

CRISTINA CORIASSO MARTIN-POSADILLO

IL PAESAGGIO MITICO DI *ALLA PRIMAVERA O
DELLE FAVOLE ANTICHE*
ALLA LUCE DI UNGARETTI E DELL'ECOCRITICA

ABSTRACT: Drawing on both Giuseppe Ungaretti's analysis and contemporary ecocriticism, this paper explores *Alla primavera o delle favole antiche* (1822), a *canzone* in which mythical images materialize the landscape and are synthesized in a way that the poet and the critic considered mysterious. This process establishes an open dialogue with nature, which is 'pious not, but at least a spectator', devoid of the myths that animated it, but not stripped of its aura.

KEYWORDS: Leopardi, Ungaretti, *Alla primavera o delle favole antiche*, Ecocriticism, Myth criticism.

PAROLE CHIAVE: Leopardi, Ungaretti, *Alla primavera o delle favole antiche*, Ecocritica, Mitocritica.

I. INTRODUZIONE

Fra i *Canti* di Giacomo Leopardi, la canzone *Alla primavera o delle favole antiche* (1822) è tra quelli che meglio si prestano ad un esercizio di ecocritica, giacché in esso le immagini mitiche materializzano gli elementi del paesaggio e si sintetizzano in un modo complesso e misterioso, per poi collocarci come lettori – sebbene dalla prospettiva di una coscienza demitizzante – in un atteggiamento di dialogo aperto con la natura, ormai sprovvista dei miti che l'animavano, ma non per questo del tutto spoglia della sua aura. La natura, "pietosa no, ma spettatrice almeno", è portatrice di un mistero antico che l'immaginazione e il *pathos* poetico ci permettono di percepire, un mistero antico a cui alludeva anche Giuseppe Ungaretti:

La Primavera, di solito la chiamano una Canzone neoclassica. Per il tema potrebbe sembrarlo, e su abbiamo riportato un brano dei Trois Régnes di Jacques Delille per mostrare sino a che punto, trattando un

simile tema, un Neoclassico poteva arrivare: a un punto discorsivo e accademico. Qui la tensione lirica è portata all'interno delle immagini, all'interno dei vocaboli, all'interno della stessa ispirazione: è portata nel segreto, è portata dove si brancola verso la verità. (UNGARETTI 2001, p. 486)¹

Proprio perché che l'ecocritica² si occupa di acquisire una visione della natura a partire dal modo in cui sono trattati gli elementi del paesaggio in un determinato testo letterario, per restituirci in seguito un pensiero critico sul rapporto tra essere umano e natura, Giacomo Leopardi appare come un autore paradigmatico per un approccio ecocritico oltreché mito-critico. Si potrebbe addirittura affermare che tutto il suo 'pensiero poetante' sia, in qualche modo, un esercizio di ecocritica *avant lettre*, in quanto ruota intorno al rapporto dell'uomo con la natura e viceversa, nel dichiarare, fin da *Zibaldone* 20, la sua adesione alla tesi, già formulata da Senofane di Colofone, per cui il mito e la mitizzazione – ovvero l'attribuzione di caratteri della propria specie a Dio e alle cose inanimate – è essenziale a ogni essere che senta e pensi:

il cavallo p.e. se avesse ragione e immaginativa, attribuirebbe a Dio, (il cavallo sarebbe allora ragionevole, onde nessuno si scandalizzi di quel che dirò) e alle cose inanimate ec. ec. la figura e gli affetti e i pensieri del cavallo, e così gli altri animali; (e questo pensiero non è mio ma dell'antico Senofane, perché molte cose son vecchie che si credono

¹ CIRCEO 1982 (p. 375) cita una parte di queste parole di Ungaretti nella sua critica a un'interpretazione schiettamente ironica e filologica della canzone da parte di SAPEGNO 1969 (p. 878) quando dice: «Chi ha creduto di vedere nella canzone solo "un abilissimo esercizio letterario, nato da una vena estetizzante", non è riuscito a coglierne la vera essenza». Tuttavia, a nostro avviso sono certe le affermazioni di RUSSO 1958, il quale, contro l'interpretazione "romantica" di Francesco De Sanctis della canzone, legge in Leopardi «l'attitudine rievocativa del filologo che riprende le antiche immagini consacrate da una lunga tradizione umanistica», e cita le parole di Karl Vossler sull'«argenteo velo di ironia» che penetra la canzone e la distingue dal tono elegiaco di *Die Götter Griechenlandes* di Schiller o dalla *An die Natur* di Friedrich Hölderlin (pp. 698-9).

