

«Vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili». Leopardi, Benjamin e le «opere di genio»

Tommaso Grandi
(Università di Bologna)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – At first sight Benjamin's thought reveals many themes in common with Leopardi's philosophy and, above all, it shows the same critical perspective toward contemporary models. This paper intends to explore this common ground, studying especially the analysis that Leopardi and Benjamin dedicated to the work of art: since both looked with disillusion at the European cultural environment, it's just natural that the questions around the work of art and its reception occupy a fundamental role in their thoughts. In this perspective, Leopardi's meditation seems on the same page of Benjamin's most famous work, *The work of art in the age of mechanical reproduction*: studying the deep contradiction between the *aura* of «opere di genio» and the *trace* of an acritical work of art, this paper tries to investigate some key points of Leopardi's thought, like the role of the *image* (and so, of the *imagination*) within *Zibaldone's* gnoseological structure, and the phylogenetical propriety of «immagini antiche».

Keywords – Giacomo Leopardi; image; imagination; Walter Benjamin; work of art.

Abstract – Già a un'indagine preliminare, il pensiero di Benjamin rivela un numero considerevole di tematiche affini a quello leopardiano e, soprattutto, il medesimo orientamento di fondo, volto a guardare criticamente ai modelli della contemporaneità. Il presente contributo intende indagare questo sostrato comune, fermandosi in particolare sull'analisi che Leopardi e Benjamin rivolgono all'opera d'arte: in un orizzonte, quello culturale europeo, guardato da entrambi con disillusione, le questioni estetiche intorno all'opera e alla sua ricezione, ricoprono giocoforza un ruolo fondamentale, che a un'attenta analisi pone il pensiero leopardiano sulla stessa traiettoria che sarà propria del lavoro forse più famoso del filosofo berlinese, *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica*. Indagando la profonda antinomia tra l'auraticità delle «opere di genio» e la «traccia» infeconda di un fare acritico, questo contributo cercherà di mettere in luce alcuni nodi fondamentali del pensiero leopardiano, come la funzione determinante dell'immagine (e, dunque, dell'immaginazione) nell'impianto gnoseologico zibaldoniano e la proprietà filogenetica delle immagini *antiche*.

Parole chiave – Giacomo Leopardi; immaginazione; immagine; opera d'arte; Walter Benjamin.

Grandi, Tommaso, «Vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili». *Leopardi, Benjamin e le «opere di genio»*, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 1-16.

tommaso.grandi@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19191>
finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Tommaso Grandi
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Come ha notato Massimo Natale in un saggio di una decina di anni fa¹, la conoscenza accertata di Leopardi, da parte di Benjamin, è da limitare ai *Pensieri* (*Gedanken*), recensiti nel 1928 in occasione della pubblicazione di una traduzione tedesca ad opera di Richard Peters² e, forse, ma il condizionale è d'obbligo, ai *Canti* e alle *Operette morali*, ai quali sembrerebbero da ricondurre alcuni brevi ma significativi riferimenti presenti nella recensione ai *Pensieri*. Indipendentemente dall'eventualità di un debito diretto, il pensiero di Walter Benjamin rivela, già a un'indagine preliminare, un numero considerevole di tematiche affini a quello leopardiano e, soprattutto, una visione di fondo estremamente simile se non, in certi luoghi, addirittura sovrapponibile. Una contiguità prospettica evidente già dalla forma della meditazione, dalla frammentarietà ordinata³ attraverso la quale il pensiero si stratifica in *costellazioni*⁴ semantiche, reagisce con se stesso e con le proprie fonti sedimentando, accumulando, citando. Come evidente è l'insoddisfazione con la quale entrambi guardano ai modelli della contemporaneità, condividendo quel carattere «eroico»⁵ che lo stesso Benjamin riconosce a Leopardi nella recensione ai *Gedanken*. Una spinta ribelle e anticonformista, tale da indurlo a ricondurre l'intelligenza leopardiana, utilizzando una felice espressione di Sainte-Beuve⁶, *sub specie gladii*: una *intelligente glaive*, dunque, armata di spada, in continua e strenua opposizione allo *status quo* culturale, antropologico e politico.

