



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

L'«immagine antica». Leopardi, Warburg e la ricerca della nympha fugiens

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Grandi, T. (2023). L'«immagine antica». Leopardi, Warburg e la ricerca della nympha fugiens. THE ITALIANIST, 43(1), 19-40 [10.1080/02614340.2023.2258635].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/950814> since: 2024-11-28

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1080/02614340.2023.2258635>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

L'«IMMAGINE ANTICA»

LEOPARDI, WARBURG E LA RICERCA DELLA *NYMPHA FUGIENS*

Abstract (EN)

This paper focuses on the theme of the *nympha fugiens* in Giacomo Leopardi's works, by comparing the perspective on imagination - as shown in the *Zibaldone* - with Aby Warburg's works on the nymph. Starting from D'Intino's categories of *fall* and *rebirth*, this paper reconstructs the common ground between Leopardi's readings before writing the *Diario del primo amore* (1817-1818) and Warburg sources when composing the dissertation of 1891, *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli*. This work has allowed to read Leopardi's «desiderio antico» - as in the *Diario* - and the cyclical return of the «dolce imago» in the *Canti*, in Warburg's perspective of a *Nachleben der Antike* - a survival of the ancient. This survival results in the *pathosformel* of the nymph, an ancient image, that is able to show itself only through imagination. Finally this paper compares Leopardi's perspective on imagination with Warburg's late works on the opposite polarities of «logic» and «magic» in the artistic process.

Abstract (IT)

Questo contributo analizza il tema della *nympha fugiens* nell'opera di Giacomo Leopardi, ponendolo in relazione alla prospettiva zibaldoniana sull'immaginazione e agli scritti di Aby Warburg sulla *ninfa*. Muovendo dall'analisi di D'Intino sui motivi della *caduta* e della *rinascita* nella produzione leopardiana, si è ricostruito il terreno comune tra le letture leopardiane precedenti alla stesura del *Diario del primo amore* del 1817-1818 e le fonti della dissertazione warburghiana del 1891, *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli*. Questo rilievo ha permesso di interpretare il «desiderio antico» leopardiano e il ciclico ritornare della «dolce imago» in tutto il complesso dei *Canti*, nella prospettiva warburghiana di un *Nachleben der Antike*, una sopravvivenza dell'antico. Sopravvivenza che si attualizza nella *pathosformel* della ninfa, un'«immagine antica», che può ripresentarsi solo nella dimensione immaginifica. Si è infine posta a confronto la prospettiva leopardiana sull'immaginazione con i tardi lavori di Warburg sulle opposte polarità della «logica» e della

«magia», dell'operare artistico come oscillazione tra una concezione «matematica» e una «religiosa» del mondo.

Keywords

leopardi, warburg, sartre, nymph, imagination, romanticism, pathosformel

Biographical note

Tommaso Grandi is a PhD student in Literary and Philological Cultures at Alma Mater Studiorum University in Bologna, in co-tutorship with Sorbonne Université in Paris. He's interested in contemporary and romantic Italian literature, in the relationship between literature and philosophy, and in the connections between literature and visual arts. His research is focused on works and thoughts of Giacomo Leopardi and Pier Paolo Pasolini.

Se c'è una figura che, più delle altre, abita l'immaginario leopardiano, è certamente quella della *donna assente*. Un'immagine transitoria, sempre intangibile, che si manifesta sempre sul punto di svanire: qualità che mostra inalterate dalla sua prima, intensa, apparizione giovanile, ai ritratti che affollano i *Canti* della maturità. Si tratta di una figura agile, aerea e naturale, che possiede dunque quelle caratteristiche che, con Warburg, potremmo definire *ninfali*. Questo contributo intende indagare il sostrato concettuale che si cela dietro a queste apparizioni, femminili e ritornanti, nell'opera leopardiana, nel tentativo di farne emergere le consonanze con il pensiero warburghiano, e di aprire così una prospettiva interpretativa sul ruolo dell'immaginazione all'interno della gnoseologia leopardiana e, di conseguenza, sulla funzione svolta dagli oggetti dell'immaginario. In quest'ottica, è bene iniziare fermandosi su alcuni motivi fondamentali, già presenti nelle puerili e comuni a tutta l'opera leopardiana. Ad appena dieci anni, Leopardi traduce, su indicazione del proprio precettore, il IV carne del primo libro delle *Odi* di Orazio¹. Il «Solvitur acris hiems» celebra la fine dell'inverno e l'arrivo della primavera. È un motivo di rinascita, che subito si rovescia in una caduta, nell'immagine della «Pallida mors»² che bussa alle porte dei principi come a quelle degli indigenti. La traduzione dell'ammonimento oraziano a Sestio, racchiude già alcuni dei temi dominanti del pensiero leopardiano della maturità: il gelo invernale che, come ha notato D'Intino, sarà «uno dei temi più ricorrenti nelle lettere»³, l'agognato ritorno del tempo primaverile, il motivo lunare - il «Cinzio lume» - e quello dell'ineluttabilità della morte. Ma, soprattutto, rappresenta uno dei primissimi incontri di Leopardi con il mondo ninfale: «Già guida i cori suoi la Cipria Venere, / Danzano e Grazie, e Ninfe al Cinzio lume»⁴. Quella della Venere oraziana, insieme alle ninfe e alle Grazie, è un'apparizione idillica, dove regnano l'armonia e una - benché accennata - tensione erotica, introdotta dal tema voluttuoso della festa per la rinascita e coronata dalla danza delle dee. Un sentimento che però subito si rovescia, in una catastrofe - *καταστρέφω* significa appunto, capovolgere - che riconduce al gelo dell'abisso. È quindi un'immagine sfuggente, nella quale Venere e il suo corteo ninfale

¹ G. Leopardi, *Entro dipinta gabbia. Dagli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972, p. 91, vv. 1-4: «Torna la primavera, e il verno sciogliesi, / Tornan le navi all'acquietato mare; / Né copre il gelo i prati, e più non godono / La greggia, ed il cultor oziosi stare».

² *Ibid.*, vv. 13-16: «Morte di pallor tinta inesorabile / La strada batte con equal suo piede / Di piccola casuccia miserabile, / E d'alti regi la superba sede».

³ F. D'Intino, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e critica», Anno XIX, fascicolo II, maggio-agosto 1994, p. 212.

⁴ G. Leopardi, *Entro dipinta gabbia*, cit., p. 91, v. 6.

appaiono e, danzando, scompaiono, lasciando il passo alla «fredda morte»⁵. Si tratta già, in nuce, del tema perseguito che, sempre D'Intino, ritrova in tutta l'opera leopardiana, e che culmina nella figura di Silvia e delle defunte delle sepolcrali, passando per le canzoni «rifiutate» del 1819-1820⁶. Un tema su cui convergono e si confondono molte delle antinomie attivate dal pensiero zibaldoniano: antico e moderno, inverno - o inferno - e primavera, bellezza e decadenza, immaginazione e ragione, assenza e presenza, si concentrano in una *coincidentia oppositorum* che rappresenta l'unico concetto astratto in grado di riassumerne la portata⁷. In questo senso, l'alternanza tra l'acre inverno e il tepore della rinascita primaverile, simboleggia certamente il ciclo delle stagioni e il continuo rinnovarsi della vita nel suo insieme, della ζωή che incurante dei singoli βίοι continua il suo corso in un «perpetuo circuito di produzione e distruzione»⁸, ma anche il ritorno al calore del mito di fronte al gelo della modernità. È una prospettiva che Leopardi forse già prefigura al tempo delle prove giovanili e che si delinea nella maturità, quando, alla concezione prettamente romantica della modernità come inverno dell'anima⁹, si sovrappone la profonda meditazione sul mito di Core-Proserpina¹⁰. Che i motivi della rinascita e della caduta suscitassero già l'interesse del giovane Leopardi, è testimoniato dalle diverse puerili intorno alla letizia primaverile - come le *Canzonette sopra la campagna*, dove, nella terza, il poeta riprende più fedelmente che nella traduzione il primo verso oraziano: «Il crudo verno sciogliesi, / Torna la primavera»¹¹ - e dai sonetti *La morte di Ettore* - ispirato al tema omerico - e, soprattutto, *La morte* - adattata da

⁵ A *Silvia*, in G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, 2 voll., I, p. 78, v. 62. Da ora abbreviato in *PP*.

⁶ Mi riferisco alle canzoni *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, in *PP*, I, pp. 385-394, alle quali sono da aggiungere l'abbozzo di poesia intitolato *Il primo delitto, o la vergine guasta*, in *PP*, I, p. 682, e il disegno *Storia di una povera monaca*, in *PP*, II, p. 1204. Sul tema rimando a F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 98-105, e a N. Bellucci, *Il «gener fratre». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 131-145.

⁷ F. D'Intino, *I misteri di Silvia*, cit., p. 242: «Se un unico tema dovessimo rintracciare in *A Silvia*, questo sarebbe certo il tema astratto della *coincidentia oppositorum*, che fonda tutti gli altri: di qui il filo rosso dell'ambiguità ossimorica che percorre il canto, da “ridenti e fuggitivi” e “lieta e pensosa” a “innamorati e schivi”, fino a “lacrimata speme”, alle soglie del finale».

⁸ *PP*, II, p. 82.

⁹ A. Reed, *Romantic Weather. The Climates of Coleridge and Baudelaire*, Hanover, University Press of New England, 1983.

¹⁰ F. D'Intino, *I misteri di Silvia*, cit., p. 213 e, dello stesso autore, *Leopardi, Julien Sorel e il Diavolo. Il gioco “sottile” dell'eroe faustiano nell'epoca della Restaurazione*, in «Igitur», anno III 1991, fasc. 2, pp. 23-47; cfr. p. 24, dove D'Intino parafrasa Zib. 619-620: «La seconda strada, invernale, è quella di una “disperazione placida, tranquilla, rassegnata”, propria della ragione e della filosofia, e quindi specialmente e singolarmente propria de' tempi moderni».

¹¹ G. Leopardi, *Entro dipinta gabbia*, cit., p. 49.

Young¹² - in cui si trova un richiamo diretto allo sfiorire della bellezza giovanile e della fama: «Mostra in un antro oscuro quei, che in vita / Splendero, oppure la fecer nota / Con degne azioni, e quelle, cui fiorita / Beltade un dì fregiò la rosea gota». Ciò che forse sfuggiva al Leopardi delle prove giovanili, era che questi motivi potessero incarnarsi in una sola figura femminile o, meglio, in un semblante, una *forma*, nell'immagine di una donna che appare e, senza lasciarsi raggiungere, scompare. Un oggetto che, dunque, possiede, come struttura costitutiva, la medesima qualità che Sartre individuerà come essenziale nell'*immagine mentale*¹³, la concomitanza di *assenza* e *presenza*, e che, mezzo secolo prima, Warburg aveva individuato come la caratteristica fondamentale della *ninfa*: appunto una figura femminile, evanescente, la personificazione dell'«elasticità ondeggiante»¹⁴ capace di sconvolgere la fissità col «movimento istantaneo dei capelli e delle vesti»¹⁵. La ninfa è corpo ed è vento, è l'inafferrabile che si fa tattile per poi dissolversi. È la donna-dea le cui vesti sono rapite dal vento, da una corrente che ne accentua la transitorietà e al tempo stesso ne rivela il nudo, le carni esposte di un erotismo sfuggente e sacrale:

Et quindi verrà ad quella gratia che i corpi da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni giettati dal vento dolce voleranno per aria [...].¹⁶

Come la Venere del carne oraziano, la ninfa warburghiana - qui descritta dall'Alberti - appare per poi dissolversi. Si mostra negli affreschi del Ghirlandaio¹⁷ e nei dipinti del Botticelli¹⁸ sempre sul punto di scomparire, eterea e sospesa, transitoria, lasciando spettatori di una danza antica e irripetibile. Incarna una struttura problematica e paradossale, portatrice di

¹² Ma anche da Salomone Fiorentino e Antonio Zampieri, come nota Maria Corti nel commento a G. Leopardi, *Entro dipinta gabbia*, pp. 58-59, entrambi autori di un sonetto sul tema e presenti nella *Raccolta Zappi*, nota al giovane Leopardi. Cfr. G.B.F. Zappi, *Rime con quelle di Faustina Maratti e di alcuni Arcadi*, Venezia, 1757, voll. 2, in-12., presente presso la biblioteca paterna.

¹³ J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di Raoul Kirchmayr, Einaudi, 2007, p. 112: «la caratteristica essenziale dell'immagine mentale è un certo modo con cui l'oggetto è assente nel senso stesso della sua presenza».

¹⁴ A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, I, p. 247.