² L'ecocritica si propone di acquisire una visione della natura a partire dal modo in cui vengono trattati gli elementi del paesag-

gio in un determinato testo letterario, restituendoci un pensiero critico sul rapporto tra essere umano e natura. Il suo nucleo centrale è la rappresentazione e la visione della natura e i rapporti interdipendenti fra esseri umani e non umani nelle opere analizzate. Tra gli autori adottati dall'ecocritica è compreso Alexander von Humboldt, il quale, prima degli scienziati James Lovelock e Lynn Margulis, concepì il globo terracqueo come un organismo vivo, come Gaia. L'interconnessione propria di Gaia è il fondamentale principio metodologico dell'ecocritica, che mette a fuoco la capacità di connettere ogni cosa con il tutto e con ognuna delle sue parti, fornendo una spiegazione tendenzialmente olistica della realtà. Seguendo una concezione monista della realtà, e nonostante la lacerante rottura fra natura e cultura, l'ecocritica presuppone l'idea di un *continuum* ineludibile fra l'umano e il non umano; o, detto in linguaggio leopardiano, fra seconda natura e prima natura.

nuove, e molta sapienza è antica alla quale si crede che quei cervelli non arrivassero).

La mitizzazione è quindi un processo naturale e l'antropomorfizzazione della natura, dei fenomeni naturali, del paesaggio, è all'origine del nostro modo umano di capire il mondo. In questo senso, la canzone *Alla primavera o delle favole antiche* costituisce un esercizio di tematizzazione della mitizzazione e del processo di demitizzazione del mondo moderno, così come della ricerca di una via di fuga, di uno spiraglio che permetta un nuovo dialogo dell'uomo con la natura.

2. DAL TERRORE PANICO AL DEMONIO MERIDIANO

La discussione romantico-classica sulla mitologia, che Leopardi ha con Lodovico Di Breme nelle prime pagine dello *Zibaldone* sulla base delle tesi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, è, come rilevato da Ungaretti,³ la discussione sulla possibilità di usare il mito nella poesia moderna non in modo arcadico o neoclassico – come risorsa convenzionale o come rimpianto di un mondo perduto –, ma come vera poesia fondata sul *pathos* e sull'immaginazione. L'avvento della ragione svuota la natura delle sue presenze, crea un punto di vista scientifico su di essa, in cui sono assenti le illusioni naturali; o, detto in linguaggio scolastico, in cui sono assenti gli errori popolari degli antichi, che Leopardi, già affascinato da essi (ma ancora pervaso dal cattolicesimo di Monaldo), espone nel 1815 con la più squisita erudizione. Come si sa, il capitolo *Del meriggio*, del citato *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, che in seguito si riassume nell'annotazione alla canzone in B24, espone il tema delle apparizioni, durante le ore più calde del mezzogiorno, di esseri sovrannaturali (sia classici come con Pan, Diana, le ninfe, ecc., sia cristiani come il "demonio meridiano") attraverso i testi di autori quali Teocrito, Stazio, Lucrezio e San Girolamo in *Vita di San Paolo*. Ecco l'annotazione:

³ «L'importanza che ha avuto sulla formazione del Leopardi il Breme è stata da tutti trascurata. Ma fu da quell'incontro che il Leopardi ebbe chiaramente rivelata la missione ch'era chiamato a compiere nella storia della poesia». Il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* «ha per Leopardi un valore di esercitazione accademica, mentre lo *Zibaldone* e le opere prendono le mosse proprio da idee e da suggerimenti degli articoli del Breme che il Leopardi si precipita ad applicare» (UNGARETTI 2001, p. 458). «S'era il Leopardi antecedentemente accorto di due cose. [...]