Una categoria nella quale lo stesso Benjamin sembra riconoscersi nelle due paginette scarse che dedica ai *Gedanken* leopardiani, rimarcando un'affinità che va ben oltre la semplice posizione intellettuale. Una vicinanza testimoniata dall'"intima" lucidità con la quale Benjamin anticipa, sebbene in forma preliminare, alcune linee interpretative delle quali il panorama critico è riuscito ad appropriarsi solo dopo diversi decenni, come il riduzionismo proprio di un'interpretazione pessimistica del pensiero leopardiano o il parallelismo, dalla grande fortuna critica,

¹ M. Natale, *Walter Benjamin e il leopardismo filosofico*, «La Rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2013, 2, pp. 485-498.

² G. Leopardi, *Gedanken*, Deutsch von R. Peters mit einem Geleitwort von T. Lessing, Hamburg-Bergedorf, Fackelreiter Verlag, 1928. Per la recensione di Benjamin si veda W. Benjamin, *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, Torino, Einaudi, 1979, trad. it. di A. Marietti Solmi, pp. 67-69.

³ Ordinata perché la tensione interna ai pensieri zibaldoniani, al pari di quella rinvenibile nei 'frammenti' benjaminiani, sembra sempre cercare la risoluzione verso il 'sistema'. Si veda in proposito F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.

⁴ Non è un caso che proprio *Costellazioni* sia il titolo che Andrea Pinotti ha scelto per il lemmario dell'opera benjaminiana, cfr. A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2018.

⁵ W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, cit., p. 68.

⁶ *Ivi*, p. 68. Si veda anche C.A. de Sainte-Beuve, *Ritratti*, pref. di L. Diemoz, trad. it. di A. Scaiola, Roma, Lucarini, 1988. E non è un caso che anche Sainte-Beuve abbia dedicato uno dei suoi *ritratti* allo «scetticismo senza limiti» di Leopardi: cfr. Id., *Ritratto di Leopardi*, a cura di C. Carlino, Milano, Donzelli, 1996, p. 48.

tra Leopardi e Hölderlin⁷. Una consonanza intellettuale che riverbera su tutta l'opera benjaminiana, a partire da alcuni motivi chiave del *Concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*⁸ evidenziati da Claudio Colaiacomo ne *Il poeta della vita moderna*⁹, dove dedica alcune pagine a temi come l'annullamento della distanza tra lettore e testo (ricercato da Leopardi e centrale in Benjamin¹⁰), il motivo della rilettura (si pensi al 1828, quando pochi giorni prima della stesura di *A Silvia* Leopardi si ferma proprio sull'importanza del rileggersi a distanza di tempo¹¹), e quello della critica come «mortificazione dell'opera»¹².

Seguendo questa linea non stupisce che un altro terreno fruttuoso di confronto possa essere rinvenuto nella riflessione sulla durata dell'opera d'arte e sulla sua fruizione, propria dei lavori forse più noti del filosofo berlinese, ma anche del Leopardi delle *Operette* e di una certa meditazione zibaldoniana. Una riflessione che, nel giugno 1824, Leopardi affida a Eleandro nell'operetta eponima e che contiene già, sinteticamente, la prospettiva che mi preme indagare:

Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora io fo poca stima di quella poesia che letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna. Ma se il lettore manca di fede al suo principale amico un'ora dopo la lettura, io non disprezzo perciò quella tal poesia: perché altrimenti mi converrebbe disprezzare le più belle, più calde e più nobili poesie del mondo. Ed escludo poi da questo discorso i lettori che vivono in città grandi: i quali, in caso ancora che leggano attentamente, non possono essere giovati anche per mezz'ora, né molto dilettrati né mossi, da alcuna sorta di poesia.¹³

Attraverso le parole di Eleandro Leopardi opera qui un primo discrimine fondamentale sull'oggetto artistico: ci sono opere *poetiche*, capaci di «muovere l'immaginazione» e di giovare almeno «per mezz'ora», e opere che *poetiche* non sono, dalle quali è impossibile trarre alcun giovamento. Un discrimine a cui si aggiungono la determinazione del *poetico* entro l'orizzonte immaginativo, evidenziata da quel «destinati a muovere l'immaginazione» qui elevato a finalità

⁷ W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, cit., p. 68, dove mostra come entrambi siano stati oggetto di interpretazioni limitative che li hanno visti ricondotti a categorie generali, rispettivamente quella dell'*idealismo* per Hölderlin e quella del *pessimismo* per Leopardi. Già Arturo Graf e Giosuè Carducci si sono fermati sulla comparazione tra Leopardi e Hölderlin, un confronto sul quale si sono cimentati anche Dilthey e Karl Vossler, *Leopardi*, Napoli, Ricciardi, 1920, probabile fonte della recensione benjaminiana. Sul tema rimando anche al volume S. Doering, S. Neumaister (Hrsg.), *Hölderlin und Leopardi*, Eggingen, Edition Isele, 2011. Su Hölderlin cfr. anche W. Benjamin, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000-2010, 9 voll., da ora abbreviato in *OC*, I, pp. 217-239.