¹⁵ A. Warburg, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'antico nel primo Rinascimento italiano*, in *Opere*, cit., I, p. 86.

¹⁶ L.B. Alberti, *De pictura*, a cura di L. Mallè, Firenze, Sansoni, 1950, p. 98.

¹⁷ Si veda in proposito A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, in *Opere*, cit., I.

¹⁸ A. Warburg, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli*, in *Opere*, cit., I, pp. 78 e ss.

presenza e di assenza, di movimento e di stasi divina. Di caduta e di rinascita come Proserpina, anch'essa ninfa, che dalla prigione infernale risorge per annunciare l'avvento della primavera. La ninfa è «Venere terrestre e Venere celeste, danzatrice e Diana, serva e Vittoria, Giuditta castratrice e Angelo femminile»¹⁹. È dea e al contempo è donna, *menade*²⁰, sospesa in una danza arcaica e pulsionale, in un movimento del corpo e delle vesti che rivela e insieme *ri-vela*, impedisce nuovamente allo sguardo. Portatrice di energie positive e salvifiche, di una tensione erotica e vivificatrice, reca però in sé la forza inarrestabile della natura, il potere distruttivo capace di trascinare verso l'abisso, di cadere, in una danza che evoca i motivi funerari dell'antica Grecia²¹ e l'*evoé* straziante delle Baccanti che coi piedi percuotono la terra. Come è noto, la prima meditazione warburghiana sulla ninfa è rappresentata da *La nascita di Venere e La primavera di Sandro Botticelli*²², dove identifica nel Poliziano la fonte diretta dei dipinti botticelliani della Firenze medicea. Tra i modelli delle *Stanze per la giostra* del Poliziano Warburg ritrova il *Metamorphoseon* e i *Fasti* di Ovidio, gli *Inni omerici*, le annotazioni dell'Alberti nel *De pictura* e, per il rilievo del *Ratto di Proserpina*, il ritratto che ne fa Claudiano:

Quasi in un tratto vista amata e tolta
dal fero Pluto, Proserpina pare
sopra un carro, e la sua chioma sciolta
a' zefiri amorosi ventilare.²³

La Proserpina del Poliziano compare «in un tratto» e scompare, rapita da Plutone per farne la propria compagna in Ade. È una ninfa che ritorna, ad annunciare la rinascita, con la «chioma sciolta» e «'l ventilar dell'angelica veste»²⁴, personificazione della rinascita e della caduta. Come il corteo ninfale oraziano, è portatrice di una carica *catastrofica* e antinomica,

¹⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 239.

²⁰ *Ivi*, pp. 246-247: «Ninfa, quindi, erotizza - perché Eros è crudele - il combattimento degli esseri tra loro. Poi, finisce per unire tutto questo nel suo stesso corpo: diviene essa stessa scontro, lotta intima fra sé e sé, nodo inestricabile di conflitto e desiderio, antitesi fatta impronta. Il paradigma agonistico e il paradigma coreografico fanno tutt'uno: è il paradigma dionisiaco che, ormai, impone la figura della Ninfa come *Menade* [...]».

²¹ M. Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896, p. 198.

²² A. Warburg, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'antico nel primo Rinascimento italiano*, in *Opere*, cit., pp. 78 e ss.

²³ A. Poliziano, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, a cura di G. Carducci, Firenze, 1863, p. 332, I, st. 113; cfr. C. Claudiano, *Il rapimento di Proserpina*, a cura di L. Micozzi, Milano, Mondadori, 2013, vv. 247-248: «[...] volucris fertur Proserpina curru / caesariem diffusa Noto».

²⁴ A. Poliziano, *Le Stanze*, cit., I, st. 56, 7-8.

certamente sconosciuta al Leopardi delle puerili, che ancora non aveva avuto modo di scavare nel mito persefoneo. Un lavoro di scavo che si attiverà solo quando Leopardi assisterà per la prima volta a un'apparizione ninfale²⁵, a un'epifania, che subito si risolverà in sparizione e si tradurrà nella ricerca di una donna assente, di una ninfa da rincorrere «come una idea alata attraverso tutte le sfere in una amorosa ebrezza platonica»²⁶. L'apparizione risale al 1817 e coincide con la prima forte passione leopardiana, dovuta all'incontro con la «Signora», la cugina Geltrude Cassi Lazzari, confluito nelle *Memorie (o Diario) del primo amore*²⁷, forse, come nota Blasucci, costruite sul modello «della prosa autobiografica alfieriana»²⁸. Dalla traduzione delle *Odi* è trascorso quasi un decennio e, come testimoniano gli appunti zibaldoniani, Leopardi ha certamente avuto modo di leggere Ovidio, di cui distingue tra la materia romana dei *Fasti* e l'«argomento tutto greco»²⁹ delle *Metamorfosi*, e Poliziano, accomunato alla «lussuria di epiteti»³⁰ dei cinquecentisti. Come rileva D'Intino³¹, ha letto, forse attraverso il Tasso, anche Claudiano, che si cela nei versi dell'*Appressamento della morte* del 1816: «E a suo passaggio abbrividir natura, / Seccarsi l'erbe, e tremolar le piante»³². Probabilmente conosce anche il trattato sulla pittura dell'Alberti, che figura nel catalogo della Biblioteca Leopardi in un'edizione bolognese del 1782, dal titolo *Della architettura, pittura e della statua*³³. In sostanza, quando si accosta alle prose del 1817-1818, ha ben presente la materia sulla quale Warburg si muoverà nella dissertazione del 1891. Spinto da «l'impero della bellezza»³⁴, in esergo al *Diario* Leopardi confessa di desiderare, da più di un anno, di conoscere e conversare con «donne avvenenti». Un «antico desiderio»³⁵, aggiunge, al quale

²⁵ Come ha notato M.A. Bazzocchi, in *Alla ricerca di ninfa: un percorso tematico dal romanticismo al simbolismo*, corso di Letteratura italiana dell'età romantica, Università di Bologna, 2019-2020.

²⁶ A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in *Opere*, cit., I, p. 250.

²⁷ Sono entrambi titoli scelti dagli editori, nel primo caso il Flora e nel secondo il Binni. Cfr. G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, vol. I, Milano, 1940, p. 657, e G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969, p. 353.

²⁸ L. Blasucci, *Alle origini della poesia leopardiana: «Il primo amore»*, in *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 19.

²⁹ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 3 voll., 54. Da ora abbreviato in *Zib*.

³⁰ *Zib*, 59.

³¹ F. D'Intino, *I misteri di Silvia*, cit., p. 225.

³² *Appressamento della morte*, in *PP*, I, III, vv. 184-185; cfr. C. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, III, vv. 238-241: «Livor permanat in herbas; / Deficiunt rivi; squalent rubigine prata / Et nihil afflatum vivit: pallere ligustra, / Expirare rosas, decrescere lilia vidit».

³³ Cfr. l'*Appendice al Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di A. Campana, Firenze, Olschki, 2011, pp. VIII-316.

³⁴ *PP*, II, p. 1171.

³⁵ *Ibid.*, corsivo mio.

crede di potere «dare sfogo» grazie all'arrivo della cugina a Recanati. La metafora, genuinamente erotica, rivela l'aspirazione amorosa di un poco più che diciannovenne, mettendo però in evidenza la specificità del desiderio. Un sentimento che Leopardi definisce «antico», quasi a indicare un termine di gran lunga superiore all'anno: una provenienza lontana e indefinita che, vedremo, potrebbe invece celare una prospettiva già ben delineata. Leopardi s'intrattiene con la cugina, scherza e gioca agli scacchi, prova piacere dalla sua compagnia, anche se, come confessa, sa bene che il sentimento che prova è ben altra cosa da quello che si era prefigurato: «Conosceva però benissimo che quel piacere era stato più torbido e incerto, ch'io non me l'era immaginato»³⁶. L'«incertezza» e la «torbidezza» che sente, si rafforzano il giorno della partenza della «Signora», quando Leopardi, udendone la voce per un'ultima volta, la trasfigura in *suono*, secondo un tema celebre poi de *L'infinito* e della seconda sepolcrale: «Desiderii infiniti / E visioni altere / Crea nel vago pensiero, / Per natural virtù, dotto contento»³⁷. È un'immagine sonora, che chiude in modo piacevole l'esperienza: «avrei dovuto passare una trista giornata se i forestieri si fossero trattiene»³⁸, ammette, probabilmente per l'acuirsi del desiderio e del sentimento di incertezza. Tuttavia, proprio in seguito alla partenza della cugina, al groviglio indistinto di sensazioni del giorno precedente si aggiunge una «ricordanza malinconica»³⁹, che Leopardi sembra desiderare più della vicinanza della donna amata e che gli stringe il cuore, fisso come quello di Jolles all'ancella del coro di Santa Maria Novella⁴⁰. Il primo amore leopardiano è dunque rivolto a una donna dalle maniere «graziose» che appare ed eterea, scompare, lasciando un'immagine, un oggetto della facoltà immaginativa a cui tornare attraverso una «ricordanza malinconica»⁴¹: «quella immagine per l'addietro vivissima, specialmente del volto, s'andava a

³⁶ *PP*, II, p. 1172.

³⁷ *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, in *PP*, I, vv. 39-42, p. 112.

³⁸ *Diario del primo amore*, in *PP*, II, p. 1173.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in *Opere*, cit., I, p. 416.

⁴¹ Come nota Camilletti, dietro alla dinamica della *rêverie* immaginativa diurna si celano anche i modelli del Petrarca e del dialogo del Tasso *Il Messaggero*. Cfr. F. Camilletti, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Oxford, Legenda, 2013, pp. 83-84: «Other than Petrarch, another intertextual source is at play here. In Torquato Tasso's dialogue *Il Messaggero* [The Messenger], written in 1580 and variously re-elaborated until 1587, the protagonist converses with a "spirito amoroso" [amorous spirit]. In the dialogue the protagonist and the spirit debate the same problem that lies at the core of Leopardi's reflection, namely whether diurnal imagination possesses the same strength and illusionary force of nocturnal dreams. [...] Melancholy is identified with an overabounding imagination ("fa[re] imagini e sogni infiniti"), which, unlikely folly, does not lead to self-forgetting; it can lead to suicide, the protagonist continues, and sometimes to insanity ("pazzia"); still, it is often connected with a remarkable intelligence, so that melancholy subjects have often been excellent in philosophy, politics, and poetry ("sono stati di chiaro ingegno ne gli studi de la filosofia e nel governo de la republica e nel compor versi"), and even heroes have been haunted by melancholy ("gli eroi [...] sono infestati dal medesimo vizio")». Cfr. T. Tasso, *Dialoghi*, edizioni critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, 2 voll.

poco a poco dileguando»⁴². Dalla presenza all'assenza, la cugina è stata trascesa in un'immagine, in un «sembiante»⁴³, una forma, «un'idea» che domina il cuore di Leopardi in qualità di *mancanza*, di oggetto unico e irraggiungibile del desiderio⁴⁴. Una ninfa che, non solo è protagonista dello stesso movimento delle ninfe botticelliane studiate da Warburg, la transitorietà, l'apparire per poi svanire, ma possiede anche la stessa «bellezza quieta»⁴⁵ che, secondo lo storico dell'arte, prediligeva Botticelli: «le maniere pesaresi, che hanno anche quanto alla grazia e alla vivacità modesta un altro non so che ch'io non posso esprimere»⁴⁶. È all'immagine di questa ninfa che Leopardi torna nei giorni che seguono, spettatore della reiterazione del movimento duplice della caduta e della rinascita, dell'alternanza tra assenza e presenza, nella dimensione immaginifica della «ricordanza malinconica»:

[...] m'apparve la desiderata e cercata immagine più viva assai che il giorno prima, anzi così spirante ch'io subito la sentii parlare appuntino come quella persona suole, e come la memoria mia stanca e spremuta non mi sapea né mi sa ricordare: che passati quei pochi minuti [...] quel fantasma spari.⁴⁷

L'immagine è un'apparizione, un «fantasma»⁴⁸ - da φαίνω, appunto, apparire - un oggetto che si mostra e al tempo stesso si sottrae alla presenza, l'archetipo del transitorio e

⁴² *Diario del primo amore*, in *PP*, II, p. 1175.

⁴³ *Ivi*, p. 1176.

⁴⁴ Un *desiderio* che, nella meditazione leopardiana, non solo è da intendere nel senso duplice di *desiderio del piacere* e *desiderio di conoscenza*, ma ha anche una valenza espressamente ontologica: cfr. *Zib.* 4126, 12 marzo 1825: «Dalla mia teoria del piacere s'è seguita che l'uomo e il vivente anche nel momento del maggior piacere della sua vita, desidera non solo di più, ma infinitamente di più che egli non ha, cioè maggior piacere in infinito, e un infinitam. maggior piacere, perocchè egli sempre desidera una felicità e quindi un piacere infinito. E che l'uomo in ciascuno istante della sua vita pensante e sentita desidera infinitam. di più o di meglio di ciò ch'egli ha». Sul motivo della duplicità del desiderio, si veda invece B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003, p. 141 e ss.