S'era accorto dell'importanza del patetico ai suoi tempi; e il patetico, per un uomo della sua indole, e della sua passione, e della sua educazione, diventava il sentimento della sofferenza universale. S'era accorto anche che non poteva esserci poesia senza un sentimento dell'infinito; e una sensazione che si disperda, e così si faccia vaga, porti vagamente a svegliare nella mente ricordanze e in qualche modo disponga l'animo a fantasticare – tale specie di sensazioni aveva accettato di ammetterle all'origine del sentimento dell'infinito» (ivi, p. 469).

II. 9 E 'l pastorel ch'a l'ombre
Meridiane incerte (*col rimanente della stanza*)

Anticamente correvano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e simili, aggiunto le anime de' morti, si lasciassero vedere e sentire particolarmente su quell'ora, secondo che si raccoglie da Teocrito, Lucano, Filostrato, Porfirio, Servio, ed altri, e dalla *Vita* di San Paolo primo eremita, che va con quelle de' Padri e fra le cose di San Gerolamo. Anche puoi vedere il Meursio colle note del Lami, il Barth, e le cose disputate dai commentatori e specificamente dal Calmet in proposito del demonio meridiano detto nella Scrittura. Circa all'opinione che le ninfe e le Dee sull'ora del mezzogiorno si scendessero a lavare ne' fiumi o ne' fonti, dà un'occhiata all'Elegia di Callimaco sopra i lavacri de Pallade, e in particolare quanto a Diana, vedi il terzo libro delle *Metamorfosi*. (LEOPARDI 1998, pp. 192-3)

Questo terrore panico degli antichi, dei quali, secondo Ungaretti, Leopardi «si servirà per ottenere l'atmosfera della Canzone», apre una porta fra il miraggio e il sogno nel tempo della modernità per riesumare il mondo antico: «il Leopardi si proponeva dunque di esprimere quello stato incerto tra sogno e ricordo» (UNGARETTI 2001, p. 487) che propizia la favola antica. Come si apprende dall'edizione che usiamo (ivi, p. 966), esisterebbe un dattiloscritto inedito, di 175 pagine, che doveva servire all'interpretazione della canzone, in cui, secondo i curatori del volume, Ungaretti rintraccia le letture ecclesiastiche che conformano una parte del retroterra filologico della canzone. In esso sarebbe compreso un sommario in cui compaiono i testi citati da Leopardi nell'annotazione, cioè quel tessuto ispiratore il cui nucleo è il Salmo XC della Volgata – dove si parla appunto del «demonio meridiano» –, così come la vita di San Paolo di San Girolamo e *Il demonio meridiano* di Calmet. Forse la più pregnante immagine della comparsa di questo «demonio», che poi ha avuto le sue figurazioni pittoriche, è quella che

secondo il volgarizzamento del Cavalca, leggiamo nella Vita di San Paolo primo eremita: “E Antonio essendo in sul mezzodi sentendo un grandissimo caldo, cominciassi a confortare in Dio per lo grande desiderio che avea di trovare Paolo. Ed ecco levando gli occhi ebbe veduto un animale che pareva mezzo uomo mezzo cavallo”. Nel *Dictionnaire della Bible* del Calmet, che appunto è uno degli scrittori di cose ecclesiastiche ai quali Leopardi rimanda il lettore nelle sue annotazioni, si spiega che il “demonio del mezzogiorno di cui si parla nel Salmo XC, è secondo la maggior parte dei rabbini riferimento al più pericoloso e violento dei demòni, quello che osa tentarci di giorno”. Il Leopardi si propone dunque di suscitare nella sua canzone un clima di miraggio e di delirio”. (UNGARETTI 2001, p. 968)

Per l'uomo moderno, la questione del ritorno della primavera con le sue connotazioni simboliche nell'ontogenesi e nella filogenesi – l'altro grande tema del componimento⁴ – trova solo nella “favola antica” uno spiraglio⁵ (seppur incerto e precario) per una fuga dalla decadenza della sensibilità verso la natura. E qui bisogna riprendere l'osservazione di Ungaretti sul termine “antico” come *antiquus*, ovvero remoto nel tempo, e *anticus*, come contrario di *posticus*, cioè come punto cardinale del sud, come meridione:

Lo stesso sottotitolo della Canzone: *o delle favole antiche* – ci mette in allarme. “Antico” è “antiquus”; ma può essere anche “anticus”; e significa, difatti, tempi storici lontani; ma anche il contrario di “posticus”, anche un punto cardinale, anche il sud e l'ora del sud: *o delle favole remote* e *o delle favole meridiane*: in un medesimo vocabolo, per gli stessi suoi significati, avverrà dunque che il rapporto temporale si riferisca di continuo alla posizione spaziale dalla quale è partito e che esso, per il proprio continuo estendersi, di continuo muta. (Ivi, p. 487)

La pregnante osservazione di Ungaretti sulla sovrabbondanza di senso della parola “antico”, riferita al tempo ma anche allo spazio, ci offre uno spunto per interpretare le favole antiche, nonostante il velo argenteo di ironia che permea la lirica di cui si è già parlato (Vossler), come una sorta di resistenza al processo di razionalizzazione e astrazione della natura che un certo discorso ecocritico vorrebbe esorcizzare.

3. FAVOLE ANTICHE E FAVELLA ANTICA

Nelle “favole antiche”, quindi, “antico” è termine ambiguo, sovrabbondante di senso in quanto remoto nel tempo (passato) e nello spazio (sud). Ricordiamo che per Leopardi il meridione, il sud, è – in modo non temporale ma spaziale – il luogo dell'antichità (delle civiltà antiche), così come il nord è il luogo del processo di spiritualizzazione e astrazione razionale della mo-

4 «Questa canzone nasce dall'incontro di due motivi, adombrati rispettivamente nel doppio titolo: l'uno è quello della stagione primaverile come promotrice di un risveglio della sensibilità negli individui, l'altro è quello della nostalgia per le immaginazioni mitologiche» (BLASUCCI 2010, p. 142).

5 Di ‘spiraglio’ parla appunto ACCAME BOBBIO 1983 a proposito della prima stanza e dell'espressione ovidiana «celesti danni»: «Quella che era nel poeta latino l'antitesi tra il perpetuo ritorno dell'*annus* e

il declino irreversibile dell'individuo umano [...] si trasforma nell'antitesi tra la perpetuamente rinnovata giovinezza dell'anno, cioè la natura, e la decadenza storica del genere umano, che a sua volta coinvolge la precoce decadenza dei singoli individui e, tra questi, del poeta stesso: ma è decadenza spirituale verso l'insensibilità alla voce della natura, a una misteriosa presenza che l'anima e che torna a sollecitare il poeta, aprendo tuttora qualche *spiraglio* [corsivo mio] di conforto alla sua infelicità» (pp. 703-17).

dermità: basta pensare ai passi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* dove sviluppa tale pensiero (LEOPARDI 2000, p. 479). Così, la possibilità di recupero di uno sguardo mitico sulla natura, che le restituisca la sua maestà tragica, dipende dal recupero della favola antica del meridione, nel senso a un tempo storico e cardinale. E questa favola antica è però tutt'uno con la sua "favella", cioè con il linguaggio che, filologicamente, è capace di esprimerla. Da una parte per Leopardi «la parola antico non ha mai dunque il valore di vecchiaia, ma di gioventù; in noi in rapporto all'antico è la vecchiaia» (UNGARETTI 2001, p. 968). D'altra parte, portare fra noi moderni la favola antica significa riportare il linguaggio in cui può esprimersi, riesumare le parole e i modi della favella antica con nuova e "pellegrina" sonorità. La difficoltà della lettura (non già dell'interpretazione della canzone per qualsiasi lettore) e la complessità estrema dei costrutti rispondono alla volontà di Leopardi di "nascondimento" dei significati delle parole e del senso generale del componimento. Il fatto che senza le annotazioni non si possa praticamente capire la canzone porta Ungaretti ad affermare addirittura che questa sia la prima poesia ermetica, nel suo senso e nella sua poetica, della tradizione italiana.