⁸ Id., *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N.P. Cangini, Milano, Mimesis, 2017.

⁹ C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella, 2013.

¹⁰ Si veda in proposito W. Benjamin, *Storia della letteratura e scienza della letteratura* (1931), *OC*, IV.

¹¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, da ora abbreviato in *Zib.*, 4302. Su questo passo si veda anche F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 132-134, dove si ferma sull'immagine positiva del *frutto*, dei versi come portatori di «nutrimento vitale».

¹² C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna*, cit., p. 40.

¹³ G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, 2 voll., da ora abbreviato in *PP*, II, pp. 173-174.

ultima dell'arte¹⁴, e quella dell'impossibilità di poter agire, per qualsiasi fare artistico, in maniera decisiva sulla contemporaneità: un'impossibilità segnata dall'introduzione del tema antropologico dell'opposizione tra gli abitanti delle piccole e delle grandi città, frequente nella meditazione zibaldoniana¹⁵ e al centro del *pamphlet* sui *Costumi degli italiani*, dove viene esteso su scala europea all'antinomia tra popoli settentrionali e popoli meridionali¹⁶.

Una contrapposizione da ricondurre entro l'orizzonte del binomio *vita/esistenza*, secondo il quale a un maggiore sviluppo della *vita* – ovvero dello «spirito»¹⁷ o, per utilizzare una categoria contemporanea, del *concettuale* – corrisponde una maggiore infelicità, un aumento significativo del sentimento dell'esistenza¹⁸ – o, ancora attualizzando, della *finitudine*, dell'avvertire la propria pena nell'impossibilità di raggiungere l'oggetto del proprio desiderio entro i limiti della vita. Una presa di coscienza del limite dalle tinte prettamente benjaminiane: l'individuazione dell'impossibilità, da parte dell'uomo, di ritornare a una condizione di piena esistenza, di comunione assoluta con la natura. L'uomo moderno non coincide infatti più con la «nuda vita»¹⁹ ma con il concettuale, con la *vita* che ha la possibilità di essere *giusta* e, in un certo modo, risolvere il problema del desiderio nella dimensione libera dell'immaginazione.

In questo senso è importante concentrarsi sul ruolo che ha il *poetico* nelle parole di Eleandro, una categoria che, come è noto, è tutt'altro che inerte nel pensiero leopardiano: si tratta, come si legge negli appunti zibaldoniani dell'ottobre 1821, del «modo d'essere»²⁰ della natura stessa, un «modo» da intendere, in quello che pare un richiamo esplicito al pensiero spinoziano²¹, nella

¹⁴ *Zib.* 1174, 16 giugno 1821: «L'immaginazione [...] è la base della letteratura strettamente considerata». Cfr. anche *Zib.* 2426, 7 maggio 1822: «l'immaginazione [...] è la sola facoltà umana capace del bello, e produttrice del bello».

¹⁵ Cfr. *Zib.* 1831, 3 ottobre 1821, dove Leopardi insiste, non solo sulla superiore vena immaginativa delle piccole città, ma anche sul potere omologante della civilizzazione: «Tutte le città fuor di mano hanno qualche particolarità di costumi, dialetto, accento, indole ec. che le distingue sì dal generale della naz. sì l'una dall'altra. E si trova, proporzionatam. parlando, maggior varietà di costume scorrendo un piccolo circondario posto fuor di mano, che non si trova scorrendo da capo a piedi un intero regno, ed anche più regni e nazioni, per le vie postali. Tanto la natura è varia, e l'arte monotona; e tanto è vero che la civilizzaz. tende essenzialmente ad uniformare».

¹⁶ G. Leopardi, *Saggio sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, in *PP*, II, pp. 478-480.

¹⁷ *Zib.* 3936, 29 novembre 1823: «la civiltà la quale per sua natura rende l'uomo, p. così dire, tutto spirito, ed accresce p. conseg. infinitam. la vita propriamente detta, e l'amor proprio, accresce anche sommamente p. sua natura l'infelicità dell'uomo e della società».