⁴⁵ A. Warburg, *La nascita di Venere e La primavera di Sandro Botticelli*, cit., p. 147.

⁴⁶ *Diario del primo amore*, in *PP*, II, p. 1176.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1181.

⁴⁸ L'immagine fantasmatica è senza dubbio l'oggetto di un'immaginazione *produttiva* in senso kantiano, in grado cioè di trascendere il reale del dato percepito verso la dimensione illusoria della creazione. Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di Vittorio Mathieu, Bari, Laterza, 2017, p. 121: «Immaginazione è la facoltà di rappresentare un oggetto, anche senza la sua presenza, nell'intuizione. Ora, poiché ogni intuizione è sensibile, così l'immaginazione, per via della condizione subbiettiva per cui soltanto può dare ai concetti dell'intelletto una intuizione corrispondente, appartiene alla sensibilità; pure, in quanto la sintesi è una funzione della spontaneità (determinante e non, come il senso, semplicemente determinabile: che può, perciò determinare a priori il senso secondo la propria forma, in conformità con l'appercezione), l'immaginazione è pertanto una facoltà di determinare a priori la sensibilità; [...] Ora, in quanto l'immaginazione è soltanto spontaneità, io la chiamo anche talvolta immaginazione produttiva, e la distinguo così dalla riproduttiva, la cui sintesi è sottoposta unicamente a leggi empiriche, a quelle cioè dell'associazione». A proposito si veda anche R. Klein, *Note sulla fine dell'immagine*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, p. 412: «un'immagine che sia "viva" non somiglia al suo modello: non mira difatti a rendere l'apparenza ma la cosa. Riprodurre l'apparenza del reale significa in sostanza rinunciare alla vita, limitarsi certo non senza difficoltà, a vedere del reale solo l'apparenza, trasformare il mondo in uno spettro».

dell'evanescente. Svanisce ma, come Leopardi specifica il 22 dicembre, solo per rinascere con forza ancora maggiore:

[...] non intendo di scrivere più altro, bastandomi d'aver tenuto dietro agli affetti miei sino a vederli languire, ed esser chiaro del modo nel quale si spegneranno. E quando saranno spenti, caso che io riveda (come penso che rivedrò, e al presente lo desidero) quel fatale oggetto, mi rendo quasi certo che riarderanno violentissimamente.⁴⁹

La «ricordanza malinconica» capace di mostrare l'immagine «più viva assai», non è da ricondurre al dominio della memoria, almeno non direttamente⁵⁰: permette infatti di presentificare l'oggetto «come la memoria mia stanca [...] non mi sapea né mi sa ricordare». È possibile che dietro la prospettiva del giovane Leopardi si celi la lettura del *De anima*, anche se il trattato non figura tra le opere aristoteliche della biblioteca paterna. Ancora digiuno di Locke e della teoria della conoscenza empirista - al di là delle nozioni basilari ricavate dalla stesura delle *Dissertazioni giovanili*⁵¹ - l'autore del *Diario* sembra però insistere sulla necessità dell'immagine come mezzo per accedere alla memoria o, quantomeno, sull'impossibilità, della sola memoria, di presentificare il tipo specifico di immagini del quale il «fantasma» ninfale fa parte. Una necessità sulla quale si ferma anche Aristotele, secondo cui la memoria non è possibile senza la mediazione di un'immagine⁵² - un *phantasma*, appunto - generata da un'affezione sensibile o noematica:

⁴⁹ *Diario del primo amore*, in *PP*, II, p. 1183.

⁵⁰ Su questo motivo si veda anche C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella Editore, 2013, p. 59, che affronta il problema della memoria a partire dal tema centrale del *piacere*: «La presenza/attualità del piacere non può essere quella "insipida" dell'eterno presente dell'aldilà religioso. È solo nel tempo che essa può situarsi: eppure deve essere in possesso di una qualche capacità di resistenza all'azione corrosiva del tempo. La presenza del piacere è dunque memoria. Ma la memoria, a sua volta, con l'immagine del tempo che la istituisce, non è forse quella stessa coscienza che fin dall'inizio fa apparire vuota di attualità, già passata o morta (e quindi di nuovo proiettata nel futuro, come qualcosa ancora da raggiungere) l'esperienza del piacere?».

⁵¹ Mi riferisco in particolare alla *Dissertazione sopra le doti dell'anima umana* e alla *Dissertazione sopra la percezione, il giudizio, e il raziocinio*, dove Leopardi accenna brevemente alle teorie lockiane, sebbene mediate da Jacquier e da Del Giudice. Cfr. G. Leopardi, *Dissertazioni Filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, O. Del Giudice, *Logicae et Ontologiae eclecticae elementa ad usum studiosae juventutis auctore patre Odoardo Del Giudice ordinis minorum de observantia*, Perugia, Typographia Costantiniana, 1791, e F. Jacquier, *Institutiones philosophicae ad studia theologica potissimum accomodatae*, Venezia, Occhi, 1785. La lettura diretta dell'opera di Locke avviene invece, con buona probabilità, attorno al 1819, l'anno della «mutazione totale» in «filosofo di professione». Cfr. *Zib.* 144. Il primo accenno zibaldoniano alla lettura di Locke è del marzo 1821, cfr. *Zib.* 807.

⁵² Aristotele, *De mem.*, in *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, a cura di A.L. Carbone, Bompiani, Milano 2002, 1, 449b30-a13: «[...] non è possibile pensare senza un'immagine. Infatti nel pensare si dà lo stesso fenomeno che nel disegnare un diagramma: perché in quest'ultimo caso, pur non servendoci in alcun modo del fatto che il triangolo ha una grandezza determinata, comunque lo tracciamo di una grandezza determinata, e similmente chi pensa, anche se non sta pensando a qualcosa che abbia una grandezza, pone di fronte ai propri occhi qualcosa che ha una grandezza, ma lo pensa come se non avesse grandezza; se poi la natura dell'oggetto è di avere una grandezza, ma indeterminata, pone qualcosa che ha una grandezza determinata, ma lo pensa come se avesse semplicemente grandezza ... la memoria, anche quella degli oggetti del pensiero, non è senza un'immagine». Sullo stesso motivo anche Aristotele, *De Anima*, a cura di G. Movia, Milano, Bompiani, 2018, p. 229, III, 8, 432a8-a9: «quando si pensa, necessariamente al tempo stesso si pensa un'immagine».

È chiaro infatti che bisogna concepire tale affezione [πάθος] prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo che la possiede come una sorta di disegno, avere il quale diciamo che è memoria: infatti il cambiamento che si genera imprime una specie di impronta della sensazione, come fanno quelli che pongono marchi con i sigilli.⁵³

L'immagine è la copia di una sensazione o di un pensiero⁵⁴, generata da un'impronta affettiva. È ciò che sostiene anche Sartre rifacendosi alla lezione di Abramowski: «Ogni percezione è accompagnata da una reazione affettiva»⁵⁵. In questo senso è possibile interpretare la «ricordanza malinconica» leopardiana come la ricerca di questo fantasma patico, di quell'impronta che permette la reminiscenza dell'oggetto assente, di presentificarlo «il più possibile davanti agli occhi»⁵⁶. Un oggetto che svanisce e ritorna⁵⁷, incarna il piacere dell'innamoramento - «giudico di avere in fatti propriamente ed intimamente sentito l'amore»⁵⁸ - e il rovesciamento, la caduta, una vera e propria catabasi verso la miseria emotiva: «non così altri può dire di quella sollecitudine e di quel desiderio e di quello scontentamento e di quella smania e di quella angoscia che vanno col forte della passione, e ci fanno s'alcuna cosa mai tribolati, e miseri»⁵⁹. La carica antinomica della *nympha fugiens* supera dunque la dimensione fisica di Geltrude e si cristallizza in una *imago* ricorrente, nella formula espressiva del «desiderio antico» leopardiano, attingendo da un'affezione molto più profonda di quella momentanea dell'episodio scatenante. Si tratta di un contenuto patico, antico e sopravvivente, che riemerge nell'attualità della figura immaginata, con tutto il portato tragico della polarità tra rinascita e catastrofe. Una polarità che si estrinseca nella bellezza *graziosa* dell'amata e che, come la grazia, si dà «per contrasto, cioè una certa sconvenienza, o

⁵³ Aristotele, *De mem.*, cit., 1, 450a27-32.

⁵⁴ Che l'immagine possa essere copia dei νοήματα oltre che degli αισθήματα, dei pensieri oltre che delle sensazioni, è oggetto di dibattito tra i commentatori, che per lo più propendono per la limitazione dell'immagine alla funzione riproduttiva della conoscenza sensibile. Sull'argomento rimando al saggio di L. Castagnoli, *Memoria Aristotelica, Memoria Agostiniana*, in *Mente, anima e corpo nel mondo antico. Immagini e funzioni*, a cura di G.A. Lucchetta e U. La Palombara, Pescara, Opera Editrice, 2006, pp. 141-160.

⁵⁵ J.P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 47. Cfr. É. Abramowski, *Le Subconscient normal: nouvelles recherches expérimentales*, Paris, Alcan, 1914.

⁵⁶ Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998, 1455a22.

⁵⁷ Come nota Camilletti, si tratta di un motivo che è possibile ritrovare anche nel *Saggio sopra gli errori popolari* del 1815. Cfr. F. Camilletti, *Leopardi's Night (T)errors*, in *Archaeology of the Unconscious*, a cura di A. Aloisi e F. Camilletti, New York-Oxon, Routledge, 2020, p. 68: «[Il Saggio] cope in various ways with the problems of survival and return: how imagination retains the impressions received in early years, and how childhood fears turn into adult anxiety».

⁵⁸ *Diario del primo amore*, PP, II, pp. 1184-1185.

⁵⁹ *Ivi*, p. 1184.

almeno un certo straordinario nelle convenienze»⁶⁰. Questo straordinario nelle convenienze, nel *con-venire*, ossia il presentarsi insieme delle cose, è la qualità che Leopardi attribuisce anche al sublime nel commentare Longino: un sentimento da ricercare «per mezzo dell'accozzamento των λημμάτων [...] cioè di certe parti della cosa che unite tutte insieme formano rapidamente il sublime»⁶¹. È dunque un sentire *indefinito*⁶², che sorge dalla convergenza di cariche di polarità opposta, contrastive, dipendente però, secondo l'anonimo del *Περί Ὑψους*, da una disposizione individuale allo «slancio esuberante dei pensieri» e al «pathos trascinate e ispirato»⁶³. Si tratta di un atto *immaginativo*⁶⁴, capace, a partire da un contenuto patico, di permettere la presentificazione immaginifica di una struttura antinomica, indefinita e straordinaria. Queste specificità dell'immagine ninfale, assieme alle qualità fantasmatiche del «sembiante», sono anche le proprietà costitutive delle *pathosformeln* warburghiane, delle «formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica»⁶⁵, la cui definizione compare per la prima volta nel saggio del 1905, *Dürer e l'antichità italiana*. Sono forme affettive dell'antico capaci di veicolare «esperienze della commozione umana in tutta la sua polarità tragica»⁶⁶, dall'estasi vittoriosa per la rinascita immaginifica dell'oggetto, alla caduta tragica per una sua catastrofica sparizione. Queste

⁶⁰ *Zib.* 1523, 18 agosto 1821. Sul motivo della *grazia* nel pensiero leopardiano si veda F. Camilletti, *Leopardi's Nymphs*, cit., p. 26: «Whereas the sublime could be systematized within the categories established by the pseudo-Longinus, reading Anacreon reveals therefore to Leopardi another kind of aesthetic pleasure, which is entirely modern and whose alchemy is still undefined. This experience is given the name of grace (*grazia*), and its analysis is progressively systematized as a theory, in the *Zibaldone*, between 1820 and 1828».

⁶¹ *Zib.* 24.

⁶² E quindi da ricondurre entro l'orizzonte che Leopardi delinea a partire dall'estetica burkiana. Cfr. E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*, traduzione di C. Ercolani, Macerata, Bartolommeo Capitani, 1804. La lettura leopardiana dell'edizione maceratese del trattato del Burke, che figura tra i volumi della biblioteca di Monaldo, è ormai assodata da parte della critica. Si vedano, in proposito, R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime*, Catanzaro, Rubbettino, 2002, e M. Verducci, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, Editore Eco, 1994. Tra le molte pagine zibaldoniane sul tema dell'*indefinito*, mi limito a citare *Zib.* 472-473, 4 gennaio 1821: «Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente». E *Zib.* 1744-1745, 20 settembre 1821: «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna [...]. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede».