Ma Ungaretti mette in rilievo un altro senso di "antico", al quale abbiamo già alluso e sul quale vogliamo soffermarci: "antico" come contrario di "posticus" è non solo il punto cardinale del sud (il meridione), ma anche "l'ora del sud", è cioè il meridiano di ogni giorno nel tempo del caldo (ricordiamo che gli antichi distinguevano solo fra la stagione calda e quella fredda); l'ora che la tradizione ecclesiastica concepisce come l'origine del peccato dell'accidia. La nostra tesi è che in questa poesia l'errore antico, descritto attraverso il tema del demonio meridiano del meriggio, come vitalità rimossa dal cristianesimo e reinterpretata come tentazione (ricordiamo le tentazioni di Sant'Antonio) si trasforma nell'unica, segreta via per raggiungere, fra il sogno e il ricordo di un'esperienza fanciullesca ed erudita, l'infinito antico. Nel più anziano, razionale e disincantato uomo moderno sopravvive il meriggio dell'umanità nell'ora del mezzogiorno della sua giornata, come un'estrema fessura che lascia passare leggermente la luce dell'antichità. Favola e favella antica si alleano per abbassare il livello della coscienza e favorire l'emersione dei contenuti delle facoltà non razionali dell'uomo: immaginazione e *pathos*. E non è un'arcadica, innocente e gioconda natura quella che si pretende di evocare con queste facoltà, ma quella tragica e consolatoria,⁶ sofferente e femminile, appunto

6 La trasfigurazione del dolore attraverso il mito e la sua funzione consolatoria, che interessa Leopardi, è messa in rilievo da SPERA 1982: «Il fatto è che, se le passioni e le reazioni sono le stesse nell'età classica e nella moderna, l'uo-

mo antico, come si deduce dalle favole, anche al massimo della disperazione, riusciva a stabilire una relazione positiva, una concordanza perfetta con la natura, per la certezza di essere ascoltato e compreso» (p. 609).

rimossa, delle patetiche storie di Dafne, Filli o Climene (trasformate in vegetazione),⁷ di Eco (di cui resta solo la voce)⁸ o di Filomela (trasformata in usignolo),⁹ con il comun denominatore dello straziante dolore delle loro storie. Se le belle immaginazioni del mito ci parlano soltanto di terribili storie di violenza sul femminile naturale, perché la loro voce ci può consolare? Appunto perché il mito trasfigura il dolore e dota il paesaggio di una presenza in cui ci specchiamo. Femminile è, inoltre, anche il motivo della luna, «ciprigna luce»,¹⁰ forse compagna, forse attenta al pastore, e di Diana cacciatrice, evocata dai segni del paesaggio che il pastorello percepisce, partendo dalla lezione di Callimaco, menzionata nell'annotazione. La natura come *locus amoenus*, come età dell'oro, «bella età» e «materna voce» della seconda stanza, si va trasformando a poco a poco in una sapienza tragica antica attraverso il linguaggio poetico, che in un tessuto di citazioni ampiamente studiato dalla critica, porta i termini alla sua fonte greco-latina ed esige dal lettore un deciframento vincolato alle note¹¹ e una poetica – e quest'ultimo punto è quello che vogliamo sottolineare – in cui l'immaginazione scatta attraverso l'evocazione del suono o, in minor misura, del tatto, ma non della vista. Luigi Blasucci insiste sul fatto che «dal punto di vista psicologico, quell'attività immaginativa si esplica nella supposizione di presenze invisibili e arcane riconnettendosi per questa via alle suggestioni dell'infinito-indefinito leopardiano», e, inoltre, la presenza del mito «non deve ingannare sulla qualità effettiva di quelle rievocazioni,

7 Dafne è inseguita da Apollo per essere stuprata e viene trasformata in lauro. Fili è mutata in mandorlo dopo essersi suicidata per la creduta morte dell'amato Demofonte. Le figlie di Climene vengono mutate in pioppo mentre piangono disperatamente la morte del fratello precipitato nel Po.

8 Eco, ninfa innamorata e respinta da Narciso, che si consuma nascosta nelle grotte finché di essa resta solo la voce. Esempio di bellezza mitica esposta da Leopardi in *Zib.* 52.

9 Filomela, stuprata e privata della lingua dal cognato Tereo, per cui la sorella uccide il proprio figlio per vendicarsi. I tre personaggi sono trasformati in uccelli: Filomela, in particolare, viene trasformata in usignolo per «cantare» la propria vicenda, divenendo così il simbolo della poesia.