¹⁸ *Zib.* 3846-3847, 8 novembre 1823: «Sempre che il vivente si accorge dell'esistenza, e tanto più quanto ei la sente, egli ama se stesso, e sempre attualmente, cioè con una successione continuata e non interrotta di atti, tanto più vivi, quanto il detto sentimento è attualmente o abitualmente maggiore. Sempre e in ciascuno istante ch'egli ama attualmente se stesso, egli desidera la sua felicità, e la desidera attualmente [...]. Dunque il vivente non ottiene mai e non può mai ottenere l'oggetto del suo desiderio. Sempre pertanto ch'ei desidera, egli è necessariamente infelice [...]».

¹⁹ W. Benjamin, *OC*, I, p. 486: «Falsa e miserabile è la tesi che l'esistenza sarebbe superiore all'esistenza giusta, se esistenza non vuol dire altro che la nuda vita».

²⁰ *Zib.* 1835: «Ora colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perché non conosce il suo modo di essere».

²¹ Sulla presenza di Spinoza nell'opera leopardiana rimando a A. Negri, *Fra infinito e comunità. Appunti sul materialismo in Spinoza e Leopardi*, Roma, DeriveApprodi, 1998, e M. Biscuso, *Leopardi tra i filosofi. Spinoza, Vico, Kant, Nietzsche*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2019, pp. 15-49.

sua accezione più ampia, come qualità intrinseca del mondo, come organizzazione o, meglio, *disposizione*²² della totalità del reale a essere fatto oggetto d'esperienza. Una *disposizione* del mondo che, per Leopardi, coincide con la possibilità di essere colto, essenzialmente, in maniera *poetica* e, quindi, immaginativa²³. Se infatti, come leggiamo ancora nelle pagine dell'ottobre 1821, «L'analisi delle idee, dell'uomo, del sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandiss. e principaliss. parte, sulla immaginaz. sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v'ha di poetico nell'intero sistema della natura»²⁴, significa che anche l'opera d'arte, al pari della meditazione strettamente filosofica, debba porre come proprio oggetto il *poetico* laddove voglia giovare all'uomo almeno «per mezz'ora»: deve cioè costituirsi come un dispositivo in grado di cogliere il «modo d'essere» del mondo attraverso un'astrazione immaginativa, ovvero attraverso un movimento che riesca a coglierne la verità *in immagine*²⁵.

In un certo senso, è possibile parlare, per l'estetica leopardiana, della medesima dimensione «culturale»²⁶ dell'immagine che Adorno ravvisa nel pensiero benjaminiano: il paradigma di *unicità* di un oggetto colto «*das Hier und Jetzt*», *qui e ora*, indipendentemente da ogni qualità performativa, nell'*auraticità* propria del vero fare artistico. Una qualità che Benjamin descrive in questo modo nella *Piccola storia della fotografia*.

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.²⁷

²² *Zib.* 1682, 12 settembre 1821: «La stessa adattabilità e conformabilità che ho detto esser singolare nell'uomo, non è propriamente innata ma acquisita. Essa è il frutto dell'assuefazione generale, che lo rende appoco appoco più o meno adattabile ed assuefabile. Di lei non esiste originariamente nell'uomo, che una disposizione, la quale non è già lei».

²³ Su questo motivo mi permetto di rimandare al mio T. Grandi, «*Le cose che non sono*». *Leopardi e la coscienza d'immagine*, «Griseldaonline», XIX, 2, 2020, pp. 281-295, Doi: <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10482> (ultima consultazione: 4 febbraio 2024).

²⁴ *Zib.* 1833-1834, 4 ottobre 1821.

²⁵ Di coglierla, cioè, attraverso una modalità altra rispetto alla percezione. Cfr. *Zib.* 4418, 30 novembre 1828: «[...] 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». Sull'indipendenza dei prodotti dell'immaginazione dalla sfera percettiva si veda anche J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007, p. 13: «Adesso chiudo gli occhi e produco l'immagine della sedia che ho appena percepito. La sedia, dandosi ora in immagine, non potrebbe certamente entrare *nella* coscienza più di quanto facesse prima. Un'immagine di sedia non è e non può essere una sedia».

²⁶ T.W. Adorno e W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 169. Cfr. anche W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *OC*, I, p. 441: «il valore di unicità dell'opera d'arte *autentica* ha una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso».

²⁷ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, p. 237.