⁶³ Pseudo-Longino, *Del sublime*, a cura di F. Donadi, Milano, BUR, 1991, cap. VIII.

⁶⁴ Su questo motivo si veda, *Zib.* 167, luglio 1820: «[...] esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono». Per un'analisi dell'immaginazione nel pensiero leopardiano, si vedano, tra i tanti contributi, L. Polato, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Venezia, Marsilio, 2007, S. Verhulst, in *Il "coup d'œil" dei Lumi e la teoria dell'immaginazione in Leopardi*, in *La «stanca fantasia». Studi leopardiani*, Milano, Franco Angeli, 2005, A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006, e A. Folini, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996. Sul carattere fondativo che l'atto immaginativo ricopre, all'interno del "sistema" leopardiano, nella formazione della coscienza, mi permetto invece di rimandare al mio T. Grandi, «Le cose che non sono». *Leopardi e la coscienza d'immagine*, «Griselda», V. 19, N. 2, 2020.

⁶⁵ A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, in *Opere*, cit., I, pp. 193-200.

⁶⁶ A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, ed. e trad. a cura di M. Ghelardi, «La Rivista di Engramma», 138, settembre/ottobre 2016, [E1].

formule affettive, sono in grado di attivare la «ricordanza malinconica» di un desiderio oltre la storia⁶⁷ o, come ha scritto Carchia, la memoria «di un irrapresentabile che l'espressione può restituirci»⁶⁸. Un desiderio che si manifesta nella forma privilegiata dell'immagine, nel simbolo⁶⁹ estetico, che si situa sulla soglia tra significanza ed enigmaticità, nel campo dell'immaginazione, dove sensazioni e concetti, αἰσθήματα e νοήματα, partecipano alla figurazione immaginifica. La formula di pathos non è una semplice metafora e non è un'impronta da legare a «una visione meccanicamente evolucionistica»⁷⁰ dell'uomo. È una struttura che rappresenta la vita, nella quale forma e simbolo sono al contempo irriducibili l'una all'altro e indissolubilmente collegati. Una formula in grado di riattivare le immagini sopravvivenenti del passato nell'attualità dell'opera d'arte presente e che, solo nella *lontananza*⁷¹ irriducibile del vero atto artistico, riesce a manifestarsi con la massima intensità. Questo è possibile perché la passione, riflessa nella *coscienza d'immagine*⁷², muta la sua

⁶⁷ Una qualità dunque contraria a quella che Leopardi arriverà ad attribuire ai libri e agli insetti «chiamati efimeri», che una volta apparsi, scompaiono per essere dimenticati definitivamente. Si veda in proposito *Zib.* 4269-4270, 2 aprile 1827: «La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (éphémères): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni. Noi siamo oggi passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi». Su questo passaggio zibaldoniano rimando a F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 238-240. Sottolineo anche come, quello della caducità dell'opera, sia un motivo sul quale Leopardi pare estremamente vicino al tema benjaminiano della *perdita dell'aura*: cfr. W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, p. 20. Un tema che, anche per Benjamin, si configura in termini spazio-temporali, estrinsecandosi in una dialettica della *lontananza* e della *vicinanza*, secondo una prospettiva anch'essa affine al pensiero leopardiano. Si veda in proposito W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000-2014, 9 voll., IX, 499-500, dove si ferma sulla differenza tra la *traccia*, prodotta dall'opera al tempo della sua riproducibilità tecnica, e la dimensione *auratica* di un'opera irriducibile alla riproduzione: «La traccia [*Spur*] è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi». In questo senso, l'oggetto *ninfale* è certamente un oggetto che possiede una dimensione *auratica*, un oggetto che si manifesta da una lontananza irriducibile anche quando colto nella più assoluta prossimità. Sulla lettura, da parte di Benjamin, dell'opera leopardiana, si veda M. Natale, *Walter Benjamin e il leopardismo filosofico*, «La Rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2013, N. 2, pp. 485-498. Sul binomio *vicinanza* e *lontananza* nell'opera leopardiana rimando infine a A. Folini, *Da vicino e da lontano*, in *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 27-45.

⁶⁸ G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, in «Aut Aut» 199-200, 1984, pp. 92-108.

⁶⁹ Come nota Didi-Huberman, la nozione warburghiana di *simbolo* è fortemente debitrice dell'opera di F.T. Vischer, *Das Symbol* (1887), in *Kritische Gänge*, a cura di R. Vischer, vol. 4, München, Mener & Jeffen, 1922. Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 384: «Warburg, sin dalla giovinezza, ha quindi seguito le indicazioni date da F. Th. Vischer nel suo saggio del 1887: si trattava - contro il kantismo della "forma pura" - di ridare al concetto *romantico* di simbolo la consistenza di uno strumento analitico, di uno strumento *scientifico* all'ascolto delle discipline psicologica e antropologica che, in quella fine di secolo, andavano rinnovandosi tanto profondamente».

⁷⁰ A. Fressola, *La danza delle Pathosformeln*, «La Rivista di Engramma», 157, luglio/agosto 2018.

⁷¹ A proposito si veda ancora W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc*, cit., p. 237: «Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino della loro apparizione - ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo».

⁷² Ovvero la coscienza considerata nell'atto di porre il proprio oggetto in *immagine*, nel compiere un'astrazione immaginativa. Cfr. J.P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 14: «Quindi la parola "immagine" può designare soltanto il rapporto tra la coscienza e l'oggetto. In altre parole, è un certo modo con cui l'oggetto appare alla coscienza o, se si preferisce, un certo modo con cui la coscienza si dà un oggetto. A dire il vero, l'espressione "immagine mentale" si presta a equivoci. Sarebbe meglio dire "coscienza di Pierre-in-immagine" o "coscienza immaginativa di Pierre"».

qualità originaria entrando in contatto con le dinamiche libere ed evanescenti dell'immaginazione⁷³. Come nota Deleuze nel commentare l'antinomia humeana tra soggetto concettuale e soggetto desiderante⁷⁴, «L'oggetto artistico ha dunque un modo d'esistenza tutto suo, che non è né quello dell'oggetto reale né quello dell'oggetto della passione attuale»⁷⁵. È la compenetrazione inscindibile di exteriorità e interiorità, di forma estetica e contenuto concettuale, che si dà in una dimensione altra rispetto a quella comune della diacronia. A ragione, Agamben⁷⁶, ha avvicinato la formula di pathos warburghiana alla teoria dell'immagine dialettica benjaminiana:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora [*Jetzt*] in una costellazione. In altre parole: l'immagine è dialettica in situazione di stallo [*Stillstand*].⁷⁷

Nell'immagine presente, colta nell'attualità dell'opera d'arte, si riattivano le immagini del passato⁷⁸, che con essa formano una «costellazione». Si tratta di un simbolo estetico che sfugge al tempo diacronico nell'attualità dei tempi convergenti, sulla soglia tra movimento e immobilità - *Stillstand* appunto - nella paradossale transitorietà incarnata dalla *ninfa*, tra assenza e presenza, movimento e stasi⁷⁹. Nella Proserpina del Poliziano, rapita da Plutone in Ade e subito raffigurata con le chiome al vento quale un simbolo di eterna rinascita, come in Geltrude, apparsa, svanita e trasfigurata in «sembiante», convergono le immagini di tutte le ninfe, tutte le figurazioni attualizzanti e sopravvivenenti che ritornano a infiammare il

⁷³ J.P. Sartre, *L'immaginario*. cit., pp. 47-48: «La sintesi d'immagine [*synthèse imagée*] è accompagnata da una coscienza molto intensa di spontaneità, si potrebbe dire di libertà».

⁷⁴ Un motivo sul quale Hume, ancor più di Locke, si trova in consonanza con il pensiero leopardiano. Il soggetto per Hume è infatti al tempo stesso soggetto del pensiero e dell'immaginazione, e soggetto delle affezioni. D. Hume, *Trattato della natura umana* [1739-1740], in *Opere filosofiche*, trad. it. di A. Carlini, a cura di E. Mistretta e E. Lecaldano, Bari, Laterza, 1987, p. 265: «dobbiamo distinguere fra l'identità personale in quanto riguarda il pensiero o l'immaginazione ed in quanto riguarda le passioni o l'interesse che prendiamo a noi stessi».

⁷⁵ G. Deleuze, *Empirismo e soggettività*, a cura di F. Domenicali, Napoli-Salerno, Orthotes, 2018, p. 60.

⁷⁶ G. Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 27-32.

⁷⁷ W. Benjamin, *Opere complete*, cit., IX - I "passages" di Parigi, N2a,3.

⁷⁸ Su questo tema si veda anche C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, cit., pp. 40-41, dove affronta il problema del rapporto tra le teorie gnoseologiche romantiche e il pensiero di Goethe: «Nel *Concetto di critica* la tensione fra natura e testo si ritrova tematizzata nella contrapposizione fra la teoria romantica della riflessione e la teoria goethiana del rapporto fra opera e immagine originaria (*Urbild*). [...] Ambedue sono astati posti a distanza, l'uno mediante l'altro. Fra essi rimane una reciproca incomprensione, una tensione, che può essere guardata *simultaneamente* come lo spaccato storico-problematico della cultura critica e letteraria tedesca nel passaggio fra sette e ottocento, sia come una forma di pensiero dello stesso Benjamin: dunque, come l'esposizione di uno *Stillstand* tra passato e presente. L'immagine storica è una forma del presente che la concepisce».

⁷⁹ Come nota ancora W. Benjamin, in *Opere complete*, cit., IX, p. 534, l'immagine dialettica «va cercata là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo».

«desiderio antico». E forse è proprio quest'attualizzazione del passato che Leopardi vuole mostrare nel ricordare il proprio amore giovanile. La passione per un'immagine, per una *formula* affettiva e per il suo manifestarsi a baleni, sempre sul punto di svanire. Non pare casuale che, pochi anni più tardi, in un appunto zibaldoniano sulle qualità delle immagini indefinite del gennaio 1821, Leopardi si fermi ancora sulla riverberazione dell'antico sul presente:

Anzi osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza [...]. Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica.⁸⁰

Le sensazioni indefinite, come quella che Leopardi prova alla partenza dalla cugina, derivano dal riverberare di una «immagine antica» nel presente, ovvero dall'*analogon* di una sensazione provata nella fanciullezza, capace di illuminare il presente nella luce dell'affezione originaria. Il carattere di *vaghezza*⁸¹ che, nella prospettiva di Leopardi, sembra accompagnare la presentificazione delle immagini *antiche* - immagini che, appunto, sono dette «indefinite» - unito all'incidenza del contenuto *patico*, inteso nell'accezione warburghiana, che riemerge inalterato dalla fanciullezza, è lo stesso che traspare anche da un celebre passaggio stendhaliano preso in esame da Sartre nella seconda parte de *L'imaginaire*:

Non posso vedere la fisionomia delle cose. Non ho che la mia memoria di bambino. Vedo delle immagini, mi ricordo del loro effetto sul mio cuore, ma, quanto alle cause e alla fisionomia, nulla. Vedo una sequela di immagini molto nitide, ma senz'altra fisionomia che quelle che ebbero nei miei confronti. Ancora di più, non vedo questa fisionomia se non attraverso il ricordo dell'effetto che produsse su di me.⁸²

⁸⁰ Zib. 515, 16 gennaio 1821.

⁸¹ Una *vaghezza* che sottintende giocoforza l'involontarietà del riaffiorare dell'immagine alla coscienza. Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 96: «Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo - nell'immagine dialettica -, esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità».

⁸² Stendhal, *Vita di Henri Brulard*, Milano, Bompiani, 1944, cap. XVII. Il passo è riportato in J.P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 113. Sul rapporto tra Leopardi e Stendhal si veda F. D'Intino, *Errore, ortografia e autobiografia in Leopardi e Stendhal*, in *Memorie e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, a cura di M. Dondero e L. Melosi, premessa di S. Costa, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 167-183.