10 Spiega Blasucci: «*Ciprigna luce*: non il pianeta Venere (Sesler, Straccali, Levi), ma la luna, adorata talvolta anche col nome di Venere (*Ciprigna* da Cipro, dove ebbe un culto particolare), com'è confermato dalle varr. *Deliaca luce* (da Delo, l'isola dov'era nata e venerata Diana-

Artemide, identificata più comunemente con la luna)» (BLASUCCI 2010, p. 153).

11 In questo senso si può dire che il preziosismo stilistico è direttamente proporzionale alla gravità della crisi del mito: «L'erudizione classica con i numerosi rimandi mitologici diretti e indiretti che percorrono la canzone sta, appunto, a confermare questa ambiguità della poesia moderna, che vanta sì un modello sommo nel passato, ma non può riappropriarselo se non per negarlo; così, in parallelo, non è casuale che nella canzone dove si rimpiange spontaneamente la perdita spontaneità e semplicità del mondo antico, si dispiega poi secondo una calcolata opposizione, uno stile altamente aulico con un lessico arcaico, con il ricorso insistito all'inversio- ne (si veda la frequenza degli iperbati), insomma con il disegnarsi di un discorso poetico secondo volute complesse e preziose, secondo una modalità tipica, del resto, delle composizioni poetiche dedicate a figure classiche, quasi per portare al massimo l'elaborazione tecnica in rispondenza alla crisi della nozione di classicità consacrata dalla tradizione» (SPERA 1982, p. 614).

il cui momento suggestivo prevale su quello figurativo, il “vago” fa aggio sul “plastico”» (BLASUCCI 2010, p. 145). Nella canzone non si “vede” nulla; Diana è «non palese al guardo»; la scorgiamo nello stupore del pastorello, che è quasi uguale alla memoria di un lettore di Ovidio, Callimaco o del Foscolo delle *Grazie*. Si sente il suono del flauto, si vede il tremolio delle acque, il resto della caratterizzazione della dea “si vede” solo con gli occhi dell’immaginazione e della memoria. La decaduta persuasione davanti al mito – di cui si parlava nel *Discorso* – si risolve con la magica esperienza fra il sogno e la veglia propiziata dai sensi più elementari (udito e tatto), meno razionali e teorici della vista, più legati alla sensorialità prerazionale del poeta, canale che rimane aperto alla radice naturale e che sopravvive nell’uomo anche disincantato della modernità, contro ogni idea, secondo lo sguardo ecocritico, di “superamento” della nostra origine terrena. Francesco Spera scrive che è l’udito a prevalere e a reinterpretare i fatti fisici visivi col diaframma dell’immaginazione e il *pathos* antico:¹² ricordo di emozioni fanciullesche vissute attraverso la simbiosi di letteratura e paesaggio. È il «dissueto orecchio» (dove «dissueto» è un francesismo che spicca nell’abbondanza di arcaismi e latinismi) a rendere possibile la “visione” interna e trasognata della favola antica; è il suono della materna voce della natura degli antichi a liberare le immagini della memoria fanciullesca. Infatti, i miti di Eco e di Filomela, presenti alla fine della canzone, sono specificamente vocali e simbolizzano, nel caso di Filomela, la musica e la poesia come trasfigurazione artistica del dolore:

Se la figura del pastorello dimostra che l’essenza è invisibile, le figure di Eco e di Filomela insegnano che alla visione è sostituibile la parola del mito e il canto della poesia [...]. Il mito per gli antichi narrava una storia gravida di verità ulteriori e la poesia che lo cantava (si ricordi che il canto è una prerogativa divina) si arricchiva del potere eccezionale di procurare diletto anche dai particolari più atroci, perché ne estraeva il significato profondo, trasfigurando la disperazione più tetra, superando persino la morte (si pensi che in questa canzone è compreso pure un suicidio, il gesto estremo compiuto da Filli per amore e contro il fato. (SPERA 1982, p. 613)

12 «Non a caso in tutta la canzone sono le sensazioni dell’udito a predominare: dal suono della “materna voce”, dalle “arcanne danze” all’“arguto carne”, dallo “spirar”, “palpitar”, “pianger” delle tre metamorfosi in albero, dove le sensazioni non sono solo tattili ma anche uditive, fino all’intera penultima stanza tutta imperniata sui lamenti di Eco e sul canto

dell’usignolo. La differenza tra vedere e sentire è basilare: l’occhio costringe a individuare la distanza, la separazione; quindi, rompe l’unità fra soggetto e oggetto; l’orecchio, per la capacità di captare anche suoni lontani di cui non si sa l’origine, raggiunge zone più nascoste e profonde delle cose, pone in contatto con l’ignoto» (SPERA 1982, p. 611).