La dimensione *auratica* di un'opera d'arte – ma, come si può notare, Benjamin estende qui il concetto, anche alla fruizione estetica dei fenomeni naturali – dipende dunque dalla possibilità di coglierne l'unicità in una «lontananza», l'apparizione «in un singolare intreccio di spazio e di tempo»²⁸. Sono temi vicinissimi alla meditazione zibaldoniana intorno alle proprietà degli oggetti *indefiniti*, una riflessione certamente debitrice della lezione burkiana della *Ricerca filosofica*²⁹, ma che Leopardi estende all'esplorazione delle capacità gnoseologiche dell'atto immaginativo³⁰.

Se volessimo infatti compendiare la definizione benjaminiana attraverso il pensiero leopardiano, potremmo definire l'*aura* come una qualità rinvenibile unicamente negli oggetti che suscitano sensazioni «vaghe»³¹, colti cioè in un'appercezione segnata da una netta limitazione percettiva: oggetti che, proprio perché non possono essere compresi nella loro totalità, permettono di spaziare con l'immaginazione. Solo un mese prima della meditazione sul *poetico* come «modo d'essere» della natura, troviamo infatti un lungo passaggio zibaldoniano sulle proprietà degli oggetti *indefiniti*: un pensiero in cui Leopardi si ferma su immagini estremamente simili a quelle che usa Benjamin nel definire il concetto di *aura* nella *Piccola storia della fotografia*.

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, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scuopra la sorgente della luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec., la detta luce veduta in luogo oggetto ec. dov'ella non entri e non percota direttamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo

²⁸ O, come Benjamin annota sui tre fogli di *Che cos'è l'aura?*, «Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di || levare || rispondere con lo sguardo. Questa capacità è piena di poesia. Quando un uomo, un animale o un essere inanimato leva il suo sguardo sotto il nostro, per prima cosa ci attrae lontano; il suo sguardo sogna, ci trascina nel suo sogno. L'aura è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia». Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 25. Come riporta l'edizione Neri Pozza, il margine superiore del primo foglio reca un ulteriore appunto manoscritto, utile a chiarire come il fondamento dell'*aura* risieda nella reciprocità dello sguardo tra oggetto e soggetto, nella capacità del soggetto di incontrare lo sguardo *levato* dell'oggetto in una lontananza altra rispetto alla semplice presenza: «Essere guardati alle spalle | incontro degli sguardi | levare lo sguardo, ricambiare lo sguardo».

²⁹ E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*, trad. it. di C. Ercolani, Macerata, Bartolommeo Capitani, 1804.

³⁰ Sul tema mi permetto di rimandare al mio T. Grandi, «*In camera oscura*». *Fenomenologia del notturno ed estetica dell'indefinito in Giacomo Leopardi*, «Quaderni d'Italianistica», XLIII, 1, 2022, pp. 81-99, Doi: <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40180> (ultima consultazione: 4 febbraio 2024).

³¹ *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. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità. Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea».

che ne sieno indorate le cime; [...] tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. [...]. È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. 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.³²

Leopardi insiste dunque sulla necessità di una *limitazione pervettiva*³³ al fine di favorire il lavoro libero dell'immaginazione. Si tratta di oggetti colti nella medesima «lontananza»³⁴ irriducibile che Benjamin individua come la caratteristica fondamentale dell'*aura*, capaci di produrre «un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito»³⁵ nella forma privilegiata dell'immagine, «il potersi perciò spaziare coll'immaginazione»: in una forma cioè che, come sostiene Benjamin commentando Fichte ne *Il concetto di critica d'arte*, «costituisce l'essenza»³⁶ dell'opera e che, per essere colta, necessita di un atto immaginativo.

Per Leopardi è in questo genere di oggetti che risiede il vero fare artistico: una *poiesis* capace di determinare una «lontananza» tra l'*aura* dei propri oggetti e la vicinanza della mera conoscenza razionale.

Quello che ho detto altrove degli effetti della luce, del suono, e d'altre tali sensazioni circa l'idea dell'infinito, si deve intendere non solo di tali sensazioni nel naturale, ma nelle loro imitazioni ancora, fatte dalla pittura, dalla musica, dalla poesia, ec. Il bello delle quali arti, in grandissima parte, e più di quello che si crede o si osserva, consiste nella scelta di tali o somiglianti sensazioni indefinite da imitare. E questo è un bello che [...] sebbene neppur questo è assoluto, ma parte dipendente dalla natura dell'uomo in quanto ella è tale, e per la ragioni dette nella teoria del piacere; parte soggetto anch'esso all'assuefazione, alle circostanze ec.³⁷

«Il bello [...] delle arti», l'*aura*, consiste dunque nella ricerca di questa distanza, di una dimensione *indefinita* e irriducibile che Leopardi identifica non solo come il prodotto dell'assuefazione e delle circostanze, ma anche come «dipendente dalla natura dell'uomo in quanto è tale», ovvero dalla *disposizione* attraverso la quale il soggetto si apre a fare esperienza del mondo.