Ciò che si riflette sul presente è, anche qui, il legame tra l'immagine ritornante e il *pathos* originario che l'ha generata, inscritto nella «memoria di bambino», nell'età fanciulla e antica dell'individuo e del mondo⁸³. Nonostante, infatti, il passo zibaldoniano sembri limitare la riverberazione del passato sul presente al riattivarsi, per analogia, memoria, accadimento, di quelle sensazioni provate per la prima volta da fanciulli, è evidente che la prospettiva sia più ampia. La fanciullezza, infatti, è tutt'altro che un luogo inerte del pensiero leopardiano. È l'età in cui viene rapita Proserpina e in cui ha termine la vita di Silvia che, fedele al topos claudiano, scompare sul far dell'inverno: «Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, / Da chiuso morbo combattuta e vinta, / Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi»⁸⁴. È il momento in cui Leopardi stesso immagina di morire nel romanzo di formazione giovanile, per comparare «la vita della natura e la sua eterna giovinezza e rinnovamento col suo morire senza rinnovamento appunto nella primavera della giovinezza»⁸⁵. È la fase della vita in cui è più vivace l'immaginazione, sola fonte della «felicità umana»⁸⁶ e, soprattutto, il momento in cui si è più vicini alla disposizione d'animo degli antichi, a quella superficialità «per profondità»⁸⁷ che favorisce il lavoro immaginifico⁸⁸. La fanciullezza è dunque un'età *antica*, nella quale è più facile che si attualizzino le immagini del tempo sopravvivate. A riprova dell'interpretazione metaforica della fanciullezza come età arcadica, età del mito

⁸³ Si tratta di una prospettiva ancora vicina a quella benjaminiana. Si veda, in proposito, W. Benjamin, *Materiali preparatori per le tesi*, in *Sul concetto di storia*, cit., p. 87, dove, la *conoscibilità* e, dunque, la rappresentazione, da parte della coscienza, delle immagini conservate nella memoria, viene ricondotta alla possibilità che, in un preciso momento, il passato venga a «convergere con il presente in una costellazione». Si tratta dunque di una memoria *involontaria*, di una nozione strettamente dipendente da quella di *Jetztzeit* - di *tempo-ora* - e che Benjamin sviluppa a partire dall'analisi della *Recherche* proustiana. Cfr. Id., *Opere complete*, cit., III, p. 314, dove si ferma proprio sul carattere di involontarietà, di emersione non ancora cosciente delle immagini: «Sulla nozione di *mémoire involontaire*: non solo le sue immagini giungono inattese: piuttosto, in essa si tratta di immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro».

⁸⁴ *A Silvia*, *PP*, I, p. 78, vv. 40-43.

⁸⁵ G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1995, p. 82.

⁸⁶ *Zib.* 167-168: «non è maraviglia [...] che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni. Quindi bisogna considerare la gran misericordia e il gran magistero della natura, che da una parte non potendo spogliar l'uomo e nessun essere vivente, dell'amor del piacere che è una conseguenza immediata e quasi tutt'uno coll'amor proprio e della propria conservaz. necessario alla sussistenza delle cose, dall'altra parte non potendo fornirli di piaceri reali infiniti, ha voluto supplire 1. colle illusioni, e di queste è stata loro liberalissima, e bisogna considerarle come cose arbitrarie in natura, la quale poteva ben farcene senza, 2. coll'immensa varietà acciocché l'uomo stanco o disingannato di un piacere ricorresse all'altro, o anche disingannato di tutti i piaceri fosse distratto e confuso dalla gran varietà delle cose, ed anche non potesse così facilmente stancarsi di un piacere, non avendo troppo tempo di fermarsi, e di lasciarlo logorare, e dall'altro canto non avesse troppo campo di riflettere sulla incapacità di tutti i piaceri a soddisfarlo».

⁸⁷ F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, cit., *Prefazione*, p. 35: «Questi Greci erano superficiali - per profondità!».

⁸⁸ *Zib.* 168: «Quindi deducete le solite conseguenze della superiorità degli antichi sopra i moderni in ordine di felicità».

sopravvivente, si trova, tra le diverse annotazioni zibaldoniane che accomunano il sentire dei fanciulli a quello degli antichi, un pensiero che rimanda a Goethe⁸⁹:

Circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi vedi la verissima osservazione di Verter sul fine della lettera 50. Una terza sorgente degli stessi dilette e delle stesse romanzesche idee sono i sogni.⁹⁰

Come nota Damiani nel commento allo *Zibaldone*⁹¹, l'edizione del Werther a disposizione di Leopardi era quella italiana di Michel Salom, nella quale le lettere erano numerate. La numero cinquanta corrisponde alla lettera del 9 maggio 1772:

Men vo lungo il fiume fino a un certo casino, ch'era sovente il mio passeggio, luogo in cui noi altri fanciulli eravamo soliti divertirci per lo più a scagliare a fior d'acqua delle pietruzze piatte, facendole saltellare sul fiume prima di andare a fondo. Mi ricordai vivamente allora com'io più e più volte mi stessi colà guardando dietro alla corrente, con quale strano pensiero, io la seguiva, com'io m'andava immaginando i romanzeschi paesi ch'essa doveva bagnare, come la mia fantasia, restava in breve languida, e spossata, mentre ch'io pur cercava di spingerla sempre più oltre, infino a tanto ch'io mi perdeva nell'oscura visione d'una invisibile immensità. Eccoti, amico, precisamente il modo di sentire della veneranda antichità.⁹²

Quella goethiana è una visione sublime - «d'una invisibile immensità»⁹³ - *indefinita*, alla quale si giunge attraverso il *con-venire* di sensazioni eterogenee. Se quello dei fanciulli è dunque «il modo di sentire della veneranda antichità», le sensazioni indefinite che si manifestano nel corso della vita rappresentano il riverberare dell'antico sul presente. Si tratta

⁸⁹ Che all'opera di Goethe e, in particolare, al Werther, sia da ricondurre un certo sentire leopardiano, è un motivo ampiamente accertato dalla critica. Si veda, in proposito, M.A. Rigoni, *Leopardi, Goethe e l'ultrafilosofia*, «La rassegna della letteratura italiana», luglio dicembre 2013, N. 2, pp. 383-387. Il pensiero goethiano, tuttavia, è da considerare quale il minimo comune denominatore anche delle teorie warburghiane e benjaminiane: cfr. A. Pinotti, «*Lo studio degli estremi*». Benjamin morfologo della memoria tra Warburg e Goethe, in *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2003, p. 214: «[...] non si può prescindere da un esame complessivo del confronto che la riflessione benjaminiana ha istituito lungo l'intero arco del suo sviluppo (a partire dalla dissertazione sul *Concetto di critica nel romanticismo tedesco*, che si apre analogamente al *Trauerspielbuch* con una citazione goethiana e si chiude con un significativo paragrafo dedicato a «La teoria dell'arte primo-romantica e Goethe», fino all'incompiuto lavoro sui *passages* parigini) con il pensiero goethiano, collocandosi - a fianco, tra gli altri, dello stesso Warburg - tra i più intensivi recuperi del metodo morfologico goethiano che hanno contraddistinto la cultura europea in vari ambiti disciplinari intorno agli anni Venti».

⁹⁰ *Zib.* 57.

⁹¹ *Zib.* III, p. 3255.

⁹² Cfr. J.W. Goethe, *Verter. Lettere tradotte dal Tedesco*, a cura di M. Salom, Venezia, 1796, lettera del 9 maggio 1772, pp. 115-116.

⁹³ Sul passo si è fermato anche G. Lonardi, in *L'Achille dei «Canti»*, cit., p. 90: «Nella suddetta lettera L avrà colpito il poeta dell'*Infinito* («Così tra questa / immensità...») come il *sentire* stesso di Verter, in caccia, *oltre* dopo *oltre*, fino a uscirne spossato, di una «invisibile immensità», fosse infine da lui indicato come il *sentire* stesso degli antichi».

quindi di ricordanza, ripercussione, riflesso, *sopravvivenza*, di un'immagine dell'antichità, un *Nachleben der Antike* in termini warburghiani. Una sopravvivenza delle forme dell'antichità e del loro contenuto patico, secondo un concetto che Warburg ricava dal pensiero nietzscheano della rinascita (*Wiedergeburt*) - letto nella *Geburt der Tragödie*⁹⁴, nella quale troverà anche il modello della polarità tragica, apollinea e dionisiaca, costitutiva delle *pathosformeln* - e, soprattutto, dalla meditazione goethiana⁹⁵. L'immagine antica si riattiva grazie alla risposta affettiva a un *riflesso* indefinito nel presente e, nel caso del *Diario*, si configura nell'allegoria transitoria della ninfa, nel «sembiante» che trasfigura la fisicità dell'affezione e che incarna proprio queste opposte polarità. *Ninfa* e *lamia* al tempo stesso, come Leopardi annota nel dicembre 1821⁹⁶, donna dea e menade vendicativa, fata e strega - o *striga*, come si legge nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*⁹⁷ - «un ente misterioso, e di misterioso potere»⁹⁸, sempre caratterizzato dal movimento evanescente che dalla presenza conduce all'assenza, dalla rinascita - «ho veduto il doloroso oggetto più a lungo che i giorni innanzi»⁹⁹ - alla caduta - «delle quali immagini [...] la fantasia mi s'è da più giorni impoverita»¹⁰⁰. La ninfa è la forma di questa insolubile tensione, come nota Camilletti, «an intermediary and liminal creature [...] which embodies a binary tension without solving it»¹⁰¹, un'immagine che, come tale, può essere compresa solo attraverso l'immaginazione. Il fantasma ninfale è un oggetto inesistente, immaginifico, ben lontano dalla fisicità «membruta»¹⁰² della «Signora». È una «dolce imago»¹⁰³, come Leopardi scrive nella trasposizione poetica del *Diario*, una figura del passato che appare per svanire e che, proprio per l'indefinita transitorietà che la contraddistingue, diviene oggetto di un'appassionata ricerca. Come confida già nel *Diario*,

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 136-137.

⁹⁵ Come nota ancora A. Pinotti, in *Symbolic form and symbolic formula: Cassirer and Warburg on morphology (between Goethe and Vischer)*, «Cassirer Studies», *Philosophy and Iconology*, 2008, 1, pp. 119-135, la radice comune a Warburg e Nietzsche è rappresentata dalla *morfologia* goethiana. Cfr. pp. 120, «Following figures such as Jacob Burckhardt and Friedrich Nietzsche, Warburg found his place within a tradition whose name is morphology, and whose origin is rooted in Goethe». È un debito che riconosce lo stesso Warburg in un appunto diaristico, cfr. A. Warburg, *Tagebuchnotiz*, 25 maggio 1907, in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg, Übersetz v. M. Fienbork, Europäische Verlagsanstalt, 1992, p. 326, trad. it. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, a cura di P.A. Rovatti e A. Dal Lago, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁹⁶ *Zib.* 2302-2304, 29 dicembre 1821.

⁹⁷ *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, *PP*, II, pp. 719-720.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Diario del primo amore*, *PP*, II, p. 1182.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1183.

¹⁰¹ F. Camilletti, *Leopardi's Nymphs*, cit., p. 9.

¹⁰² *Diario del primo amore*, *PP*, II, p. 1171.

¹⁰³ *Il primo amore*, *PP*, I, p. 44, v. 26. Per l'inquadramento biografico del canto si veda M. Dondero, *Leopardi personaggio. Il poeta nei Canti e nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, pp. 15-16.

Leopardi si ritrova prigioniero del mito di Orfeo: «le son corso dietro con la mente [...] non sono in tutto riuscito a farla tornare indietro»¹⁰⁴, costretto, come Jolles, a inseguire il fantasma dell'amata. Come l'Aristeo del Poliziano è obbligato a vederla sfuggire ogni volta che si manifesta - «la ninfa non si cura dell'amante, / la bella ninfa che di sasso ha 'l core / anzi di ferro, anzi l'ha di diamante. / Ella fugge da me sempre davante / com'agnella dal lupo fuggir suole»¹⁰⁵ - e come Orfeo è destinato al capovolgimento, alla catastrofica discesa in Ade per gioire un attimo della riconquista di Euridice, nella primavera della rinascita del «sembiante», per poi assistere *impotente* a una nuova caduta - in un passo del 1820 Leopardi si ferma proprio sull'impotenza del dolore in relazione all'episodio virgiliano dell'usignolo di Orfeo, *Georgiche*, IV, vv. 511-515: «un dolore profondo, continuo, ed acerbissimo [...] è compassionevolissimo, a cagione di quell'impotenza ch'esprime»¹⁰⁶. La ninfa riappare, quale un «simulacro»¹⁰⁷ che sempre ritorna, evocato dalla poesia leopardiana per poi svanire. Ne *Il sogno*, dove all'apparizione dell'amata segue subito la catastrofica caduta - «Disse colei. Son morta, e mi vedesti / L'ultima volta, or son più lune. Immensa / Doglia m'opresse a questi voci il petto. / Ella seguì: nel fior degli anni estinta, / Quand'è il viver più dolce»¹⁰⁸ - e nella «Cara beltà» della canzone *Alla sua donna*¹⁰⁹, sempre un'immagine ninfale e persefonea, ma aerea, superna, ben lontana dalla visione terrena che ha ispirato l'amore giovanile: «non è cosa in terra / che ti somigli»¹¹⁰. Nella «concezione *dualistica* della realtà postulata da Platone»¹¹¹ della canzone del '23, il fantasma antico si trasfigura in un'idea: «Se dell'eterne

¹⁰⁴ *Diario del primo amore*, PP, II, p. 1179.