La natura non mitica, segno del punto di vista razionale del soggetto lirico, si mostra come inciso – nonostante la sua nuda indifferenza, anch'essa nella sua attraente forza – attraverso immagini crude ma di una pellegrina bellezza, nel verso «oggi romito nido dei venti», riferito alle latebre dove abita Eco. La natura senza senso, senza sensi, è, quindi, facendo appello all'etimologia, “insensata”, “assurda” (sorda); e la visione scientifica e meccanicistica di tale interpretazione della natura non permette facilmente una serena accettazione.

4. LA NATURA ECOCENTRICA: LA FAVILLA ANTICA

Alla domanda retorica del verso 20: «Vivi tu, vivi, o santa Natura?», si risponde nell'ultima stanza con l'appello finale – quasi una preghiera – alla natura: vero momento risolutivo del nodo filosofico della canzone. La natura, che nell'*incipit* della canzone, sebbene velata nel periodo causale concessivo, si era identificata con lo slancio naturale della primavera – e che rimanda, in questo tessuto filologico di citazioni, al cosiddetto “Inno a Venere”, i primi versi del *De rerum Natura* (I, vv. 6 sgg.) (BLASUCCI 2010, p. 150) –, ora si presenta come l'unica capace di restituire la «favilla antica» (l'antico ardore) al soggetto lirico. Dalla favola alla favella antica, e ora, in questo anaforico gioco, appare il terzo elemento, la favilla, uno dei molti termini sui quali Leopardi esita nel manoscritto.¹³

Vediamo che esiste la variante «fiamma» e che, benché nella decisione finale l'espressione passi ad essere: «la favilla antica | rendi allo spirto mio», nel manoscritto il termine «spirto» viene cancellato e sostituito ben due volte da «ingegno». Questa «favilla antica»¹⁴ che si chiede alla «vaga natura» (alla natura caratterizzata dalla propria bellezza) non può che accendersi nello spirito (nell'immaginazione e nel sentimento) ma non nell'ingegno, giacché la parola «ingegno» sembra comprendere facoltà più legate all'intelletto. Dopo che l'intelletto ci ha convinti che «vote | son le stanze d'Olimpo» e che il cielo non è più albergo degli dèi né garanzia di giustizia per gli uomini; dopo «ch'estrano | il suol nativo, e di sua prole ignaro | le meste anime educa» – cioè, dopo che l'uomo moderno ha scoperto e provato la disconnessione con la terra che l'ha generato¹⁵ – d'accordo con il processo di astrazione dalla natura del soggetto

¹³ È possibile consultare il manoscritto di *Alla Primavera o delle favole antiche* sul sito della Biblioteca Nazionale di Napoli: <https://dl.bnnonline.it>.

¹⁴ Ricorda l'espressione della *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana alla*

Signora Madame De Staël: «Scintilla celeste e impulso soprumano vuoi a fare un sommo poeta, non studio di autori» (LEOPARDI 2000, p. 437).

¹⁵ Un'altra variante presente nel manoscritto è «suol paterno».

razionale e scientifico –, per accendere la favilla che risvegli nel poeta la capacità di interloquire con la natura è necessario riconoscere una presenza, un punto di vista, un ascolto alla natura. L'ascolto delle «cure infelici» da parte degli elementi naturali, più in là dei miti antropomorfici, è possibile se si riconosce alla natura una forza vitale che, d'altra parte, è anche in noi. Così come Lucrezio, nei versi con cui inizia la sua opera, riconosce la forza vitale 'venerea' che anima la natura – senza pretese antropomorfiche –, allo stesso modo la preghiera di Leopardi si rivolge a quella linfa vitale che pur anima, in pochi ma proficui istanti, il petto del disincantato uomo moderno che la propria «vecchiezza impara».