³² *Zib.* 1744-1745, 20 settembre 1821. Su questo passo si è fermato anche Alberto Folini, in *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 9: «Percezione visiva e percezione uditiva solo nell'ostacolo trovano la loro piena soddisfazione, perché è grazie al *non vedere* e al *non sentire* che prende corpo l'«immagine»».

³³ Secondo una prospettiva estremamente simile a quella che adotterà J.P. Sartre, in *L'immaginario*, cit., pp. 82-83.

³⁴ *Zib.* 1430-1431, 1 agosto 1821: «Circa le sensazioni che piacciono per solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'*infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio».

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte*, cit., p. 100.

³⁷ *Zib.* 1982-1983, 24 ottobre 1821.

Una *disposizione* che, per Leopardi, è essenzialmente immaginativa³⁸ e che l'opera d'arte deve cercare di recuperare attraverso la dimensione creatrice della «vera» immaginazione:

I poeti d'immaginazione oggi, manifestano sempre lo stento e lo sforzo della ricerca, e siccome non fu l'immaginazione che li mosse a poetare, ma essi che si espressero dal cervello e dall'*ingegno*, e si crearono e fabbricarono un'immaginazione artefatta, così di rado o non mai riescono a risuscitare e riaccendere la vera immaginazione.³⁹

Questo passo zibaldoniano del '23 fa parte di una lunga riflessione estetica, nella quale Leopardi opera un discrimine funzionale tra due utilizzi differenti della facoltà immaginativa. Una facoltà che si determina come *vera* e, dunque, spontanea e libera, o *artefatta*, frutto dell'*ingegno* e del «cervello», volta a riprodurre i materiali della percezione e all'elaborazione razziocinante. Una decisa antinomia, secondo la quale Leopardi si produce in una gerarchizzazione, benché mutevole e instabile, dei letterati antichi e moderni⁴⁰: una classificazione dalla quale escono vincitori i poeti capaci di «vera» immaginazione, in grado cioè di utilizzare la facoltà immaginativa per spingersi al di là dell'*inventio* e dell'imitazione, oltre l'artificiosità e la vicinanza estrema del dato immediatamente disponibile. Al di là, dunque, di quella che Benjamin definisce *traccia*:

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.⁴¹

La *vera* immagine artistica è dunque quella che si configura come «l'apparizione di una lontananza», come un'epifania che impedisca allo sguardo corruttore della ragione, cioè a uno sguardo dell'estrema prossimità, di svestire il proprio oggetto e di metterne a nudo la *traccia* corrompendone l'*aura*. In altri termini, «Quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più da lontano essa ci restituisce lo sguardo»⁴², tanto più è difficile coglierne la dimensione sacrale.

Si tratta di un tema frequente nel pensiero di Benjamin, presente anche nel saggio dedicato a *Le affinità elettive di Goethe* e non a caso, dal momento che proprio in Goethe è da individuare

³⁸ *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».

³⁹ *Zib.* 3155-3156, 5-11 agosto 1823. Su questi passaggi zibaldoniani si veda anche E. Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, in *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, a cura di C. Zampese, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 39-54: 51.

⁴⁰ *Zib.* 3479-3480: «Il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quando pur questo sia il suo intento principale, ei deve cercarlo in modo come s'e' non se ne curasse, e far vista di non cercarlo, ma di mirare a cose più gravi».

⁴¹ W. Benjamin, *OC*, IX, pp. 499-500.

⁴² Id., *Su alcuni motivi di Baudelaire* (1939), in *Aura e choc*, cit., p. 197. Un tema che, molto probabilmente, Benjamin ricava da K. Kraus, *Pro domo et mundo*, Munchen, Langen, 1912, p. 164.

il minimo comune denominatore della traiettoria che sto cercando di seguire⁴³: «Né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro»⁴⁴. Un tema frequentatissimo anche dalla meditazione zibaldoniana, dove Leopardi si ferma a più riprese sui limiti prospettici di un'indagine che si avvalga dell'unico strumento della conoscenza razionale⁴⁵, colpevole di scomporre la natura in parti che ne dimentichino la verità:

La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda e aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio.⁴⁶

Una prospettiva radicale e opposta alla successiva riflessione schopenhaueriana⁴⁷, che chiosa la meditazione zibaldoniana dell'ottobre 1821 sulla necessità di un approccio filosofico che comprenda la totalità del reale attraverso il «colpo d'occhio»⁴⁸ del genio. Uno sguardo che non

⁴³ 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», 2, luglio-dicembre 2013, 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, pp. 195-231: 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».