¹⁰⁵ A. Poliziano, *Fabula di Orfeo*, in *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992, vv. 65-69.

¹⁰⁶ *Zib.* 281, 17 ottobre 1820. Cfr. Virgilio, *Georgiche*, intr. di A. La Penna, trad. di L. Canali, note di R. Scarcia, Milano, BUR, 2019.

¹⁰⁷ *Il sogno*, PP, I, p. 53, v. 7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, vv. 23-27.

¹⁰⁹ A proposito della canzone *Alla sua donna*, si veda Camilletti, *Leopardi's Nymphs*, cit., p. 77, dove associa l'inno del '23 al ripensamento, da parte di Leopardi, della nozione cortese dell'oggetto del desiderio: «'Alla sua donna' [To His Lady], the hymn of 1823 that challenges the courtly notion of the object of desire as an image (*imago*) and a phantasm (*fantasma*), beholden by the melancholy speculation of the idolatrous lover».

¹¹⁰ *Alla sua donna*, PP, I, p. 65, vv. 19-20. Sul ritratto femminile della canzone del settembre 1823 si veda N. Bellucci, *Il «gener frate»*, cit., pp. 99-100, dove la «Cara beltà» viene dipinta, in maniera conforme alla prospettiva che stiamo cercando di delineare, come un'immagine antica ritornante, l'immagine evanescente di «epoche mitiche del passato o del futuro»: «Vi si rappresenta l'immagine di una donna che abita sogni e pensieri, che vive in epoche mitiche del passato o del futuro (il presente non ha miti, "secol tetro, aer nefando"), in luoghi forse extraterrestri dove splendono stelle più luminose; che partecipa alla natura delle volatili anime, delle ombre divine, delle alte specie, delle eterne idee».

¹¹¹ M.A. Rigoni, *Il materialista e le idee*, in *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2015, p. 53.

idee / L'una sei tu, cui di sensibilibus forma / Sdegni l'eterno senno esser vestita»¹¹². Non più riverberazioni, riflessi, *ombre*, in gergo platonico, ma un'idea pura, la formula di pathos archetipica della *nympha fugiens*, col portato tragico delle polarità opposte dell'apollineo - «Se dell'eterne idee / L'una sei tu» - e del dionisiaco - «Viva mirarti omai / Nulla speme mi avanza»¹¹³. Polarità opposte ma strettamente connesse¹¹⁴, che fanno della *pathosformel* una struttura instabile, difficilmente riducibile alla semplice antinomia tra forma e contenuto, e che si struttura dialetticamente - «L'*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco»¹¹⁵ - dispiegando «l'intera scala delle manifestazioni cinetiche della vita di una umanità fobicamente scossa»¹¹⁶. Ovvero, in termini sartriani:

L'immagine è per il sentimento una specie di ideale, rappresenta per la coscienza affettiva uno stato-limite, lo stato in cui il desiderio sarebbe al contempo conoscenza. Se si dà come il limite inferiore verso cui tende il sapere quando si degrada, l'immagine si presenta anche come il limite superiore verso cui tende l'affettività quando cerca di conoscere se stessa. L'immagine non potrebbe essere forse una sintesi dell'affettività e del sapere?¹¹⁷

Nell'immagine *antica* della formula di pathos convivono dunque il «sapere» apollineo e l'«affettività» dionisiaca, polarità che ontologicamente fondano l'oggetto-immagine, che lo costituiscono, cioè, come «sintesi» proprio grazie al loro lavoro contrario e antitetico. Un oggetto che funge da limite per la conoscenza razionale - come si è detto, al *sapere* è preclusa l'analisi dell'immaginario - e, al tempo stesso, per il contenuto patico che, oltre i confini

¹¹² *Alla sua donna*, *PP*, I, p. 65, vv. 45-47. Come provano le note filologiche leopardiane, dietro alla terminologia della canzone del '23 si cela il testo del *Simposio*. Cfr. a proposito G. Savarese, *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 326-327 e G. Leopardi, *Scritti filologici (1817-1832)*, a cura di G. Pacella e S. Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 532-542. Ma, come rileva M. Natale, in *Il canto delle idee. Leopardi fra «Pensiero dominante» e «Aspasia»*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 101: «al di là dei singoli lemmi, Platone dona a questo canto del '23 l'involucro stesso che avvolge il cristallo fragilissimo dell'illusione».

¹¹³ *Ibid.*, vv. 38-40.

¹¹⁴ Un concetto, quello di *polarità* [*Polarität*], che Warburg utilizza come strumento centrale nell'indagine di tutti i fenomeni culturali. Si veda, in proposito, A. Pinotti, *Symbolic form and symbolic formula*, cit., p. 121: «The concept of *Polarität* - together with the categories of *Gegensätzlichkeit*, *Bipolarität*, *Doppelwesen*, *Zwiespaltigkeit* - is employed by Warburg as a key to all cultural phenomena investigated in his research. Only to mention to major titles: the relation and exchange between cultures (ancient and modern, Northern and Southern, Eastern and Western, pagan and Christian, medieval and Renaissance); the tension between Dionysus and Apollo, magic and logic, rational and irrational, prophecy and calculation, superstition and technique, mathematics and astrology, art and science, idealism and realism, mimicry and physiognomy; mania and melancholy. Polarity is one of the few fundamental concepts (and perhaps the most important) able to assure an organic unity to his otherwise very heterogeneous investigations».

¹¹⁵ A. Warburg, *L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 306-307.

¹¹⁶ A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, cit., [C3].

¹¹⁷ J.P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 111.

dell'immagine, non può spingersi nell'afferrare la «fisionomia delle cose». In questo senso, comprendere l'immagine significa non solo gettare un «colpo d'occhio»¹¹⁸ capace di cogliere la moltitudine di «rapporti»¹¹⁹ tra gli enti, ma anche risalire alla forma originaria del desiderio ritornante, al contenuto patico capace di contenere «l'intera scala delle manifestazioni cinetica di un'umanità fobicamente scossa». Un'esplorazione¹²⁰ che, per Leopardi, si traduce nella ricerca senza posa di un'immagine ninfale - «Già da te per l'avante / La ricordanza mia, / Se non per morte, non si partiria»¹²¹ - che attraversa il complesso dei *Canti* in una concatenazione di rinascita - «Pur di quel pianto origine / Era l'antico affetto: / Nell'intimo del petto / Ancor viveva il cor. / Chiedea l'usate immagini / La stanca fantasia»¹²² - e sconfitta - «caduta forse / Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita, / Che qui sola di te la ricordanza / Trovo, dolcezza mia?»¹²³ - di apparizione e scomparsa del fantasma dell'amata. Un'immagine che torna nella figura di *Silvia*, il cui nome richiama quello della «ninfa vergine e ritrosa che rifiuta il suo amore ad Aminta»¹²⁴ della favola del Tasso. Ancora una ninfa dunque, che scoperta da Dafne nell'atto di contemplare la propria bellezza, prova vergogna e si cela alla vista: come ha notato D'Intino, il passo tassiano insiste sulla funzione corruttrice dello sguardo, sulla quale anche Leopardi si ferma nel commentare la *Genesi*: «Quando *aprirono gli occhi*, [...] allora *conobbero* di esser nudi, e si vergognarono della loro natura [...] e decadde dallo stato naturale, o si corruperono»¹²⁵. Lo sguardo corruttore che, mostrando il

¹¹⁸ *Zib.* 1851, ma anche 3269-3270: «Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme (se non in altre simili congiunture), egli è in grado di scorgere con essi i loro rapporti scambievoli, e per la novità di quella moltitudine di oggetti tutti insieme rappresentantsegli, egli è attirato e a considerare, benchè rapidam., i detti oggetti meglio che per l'innanzi non avea fatto, e ch'egli non suole; e a voler guardare e notare i detti rapporti. Ond'è ch'egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare (straordinaria almeno relativamente a lui ed all'ordinario del suo animo), e ch'egli l'adoperi, e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti [...]».

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Si parla qui di *esplorazione* alludendo alla figura del *κατάσκοπος*, che, come nota D'Intino, riveste una posizione tutt'altro che marginale nel pensiero leopardiano. Cfr. F. D'Intino, *L'immagine della voce*, cit., pp. 209-210: «il contrasto stridente fra la natura inconsapevole di sé e l'uomo che cerca di appropriarsene conoscendola e manipolandola. La figura centrale di questo confronto è quella dell'esploratore, che compare non a caso tre volte. Il primo è l'Islandese, la cui fuga coincide con un'esplorazione, giacché, come è stato osservato, egli non fuggirebbe la Natura se non sapesse cos'è, se non l'avesse già scoperta. Il secondo è Prometeo, che invece, [...] traccia la mappa della civiltà. Il terzo è Colombo, che, avendo lasciato dietro di sé la natura, e fiducioso nell'approdo a un nuovo mondo in cui l'assoluto coincide ormai con l'umano, e dunque con il relativo, incarna la scoperta poetica e ideologica dell'intero libro». Nella prospettiva che stiamo cercando di tracciare, è possibile estendere la dinamica contrastiva fra la natura priva di autocoscienza e il soggetto che cerca di conoscerla, non solo alla formula di pathos in sé, quale luogo del *πόλεμος*, del conflitto inesauribile tra forma e contenuto, ma anche alla teoria della conoscenza leopardiana nel suo complesso, come insieme di atti mentali volti allo svelamento del mondo e del sé che, continuamente, tendono alla caduta verso la certezza originaria del *nulla*.

¹²¹ *Madrigale*, *PP*, I, p. 395, vv. 6-8.

¹²² *Il risorgimento*, *PP*, I, pp. 72-73, vv. 25-30.

¹²³ *Le ricordanze*, *PP*, I, p. 83, vv. 137-140.

¹²⁴ F. D'Intino, *La caduta e il ritorno*, cit., p. 130.

¹²⁵ *Zib.* 399-400, dicembre 1820.

nudo, fa decadere dallo stato naturale, è quello della ragione, uno sguardo dell'estrema prossimità, che sveste il proprio oggetto e ne mette a nudo, per indugiare sulla terminologia benjaminiana, la *traccia*, corrompendone l'*aura* sacrale¹²⁶. Il motivo della corruzione insita nella conoscenza razionale si trova già, svestito dell'allegoria edenica, negli appunti zibaldoniani del novembre dello stesso anno: «la ragione spesso è fonte di barbarie (anzi barbarie da se stessa), l'eccesso di ragione sempre; la natura non mai, perché finalmente non è barbaro se non ciò che è contro natura»¹²⁷. È un tema che Leopardi riprende anche poche settimane più tardi, nel febbraio 1821, corroborandolo attraverso i toni allegorici della favola di Psiche - tratta come Leopardi stesso ammette, dal «morceau détaché di Mad. Lambert intitolato *Psyché en grec. Ame*»¹²⁸ - dell'anima che era felicissima senza conoscere e la cui infelicità dipese dal desiderio di conoscenza. Un'allegoria da cui ricava una massima fondamentale del proprio sistema: «l'uomo non è fatto per sapere, la cognizione del vero è nemica della felicità, la ragione è nemica della natura»¹²⁹. Nell'agosto del 1823, questo motivo torna in un passo zibaldoniano dedicato al costume dei «vestimenti» o, meglio, al mutamento del desiderio erotico¹³⁰ in funzione della pratica del vestirsi:

La *vista*, il pensiero, la conversazione, di questo essere sopra tutti e invincibilmente amato e desiderato, ma *le cui forme non cadono* (almeno abitualmente) *sotto i suoi sensi*, e che [...] per conseguenza, dico, è divenuto per lui tutto misterioso; il pensiero dico e la vista e il consorzio di questo essere l'immerge in una quantità di concezioni, *d'immaginazioni, d'illusioni*, di sentimenti, vivissimi e profondissimi perché quell'essere gli è per natura dolcissimo e carissimo, ma nel tempo stesso *confusissimi, incertissimi*, per lo più falsissimi, *sublimi, vasti*, perché quel medesimo essere trovandosi essergli quasi tutto *misterioso e quasi cosa segreta ed occulta*, i pensieri e i sentimenti ch'esso gli desta, sono tutti capitalmente e quasi esclusivamente governati e modificati e figurati, e in gran parte *prodotti e creati, dalla fantasia*.¹³¹

¹²⁶ Riprendo qui la già citata antinomia tra *traccia* e *aura*, notando come, nell'*immagine antica*, esista una strutturale coappartenenza di apparenza ed essenza. Si veda, in proposito, W. Benjamin, *Le "Affinità elettive" di Goethe*, in *Opere complete*, cit., I, pp. 583-584: «Né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro».

