che, nelle "grandi città", finisce di

29 Cfr. Colaiacomo [2013]: 83-131.

fatto per sostituire il senso che un tempo, nelle repubbliche antiche, era garantito – ma garantito, pur sempre, nella sua declinazione più fruttuosa, come principio di trascendimento dell'esistente – dalle "buone" illusioni: da quei "fantasmi", o da quelle "larve", dei quali Leopardi parla nella *Storia del genere umano* (la "giustizia", la "virtù", la "gloria", la "sapienza", lo stesso "amore" inteso, platonicamente, come virtù dello spirito).

Con riferimento allora a questo scenario, per molti versi inedito, il tema sul quale Leopardi ci invita a riflettere è il carattere, insieme, *decentrato* e *desostanzializzato* della vita moderna. È la sua attitudine, cioè, a risolvere il permanente (la profondità, l'essenza) nell'effimero (l'apparente, il puramente esteriore). È a queste condizioni infatti che, ora, l'immaginazione viene sollecitata a ri-affermare i suoi diritti: la sua capacità di leggere, in ogni dato, una possibile "siepe". Questo vuol dire che, adesso, il lavoro dell'immaginazione può essere innescato – può essere, anzi, addirittura stimolato e catalizzato – dalla stessa incorporazione, dalla stessa introiezione mimetica, di quel rapporto fruttuosamente tensivo che si viene a stabilire (per dirla con Benjamin) tra i diversi "estremi", tra i differenti punti luminosi, operativamente coinvolti nella "costellazione" del moderno.

La riabilitazione dell'apparenza, la valorizzazione cioè del fuggitivo e dell'accidentale, è un aspetto che, in questa prospettiva, non soltanto coesiste, ma non smette anche di interagire – il che può avvenire, di volta in volta, nella forma del contrasto (quando l'apparenza funziona come espressione di un oltre) o della reciproca conferma (quando l'apparenza viene ridotta a idolo, o a feticcio, di un rituale consacrato alla ripetizione dell'identico) – con la "spiritualizzazione" della vita. Non smette, cioè, di interagire con la tendenza a rimuovere quel sapere che, invece, avrebbe proprio nel corpo, nel suo darsi come superficie sensibile, il luogo eminente della sua manifestazione.

Posto dunque al cospetto di un mondo, quello moderno, in cui gli opposti, paradossalmente, coesistono – un mondo, cioè, all'interno del quale il sapere del corpo viene, sì, svilito e depotenziato (il "secolo della morte"), ma insieme anche ri-accreditato come forza autonomamente significante –, l'ultrafilosofo si accorge che proprio da ciò, dalla capacità che i "libri poetici" hanno di *trasformare in immagine* quella stessa dualità, il presente può trarre non soltanto nuova energia, ma anche nuova speranza. Quella che sorge, infatti, dal fondo stesso della disperazione è la speranza in una "rigenerazione" (in un "ravvicinamento" alla "natura") che Leopardi legge come l'esito – come il risultato, cioè, tanto più desiderato (tanto più meritevole, ma *realisticamente*, di essere "sognato") quanto più la "fredda ragione" ne decreta l'irraggiungibilità – di un'azione emotivamente intelligente. Un'azione, questa, che consiste nel ricomprendere *sub specie possibilitatis*, nel "fingere" dunque come immagine del "nulla" (di un "nulla" che, però, è "tutto": è l'infinito *nel* finito), lo stesso volto ancipite esibito dalla vita moderna.

Bibliografia

Adorno, Th. W., 1970: *Teoria estetica*, ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009.

Aloisi, A., 2014: *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Edizioni ETS, Pisa 2014.

Biral, B., 1974: *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Einaudi, Torino.

Bodei, R., 2022: *Leopardi e la filosofia*, ed. a cura di G. Giglioni e G. Polizzi, Mimesis, Milano.

Brandi, C., 1998: *Teoria generale della critica*, ed. a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma.

Caesar, M., 2002: *"Mezz'ora di nobiltà": Leopardi e i suoi lettori*, in Melosi, L. (a cura di), *Leopardi a Firenze*, Olschki, Firenze, pp. 461-472.

Carchia, G., 1981: *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Celuc libri, Milano.

Cervato, E., 2016: *Opinione*, in Bellucci, N., D'Intino, F., Gensini, S. (a cura di), *Lessico Leopardiano 2016*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 75-82.

Colaiacomo, C., 2013: *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Luca Sossella Editore, Roma.

Curi, U., 2017: *Le parole della cura. Medicina e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Damiani, R., 1988: *Commento e note* a G. Leopardi, *Poesie e prose*, ed. a cura di R. Damiani, vol. II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, pp. 1261-1478.

Desideri, F., 2004: *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.

D'Intino, F., 2021: *Introduzione* a G. Leopardi, *Disegni letterari*, ed. a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Quodlibet, Macerata, pp. 7-35.

Donà, M., 2013, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Bompiani, Milano.

Ferrucci, C., 1989: *Leopardi e l'esperienza estetica della verità*, in Ferrucci. C. (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano, pp. 199-213.

Ferrucci, C., 1987: *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Marsilio, Venezia.

Folin, A., 1996: *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia.

Galimberti, C., 2001: *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia.

Garroni, E., 1986: *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.

Gensini, S., 1989: *Leopardi filosofo del linguaggio e la tradizione italiana*, in Ferrucci, C. (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano, 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., 2011: *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, Manni, Lecce.

Leopardi, G., 1993: *Canti*, ed. a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano.

Leopardi, G., 2014: *La vita e le lettere*, ed. a cura di N. Naldini, Garzanti, Milano.

Leopardi, G., 2002: *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ed. a cura di M.A. Bazzocchi e R. Bonavita, Carocci, Roma.

Leopardi, G., 1987: *Poesie e prose*, ed. a cura di M.A. Rigoni, vol. I, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

Leopardi, G., 1988: *Poesie e prose*, ed. a cura di R. Damiani, vol. II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

Leopardi, G., 1991: *Zibaldone di pensieri*, ed. a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano.

Luporini, C., 1947: *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma, 1980 e 1996.

Malagamba, A., 2014: *Assuefazione/Assuefabilità*, in Bellucci, N., D'Intino, F., Gensini, S. (a cura di), *Lessico Leopardiano 2014*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 29-36.
Negri, A., 1987: *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Mimesis, Milano, 2023.
Prete, A., 1980: *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano.
Rigoni, M.A., 1985: *Saggi sul pensiero leopardiano*, Liguori editore, Napoli.
Secchieri, F., 1992: *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle "Operette morali"*, Mucchi editore, Modena.
Severino, E., 1997: *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, BUR., Milano.