⁴⁴ W. Benjamin, *OC*, I, pp. 583-584.

⁴⁵ Cfr. *Zib.* 1836-1837, dove Leopardi afferma, probabilmente rifacendosi al pensiero di La Mettrie, che attraverso la conoscenza razionale non si possa approdare che a una *scomposizione* analitica della natura.

⁴⁶ *Zib.* 2710, 21 maggio 1823. Su questo passaggio zibaldoniano si veda anche A. Folini, *Da vicino e da lontano*, in *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 27-45.

⁴⁷ Per Schopenhauer, infatti, il *velo di maya* è una barriera che bisogna penetrare per partecipare della Volontà a discapito del *principium individuationis*, un «incantesimo» da sciogliere per afferrare l'essenza del mondo. Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Torino, Einaudi, 2013, p. 534: «come opera di maya, infatti, viene indicato proprio questo mondo visibile nel quale noi siamo, il quale è un incantesimo originato da essa, un'apparenza inconsistente, priva in sé di realtà sostanziale, simile all'illusione ottica e al sogno, un velo che avvolge la coscienza umana, un qualcosa di cui è ugualmente falso e ugualmente vero dire che è e che non è». Sul rapporto tra il pensiero leopardiano e la filosofia schopenhaueriana si veda F. De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi*, in «Rivista Contemporanea», dicembre 1858. Cfr. anche, sulla ricezione del saggio di De Sanctis da parte di Schopenhauer, B. Croce, *De Sanctis e Schopenhauer (1902)*, in *Saggio sullo Hegel. Seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari, Laterza, 1948.

⁴⁸ *Zib.* 1852-1856, 5-6 ottobre 1821. Come nota 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, pp. 53-64 questi passi zibaldoniani presentano motivi estremamente simili a quelli presenti nel *Discours préliminaire* di D'Alembert, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751, p. XVI: «l'ordre encyclopédique de nos connoissances [...] consiste à les rassembler dans le plus petit espace possible, et à placer, pour ainsi dire, le Philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vûe fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois les Sciences et les Artes principaux; voir d'un coup d'œil les object de ses spéculations, et les opérations

è altro che un atto immaginativo nato da una visione *indefinita*, un'astrazione in grado di rimuovere «gl'impedimenti e le alterazioni» dell'«intelletto» e del «raziocinio», ovvero i materiali della percezione e il lavoro arido della ragione, per approdare alla verità dell'immagine. Per liberare la visione dal noto e condurla verso l'*inconnu*⁴⁹, verso l'unico, verso i riflessi di un'*aura* che ne determini la verità:

La liberazione dell'oggetto dal suo involucro, la distruzione dell'*aura* sono il contrassegno di una percezione la cui «sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere»⁵⁰ è cresciuta a un punto tale che essa, per mezzo della riproduzione, attinge all'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico.⁵¹

La scomposizione analitica è dunque, anche per Benjamin, responsabile della corruzione della visione: è ciò che distrugge l'*aura* e getta le basi per la reiterazione produttiva dell'uguale, per l'omologazione, per la massificazione dei prodotti culturali. Un altro tema, quello dell'antiprogressismo e della svalutazione insita nell'omologazione culturale, in estrema sintonia con la meditazione zibaldoniana («la società e la civiltà tende essenzialmente e sempre ad uniformare. [...] ella non può esser mai in istato antico»⁵²) e, ancora, con le parole che Leopardi affida ad Eleandro: «Che si usino maschere e travestimenti per ingannare gli altri, o per non essere conosciuti; non mi pare strano: ma che tutti vadano mascherati con una stessa forma di maschere, e travestiti a uno stesso modo [...] mi riesce una fanciullaggine»⁵³.

qu'il peut faire sur ces objets; distinguer les branches générales des connoissances humaines, les points qui les séparent ou qui le unissent; et entrevoir même quelquefois les routes secretes qui les rapprochent». L'espressione *coup d'œil* si trova – avvicinata tra l'altro al fare del «genio» – anche in un'altra opera fondamentale per la formazione di Leopardi, l'*Histoire naturelle* del Buffon. Cfr. M. De Buffon, *Premier discours. De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle*, in *Histoire naturelle*, Paris, De l'Imprimerie Royale, I, 1754, p. 4: «et l'on peut dire que l'amour de l'étude de la nature suppose dans l'esprit deux qualités qui paraissent opposées, les grandes vues d'un génie ardent qui embrasse tout d'un *coup d'œil*, et les petites attentions d'un instinct laborieux qui ne s'attache qu'à un seul point». Nel catalogo della biblioteca Leopardi figura un'edizione italiana dell'*Histoire naturelle*, stampata a Venezia dai Fratelli Bassaglia dal 1782 al 1791.