¹²⁷ *Zib.* 356, novembre 1820.

¹²⁸ *Zib.* 637-638.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Perché *Eros* è una forza "polemica", contrastiva, motore di ogni atto che abbia una finalità gnoseologica o di soddisfacimento del desiderio - secondo la doppia accezione che, come si è visto, caratterizza il *desiderio* leopardiano. Come rileva Didi-Huberman, in *L'immagine insepolta*, cit., pp. 246-247: «Ninfa, quindi, erotizza - perché *Eros* è crudele - il combattimento degli esseri tra loro. Poi, finisce per unire tutto questo nel suo stesso corpo: diviene essa stessa scontro, lotta intima fra sé e sé, nodo inestricabile di conflitto e desiderio, antitesi fatta impronta. Il paradigma agonistico e il paradigma coreografico fanno tutt'uno».

¹³¹ *Zib.* 3306-3307, corsivi miei.

Si tratta esattamente di ciò che accade nella ricerca del fantasma ninfale: il «sembiante» che risorge, ritorna nell'opera d'arte, nel sogno, o nella «ricordanza malinconica», si sottrae allo sguardo indagatore della ragione. Nel momento in cui si rivela, si *ri-vela*, nell'impossibilità, da parte della conoscenza razionale, di coglierne il nudo, la forma, senza svilirla, farla decadere nella prospettiva della «minuta e squisita analisi»¹³². In un'indagine, cioè, che ne faccia emergere la *traccia*, ne scomponga le parti nell'estrema prossimità¹³³ a discapito dell'*auraticità* propria dell'immagine colta nella sua totalità¹³⁴. Come la corporeità della donna celata dai «vestimenti», le forme della ninfa avvolte dal velo «non cadono [...] sotto i [...] sensi», non sono percepibili attraverso la conoscenza sensibile e, proprio per questo, all'intensità dei sentimenti si accompagna quella incertezza che, già nel *Diario*, Leopardi confessa di provare alla partenza della «Signora». Una sensazione *indefinita* che genera sentimenti «confusissimi», «sublimi, vasti» perché il *con-venire* di un'affezione nota - «quell'essere gli è per natura dolcissimo e carissimo» - con una forma sconosciuta, *misteriosa* «e quasi cosa segreta e occulta», impedisce alla ragione di penetrarne la trama. La *pathosformel* della ninfa si dà infatti solo per «immaginazioni», «illusioni», immagini ritornanti e sopravvivenenti di un'affezione antica, che esclusivamente nella dimensione privilegiata dell'opera d'arte possono essere rievocate. Non è un caso che Leopardi inizi a scrivere il *Diario*, dopo la partenza della cugina, all'apparizione del fantasma ninfale: scrive per rievocare la «dolce imago», per presentificarla ancora, nell'unico modo che gli è possibile. Come ha evidenziato Fressola, il fare artistico è indispensabile per canalizzare il

¹³² *Zib.* 1851.

¹³³ L'idea che, attraverso la conoscenza razionale, non si approdi che a una *scomposizione* analitica della natura, è propria di diversi luoghi zibaldoniani, nei quali, molto probabilmente, Leopardi si rifà al pensiero di La Mettrie. Cfr. *Zib.* 1836-1837: «Ora, oltre che l'immaginaz. è la più feconda e meravigliosa ritrovatrice de' rapporti e delle armonie le più nascoste, come ho detto altrove; è manifesto che colui che ignora una parte, o piuttosto una qualità una faccia della natura, legata con qualsivoglia cosa che possa formar soggetto di ragionamento, ignora un'infinità di rapporti, e quindi non può non ragionar male, non veder falso, non iscuoprire imperfettamente, non lasciar di vedere le cose le più importanti, le più necessarie, ed anche le più evidenti. Scomponete una macchina complicatissima, toglietele una gran parte delle sue ruote, e ponetele da parte senza pensarvi più; quindi ricomponete la macchina, e mettetevi a ragionare sopra le sue proprietà, i suoi mezzi, i suoi effetti: tutti i vostri ragionamenti saranno falsi, la macchina non è più quella, gli effetti non sono quelli che dovrebbero, i mezzi sono cambiati, indeboliti, o fatti inutili». Si veda anche, in proposito, J. Offray de La Mettrie, *L'uomo macchina*, a cura di F. Polidori, Milano, Mimesis, 2015. Le opere di La Mettrie non figurano nel *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, e il nome del filosofo illuminista compare solo in luoghi secondari all'interno dell'opera leopardiana. In una nota del *Dialogo filosofico* del 1812, tuttavia, Leopardi cita un passo che attribuisce all'*Homme machine* di La Mettrie - anche se è in realtà di incerta provenienza; nell'*Elenco di letture* dell'ottobre 1823, figura invece l'*Éloge de La Mettrie* di Federico II; cfr. J. Offray de La Mettrie, *Oeuvres philosophiques de La Mettrie, précédée de son éloge par Frédéric II, roi de Prusse* (Éd. 1796), Paris, Hachette, 2013, e G. Leopardi, *Elenco di letture*, in *PP*, II, p. 1226; Sul rapporto Leopardi-La Mettrie, si veda il lavoro di M.A. Rigoni, *Illuminismo e negazione* (1978), in *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2015, pp. 73-88, e A. Campana, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bononia University Press, Bologna, 2008, pp. 329 e ss.

¹³⁴ Si veda, a proposito, il già citato brano del *Passagenwerk*, W. Benjamin, *Opere complete*, cit., IX, pp. 499-500.

contenuto patico delle *formule di pathos*: «L'atto artistico è necessario, dunque, perché questa energia, recepita e vissuta senza filtri, non è di fatto né 'toccabile', né 'comprensibile' dal soggetto: la vita può esprimersi appieno soltanto attraverso la mano dell'artista»¹³⁵. È ciò che pensa anche Leopardi, quando, pochi giorni prima della stesura di *A Silvia*, annota sullo *Zibaldone* un vero e proprio manifesto di poetica:

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata.¹³⁶

Evocare il fantasma ninfale, la «dolce imago» che non abbandona mai i versi leopardiani, è necessario affinché l'affezione *antica* - «l'antico affetto» - riappaia alla mente vivo, riscaldando la «vecchiezza» di Leopardi con l'attualizzarsi dell'immagine nelle parole poetiche:

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato. [...] è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso. (La lieta novella che lo storico del passato porta senza respiro, viene da una bocca che forse, già nel momento in cui si apre, parla nel vuoto).¹³⁷

Ciò che sostiene Benjamin in opposizione polemica a una visione storicistica della storia, è vero anche per il «fantasma» leopardiano e, in generale, per le *pathosformeln*. Il passato può ripresentarsi solo in un'immagine, nell'unica dimensione che può vincere il «vuoto», superando la diacronia in cui sarebbe irrecuperabile. È una prospettiva chiara anche a Warburg, per il quale, come ha notato Wind¹³⁸, l'immagine non è soltanto la forma degli stati d'animo, ma anche ciò che li suscita. Un'immagine dialettica, nell'accezione benjaminiana di *Stillstand*, dal momento che l'immagine si presenta al contempo come l'oggetto scatenante l'affezione e la struttura in cui essa si ipostatizza. Questa struttura necessita,

¹³⁵ A. Fressola, *La danza delle Pathosformeln*, cit.

¹³⁶ *Zib.* 4302, 15 febbraio 1828.

¹³⁷ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, 5, p. 77.

¹³⁸ E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica*, in «Aut Aut» 199/200 (1984), pp. 121-135.

obbligatoriamente, di un «certo montaggio del tempo»¹³⁹ che rompa con la diacronia e di un approccio immaginativo, ovvero di una prospettiva che, quel tempo, permetta di figurarselo. Nell'immagine della ninfa colta attraverso l'opera d'arte, convergono tutte le immagini ninfali della tradizione culturale occidentale, smuovendo il cuore in forza di quell'affezione *antica*, di quel portato patico, che contempla l'intera gamma delle manifestazioni cinetiche della vita, radicate nelle opposte polarità della rinascita, dell'ipostasi apollinea, e della caduta, la catabasi nullificante. Polarità che per Warburg rappresentano i due poli di un'originaria e unitaria disposizione d'animo: «la *logica*, che attraverso una *designazione distinta* concettualmente creava lo *spazio per il pensiero* [*Denkraum*], una distanza tra soggetto e oggetto, e la *magia*, che allo stesso tempo *distruggeva lo spazio del pensiero* in virtù di una *connessione* ravvicinata e superstiziosa [...] di soggetto e oggetto»¹⁴⁰. Sono polarità intrinseche alla condizione umana, dietro le quali si celano ancora il Nietzsche della *Geburt*, la lezione di Goethe e il lavoro sul simbolo di Vischer, per il quale, come ha notato Carchia, «il simbolo nasce dal mito proprio nella discrepanza che si apre in seno alla libera coscienza critica nell'accettare l'immagine pur sapendola illusoria»¹⁴¹. Per comprendere l'immagine patica, si cede quindi alla *magia* a dispetto del *pensiero*, della razionalità in grado di determinare l'oggetto grazie alla scissione dal soggetto e di mostrarne il nudo svilito, reso inerte dallo sguardo corruttore della ragione. E ciò è possibile solo attraverso un atto immaginativo, che permetta di «ridur tutto a immagine»¹⁴² e scorgere «d'un'occhiata tutto il laberinto»¹⁴³ della natura, senza degradarla nell'analisi meccanica della conoscenza razionale. Nonostante Leopardi riservi all'immaginazione il primato conoscitivo tra le facoltà, definendola «sorgente della ragione»¹⁴⁴, non manca però di sottolinearne la capacità di operare secondo due diverse modalità: si tratta infatti di una «facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano»¹⁴⁵ ma che invece

¹³⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 208. Si veda anche W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (primo dattiloscritto, 1935-1936), in *Aura e choc*, cit., p. 30: «l'opera d'arte nasce grazie al montaggio».

¹⁴⁰ A. Warburg, *Divinazione antica pagana nei testi e nelle immagini nell'età di Lutero* [1920], in *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Einaudi, 2019, p. 195.

¹⁴¹ G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, cit.

¹⁴² *Zib.* 1650, 7 settembre 1821.

¹⁴³ *Zib.* 1855, 5-6 ottobre 1821.

¹⁴⁴ *Zib.* 2133, 20 novembre 1821.

¹⁴⁵ *Zib.* 2134.

coincide con la capacità stessa di «riflettere»¹⁴⁶. Un atto che, attraverso l'analitica kantiana, possiamo definire *riproduttivo* - ovvero la «sintesi delle intuizioni»¹⁴⁷, delle sensazioni ricavate dalla conoscenza sensibile - o *produttivo* - nel quale l'immaginazione si configura come assoluta «spontaneità»¹⁴⁸ - capace, al contempo, di vedere oltre la siepe, di dare vita a immagini che non si danno nella realtà fisica, e di riprodurre, schematizzare, ordinare, sussumere «mediante l'uso dell'esercizio e delle assuefazioni»¹⁴⁹. L'immaginazione è dunque sia «maravigliosa ritrovatrice de' rapporti e delle armonie le più nascoste»¹⁵⁰, sia facoltà capace di «concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono»¹⁵¹, di «penetrare addentro ne' grandi misteri della vita»¹⁵² e di innamorarsi di una ninfa, dell'immagine di tutte le ninfe nel suo ritornare per poi svanire. In ultima analisi, il primato dell'immaginazione nel sistema leopardiano è da ricondurre alla *disposizione*, ingenita e *immaginativa*¹⁵³, dell'uomo nei confronti del mondo, alla struttura costitutiva della coscienza umana che, per sapersi e, dunque, compiere quel movimento autocosciente che dal soggetto abbraccia il mondo per ritornare al soggetto, si dispiega in due diverse direzioni: la costruzione di strutture, forme, l'apollineo idilliaco dell'ipostasi, e la fantasia, il dionisiaco, la cattura dell'inesistente in immagine, per sfuggire, come la ninfa, alla riduzione razionale. Si tratta, dunque, delle due due modalità principali che la coscienza possiede per fare esperienza del mondo, due modalità che Leopardi sintetizza mirabilmente in una frequentata pagina zibaldoniana del novembre 1828:

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 120.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Zib.* 1452, 4 agosto 1821: «Ciascun uomo è come una pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta ec. S'indurisce col tempo, e da prima è difficile, finalmente impossibile il darle nuova figura ec. Tale è ciascun uomo, e tale diviene col progresso dell'età. Questa è la caratteristica che distingue l'uomo dagli altri viventi».