Il verso finale sorge nel manoscritto senza esitazioni: «Pietosa no ma spettatrice almeno». La *pietas* si dovrebbe riferire a un ente personale e a un marchio morale, e di questo non resta niente nella natura presa in sé stessa; il suo essere "spettatrice" significa, invece, semplicemente, avere un punto di vista, un'alterità percettiva al di là del mondo degli uomini, con la quale il poeta, se aperto alla natura e superato l'antropocentrismo, può interloquire. Così Leopardi non cerca di adattare la natura alle sue proiezioni, ma è lui stesso a adattarsi alla natura della quale forma parte.

L'ispirazione, l'ardore antico – tanto agognato dal poeta – a cui si riferisce l'espressione «favilla antica», può riferirsi anche all'ardore dell'antichità nel senso ambiguo del termine che abbiamo già spiegato: il remoto ardore degli antichi è anche l'ardore del meridiano della vita, che si ripete nel meriggio di ogni giorno aprendo la porta del segreto.

5. CONCLUSIONE

Abbiamo antropomorfizzato la natura con il mito, e, dopo un lungo processo di sviluppo della ragione geometrica, il nostro mondo, demitizzato, non ci parla più. Ma allo stesso tempo, con Senofane, se l'umano – sin dalle sue origini – può soltanto antropomorfizzare la natura, l'esito finale del processo di razionalizzazione, al di là dello svuotamento delle presenze antropomorfiche in essa, è, paradossalmente, il riconoscimento dell'umano come specie fra le altre specie e come parte della natura stessa. Questa intuizione – questa percezione della natura in sé, del punto di vista della natura, questo anti-anthropocentrismo o ecocentrismo – è stato trasmesso da Leopardi dall'inizio dello *Zibaldone*, alla pagina 55 (non datata):

Vita tranquilla delle bestie nelle foreste, paesi deserti e sconosciuti ec.,
dove il corso della loro vita non si compie meno interamente colle
sue vicende, operazioni, morte, successione di generazioni ec., perché

nessun uomo ne sia spettatore o disturbatore né sanno nulla de' casi del mondo, perché quello che noi crediamo del mondo è solamente degli uomini.

La filosofia di Leopardi, recuperando un punto di vista anti-anthropocentrico – e quindi ecocentrico –, grazie all'ammissione di una continuità uomo-natura, si dispiega, fino ai suoi più alti esiti, più come una domanda aperta alla natura – perplessa e stupita dal mistero dell'universo – che come una risposta chiusa. Ed è questa apertura, questo spiraglio, così faticosamente aperto nella canzone *Alla primavera o delle favole antiche*, a permetterci di dialogare con la natura e di richiederle ascolto.

BIBLIOGRAFIA

ACCAME BOBBIO 1983 = ACCAME BOBBIO Aurelia, «Note sul canto leopardiano *Alla primavera*», in *Tra illuminismo e romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca IV*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 703-17.

BLASUCCI 2010 = BLASUCCI Luigi, «“Vissero i fiori e l'erbe, | Vissero i boschi un dì” (La canzone *Alla Primavera o delle favole antiche* di Leopardi)», in *Per leggere*, 10, n. 19, 2010, pp. 139-58.

CIRCEO 1982 = CIRCEO Ermanno, «La querelle “antico-moderno” nella canzone leopardiana *Alla primavera*», in *Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani* (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 373-7.

LEOPARDI 2000 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, Volume secondo, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2000.

LEOPARDI 1999 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1999, 3 voll.

LEOPARDI 1998 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, Volume primo, a cura di Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, Milano, Mondadori, 1998.

RUSSO 1958 = RUSSO Luigi, *I classici italiani Vol. III. L'Ottocento*. A cura di Luigi RUSSO e Riccardo RUGANI, Firenze, Sansoni, 1958.

SAPEGNO 1969 = SAPEGNO Natalino, *Storia della letteratura italiana, VII, L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969.

SPERA 1982 = SPERA Francesco, «Il canto delle favole antiche», in *Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani* (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 607-16.

UNGARETTI 2001 = UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario DIACONO e Luciano REBAY, Milano, Mondadori, 2001.