¹⁵⁰ *Zib.* 1836, 4 ottobre 1821.

¹⁵¹ *Zib.* 167, luglio 1820.

¹⁵² *Zib.* 3242, 22 agosto 1823.

¹⁵³ Se dovessimo cercare un *primum*, un fondamento della struttura gnoseologica leopardiana, questo sarebbe da individuare nella *disposizione* ingenita dell'uomo a *immaginare*, a *desiderare* e ad *assuefarsi*, ovvero in quella tensione ingenita a disporsi all'esperienza del mondo come enti immaginanti, desideranti e conformabili. È in questa prospettiva che Leopardi può, da una parte, affermare la subalternità della conoscenza razionale nei confronti della facoltà immaginativa e, dall'altra, fermarsi sull'identità dell'immaginazione con l'interezza del concettuale. Cfr. *Zib.* 2133-2134, 20 novembre 1821: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginaz. e intelletto è tutt'uno».

All'uomo sensibile e immaginoso [...] il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose.¹⁵⁴

E che Warburg riprende a cento anni di distanza, nell'*Introduzione* all'Atlante del 1929:

L'artista, che oscilla tra una concezione del mondo religiosa e una matematica, è dunque assistito in modo del tutto particolare dalla memoria sia collettiva che individuale. La memoria non solo crea lo spazio del pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la serena contemplazione e l'abbandono orgiastico.¹⁵⁵

Nell'opera d'arte, nel fare cioè, dell'«uomo sensibile e immaginoso», confluiscono la tendenza «matematica», «logica», formale, e la «magia», «l'abbandono orgiastico», il contenuto patico¹⁵⁶. È questa immagine, sospesa tra rinascita e caduta, struttura e abbandono, che può darsi come attualizzazione di fantasmi, passati multipli, affezioni antiche, può fungere da simbolo. Può svelare l'antico nel presente di un'affezione, in un montaggio del tempo illusorio, possibile proprio perché il tempo non è che un nome, un'idea¹⁵⁷ che, liberata dalle catene della diacronia, si traduce nel convergere dei passati multipli nell'attualità dell'opera d'arte. Nel tempo dell'immagine confluisce «l'antica memoria dinamofora»¹⁵⁸, portatrice di forze vitali e plasmatrice di forme più che di significati: di una «estetica delle forze»¹⁵⁹, per cedere ancora, con Didi-Huberman, alla suggestione nietzscheana, del *polemos*

¹⁵⁴ *Zib.* 4418, 30 novembre 1828.

¹⁵⁵ A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini. Introduzione* [1929], in *Opere, op. cit.*, II, p. 819.

¹⁵⁶ Si veda, in proposito, anche questo passo de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (primo dattiloscritto, 1935-1936), in *Aura e choc*, cit., p. 40: «Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata [...]».

¹⁵⁷ *Zib.* 4233, 14 dicembre 1826.

¹⁵⁸ A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*, London, The Warburg Institute Archive, III, 102.4, p. 15. Sul ruolo della memoria all'interno del tracciato gnoseologico leopardiano si veda *Zib.* 1675-1676, 11 settembre 1821: «*Scire nostrum est reminisci* dicono i Platonici. Male nel loro intendimento, cioè che l'anima non faccia che ricordarsi di ciò che seppe innanzi di unirsi al corpo. Benissimo però può applicarsi al nostro sistema, e di Locke. Perché infatti l'uomo, (e l'animale) niente sapendo per natura ec. tanto sa, quanto si ricorda, cioè quanto ha imparato mediante le esperienze de' sensi. Si può dire che la memoria sia l'unica fonte del sapere, ch'ella sia legata, e quasi costituisca tutte le nostre cognizioni ed abilità materiali o mentali, e che senza memoria l'uomo non saprebbe nulla, e non saprebbe far nulla. E siccome ho detto che la memoria non è altro che assuefazione, nasce (benché prestissimo) da lei, ed è contenuta in lei, così vicendevolmente può dirsi ch'ella contiene tutte le assuefazioni, ed è il fondamento di tutte, vale a dire d'ogni nostra scienza e attitudine. Anche le materiali sono legate in gran parte colla memoria. Insomma siccome la memoria è essenzialmente assuefazione dell'intelletto, così può dirsi che tutte le assuefazioni dell'animale sieno quasi memorie proprie de' rispettivi organi che si assuefanno».

¹⁵⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 170.

continuo tra apollineo e dionisiaco, «logica» e «magia», forma e affezione, ragione e immaginazione. Si tratta di un'estetica delle «immagini perplesse e indeterminate»¹⁶⁰ o, come Leopardi annota a margine del manoscritto della *Storia del genere umano*, «fuggitive, sfuggevoli, incerte, dubbie, indistinte, confuse»¹⁶¹, come la ninfa.

¹⁶⁰ *Storia del genere umano*, PP, II, p. 8.

¹⁶¹ *Ibid.*

Bibliografia

- Abramowski, Édouard, *Le Subconscient normal: nouvelles recherches expérimentales*, Paris, Alcan, 1914.
- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Alberti, Leon Battista, *De pictura*, a cura di Luigi Mallè, Firenze, Sansoni, 1950.
- Alberti, Leon Battista, *Della architettura, pittura e della statua*, trad. di Cosimo Bartoli, Bologna, 1782.
- Aristotele, *L'anima*, a cura di Giancarlo Movia, Milano, Bompiani, 2001.
- Aristotele, *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, a cura di Andrea L. Carbone, Bompiani, Milano 2002.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Alla ricerca di ninfa: un percorso tematico dal romanticismo al simbolismo*, corso di Letteratura italiana dell'età romantica, Università di Bologna, 2019-2020.
- Bellucci, Novella, *Il «gener frale». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Benjamin, Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.
- Benjamin, Walter, *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000-2014, 9 voll.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Benjamin, Walter, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2014.
- Blasucci, Luigi, *Alle origini della poesia leopardiana: «Il primo amore»*, in *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Burke, Edmund, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*, traduzione di Carlo Ercolani, Macerata, Bartolommeo Capitani, 1804.
- Camilletti, Fabio, *Leopardi's Night (T)errors*, in *Archaeology of the Unconscious*, a cura di Alessandra Aloisi e Fabio Camilletti, New York-Oxon, Routledge, 2020.
- Camilletti, Fabio, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Oxford, Legenda, 2013.
- Campana, Andrea, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bononia University Press, Bologna, 2008.
- Carchia, Gianni, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, in «Aut Aut» 199-200, 1984, pp. 92-108.
- *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di Andrea Campana, Firenze, Olschki, 2011.
- Castagnoli, Luca, *Memoria Aristotelica, Memoria Agostiniana*, in *Mente, anima e corpo nel mondo antico. Immagini e funzioni*, a cura di Giulio A. Lucchetta e Ugo La Palombara, Pescara, Opera Editrice, 2006, pp. 141-160.

- Claudiano, Claudio, *Il rapimento di Proserpina*, a cura di Laura Micozzi, Milano, Mondadori, 2013.
- D'Intino, Franco, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e critica», Anno XIX, fascicolo II, maggio-agosto 1994.
- D'Intino, Franco, *Errore, ortografia e autobiografia in Leopardi e Stendhal*, in *Memorie e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, a cura di Marco Dondero e Laura Melosi, premessa di Simona Costa, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 167-183.
- D'Intino, Franco, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.
- D'Intino, Franco, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Deleuze, Gilles, *Empirismo e soggettività*, a cura di Filippo Domenicali, Napoli-Salerno, Orthotes, 2018.
- Didi-Huberman, George, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Dondero, Marco, *Leopardi personaggio. Il poeta nei Canti e nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020
- Emmanuel, Maurice, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896.
- Folin, Alberto, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Fressola, Anna, *La danza delle Pathosformeln*, «La Rivista di Engramma», 157, luglio/agosto 2018.
- Gaetano, Raffaele, *Giacomo Leopardi e il sublime*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg, Übersetzt von Matias Fienbork, Europäische Verlagsanstalt, 1992.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, a cura di Pier Aldo Rovatti e Alessandro Dal Lago, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Grandi, Tommaso, «*Le cose che non sono*». *Leopardi e la coscienza d'immagine*, «Griselda», V. 19, N. 2, 2020.
- Hume, David, *Opere filosofiche*, a cura di Enrico Mistretta e Eugenio Lecaldano, Bari, Laterza, 1987, 4 voll.
- Kant, Immanuel, *Critica della ragion pura*, a cura di Vittorio Mathieu, Bari, Laterza, 2017.
- Klein, Robert, *Note sulla fine dell'immagine*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975.
- La Mettrie, Julien Offray de, *L'uomo macchina*, a cura di Fabio Polidori, Milano, Mimesis, 2015.
- La Mettrie, Julien Offray de, *Oeuvres philosophiques de La Mettrie, précédée de son éloge par Frédéric II, roi de Prusse (Éd. 1796)*, Paris, Hachette, 2013.
- Leopardi, Giacomo, *Entro dipinta gabbia. Dagli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972.
- Leopardi, Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, 2 voll.

- Leopardi, Giacomo, *Scritti filologici (1817-1832)*, a cura di Giuseppe Pacella e Sebastiano Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni, 1969, 2 voll.
- Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, 1940.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 3 voll.
- Martinelli, Bortolo, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003.
- Natale, Massimo, *Il canto delle idee. Leopardi fra «Pensiero dominante» e «Aspasia»*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Natale, Massimo, *Walter Benjamin e il leopardismo filosofico*, «La Rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2013, N. 2, pp. 485-498.
- Pinotti, Andrea, “*Lo studio degli estremi*”. *Benjamin morfologo della memoria tra Warburg e Goethe*, in *Giochi per melanconici. Sull’Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Milano, Mimesis, 2003, pp. 195-231.
- Pinotti, Andrea, *Symbolic form and symbolic formula: Cassirer and Warburg on morphology (between Goethe and Vischer)*, «Cassirer Studies», *Philosophy and Iconology*, 2008, 1, pp. 119-135.
- Polato, Lorenzo, *Il sogno di un’ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Poliziano, Agnolo, *Le Stanze, l’Orfeo e le Rime*, a cura di Giosuè Carducci, Firenze, 1863.
- Prete, Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Reed, Arden, *Romantic Weather. The Climates of Coleridge and Baudelaire*, Hanover, University Press of New England, 1983.
- Rigoni, Mario Andrea, *Il materialista e le idee*, in *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2015.
- Rigoni, Mario Andrea, *Illuminismo e negazione*, in *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2015.
- Rigoni, Mario Andrea, *Leopardi, Goethe e l’ultrafilosofia*, «La rassegna della letteratura italiana», luglio dicembre 2013, N. 2, pp. 383-387
- Sartre, Jean-Paul, *L’immaginario. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, a cura di Raul Kirchmayr, Einaudi, 2007.
- Savarese, Gennaro, *L’eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Stendhal, *Vita di Henri Brulard*, Milano, Bompiani, 1944.
- Tasso, Torquato, *Dialoghi*, edizioni critica a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, 2 voll.
- Verducci, Mario, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, Editore Eco, 1994.
- Verhulst, Sabine, *Il “coup d’œil” dei Lumi e la teoria dell’immaginazione in Leopardi*, in *La «stanca fantasia». Studi leopardiani*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Virgilio, *Georgiche*, intr. di Antonio La Penna, trad. di Luca Canali, note di Riccardo Scarcia, Milano, BUR, 2019.
- Vischer, Friedrich Theodore, *Das Symbol (1887)*, in *Kritische Gänge*, a cura di Robert Vischer, vol. 4, München, Mener & Jeffen, 1922.

- Warburg, Aby, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, in *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004.
- Warburg, Aby, *Divinazione antica pagana nei testi e nelle immagini nell'età di Lutero* [1920], in *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 2019.
- Warburg, Aby, *Dürer e l'antichità italiana*, in *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- Warburg, Aby, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli*, in *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004.
- Warburg, Aby, *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004.
- Warburg, Aby, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, ed. e trad. a cura di Maurizio Ghelardi, «La Rivista di Engramma», 138, settembre/ottobre 2016.
- Warburg, Aby, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*, London, The Warburg Institute Archive.
- Wind, Edgar, *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica*, in «Aut Aut» 199/200 (1984), pp. 121-135.
- Zappi, Giovan Battista Felice, *Rime con quelle di Faustina Maratti e di alcuni Arcadi*, Venezia, 1757, voll. 2, in-12.