⁴⁹ Uno *sconosciuto* totalmente altro rispetto alla novità fine a se stessa della merce. In questo senso va interpretato il verso che chiude *I fiori del male*, «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», commentato così da Benjamin nel quinto capitolo del *Passagenwerk*, *Baudelaire o le strade di Parigi*, in W. Benjamin, *I passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010, 2 voll., I, p. 14: «La novità è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. È l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo [...]. Questa apparenza di novità si riflette, come uno specchio nell'altro, nell'apparenza del sempreuguale». Cfr. anche C. Baudelaire, *Il viaggio*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1981, pp. 272-273.

⁵⁰ Nella versione A, per chiarire la citazione, Benjamin aggiunge tra parentesi il riferimento: «[John]annes] V Jensen». Cfr. W. Benjamin, *OC*, I, 2, p. 440.

⁵¹ Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2011, p. 11.

⁵² *Zib.* 2000-2001, 27 ottobre 1821. Su questo motivo si è fermato C. Luporini, in *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 34-35, dove chiosa *Zib.* 671-672 e *Zib.* 463-464 sul tema dell'*egoismo*. Egoismo che, in ultima analisi, è da ricondurre all'incivilimento e alla progressiva uniformazione culturale: «Così l'egoismo diventa necessariamente universale e l'*egoismo universale* condiziona quello individuale».

⁵³ G. Leopardi, *PP*, II, p. 177.

Nell'uniformazione è dunque impossibile incontrare l'*aura*, la distanza è sempre colmabile, lo sguardo giunge sempre dall'estrema prossimità⁵⁴. È impossibile scorgere analogie, «vedere dei rapporti tra cose disparatissime»⁵⁵, limitare la percezione e perdersi nella vaghezza di uno sguardo che permetta «di scorgere somiglianze»⁵⁶, di recuperare l'antica saggezza di un approccio immaginativo al reale arrestandosi, come sostiene Nietzsche, «animosamente alla superficie»⁵⁷. Come si è detto, è solo in questa distanza irriducibile che è possibile il *vero* fare artistico, che è possibile creare *opere di genio* che si affaccino sul limite estremo «*da lontano*»⁵⁸:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio [...] apre il cuore e ravviva.⁵⁹

Nel singolare intreccio di spazio e tempo dell'*aura* emanata dall'*opera di genio*, è possibile anche reintegrare la morte nella dinamica del desiderio: fare cioè della visione del limite, nel regno della libera immaginazione, uno sguardo capace di restituire la vita. Come sostiene Benjamin, è infatti nella rappresentazione della morte che l'*aura* traluce del bagliore più accecante, che l'artista può esercitare maggiormente le sue possibilità. È un limite estremo che segna il confine della materia artistica e che, proprio per questo, fa della sua frequentazione la massima espressione dell'arte: «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte

⁵⁴ Sullo stesso motivo Benjamin si ferma anche nel primo dattiloscritto de *L'opera d'arte*, cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica* (1935-1936), in *Aura e choc*, cit., p. 40: «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, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova».

⁵⁵ *Zib.* 1650, 7 settembre 1821.

⁵⁶ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1933), in *OC*, V, p. 358.

⁵⁷ Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1977, p. 35. Sul rapporto tra Nietzsche e Leopardi si è già detto molto nell'ambito della critica leopardiana. Mi limito perciò qui a ricordare alcune tappe fondamentali: A. Negri, *Nietzsche e Leopardi (Spigolature nella letteratura critica sul tema)*, in «Cultura e Scuola», 119, luglio-settembre 1991, pp. 169-181, poi completato in Id. *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994; C. Galimberti, *Nota bibliografica*, in F. Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, Genova, Il Melangolo, 1992; M.A. Rigoni, *Nietzsche e Leopardi: alcuni rapporti e alcune considerazioni*, in «Quaderni di Humanitas», *Nietzsche contemporaneo o inattuale?*, Brescia, Morcelliana, 1980, pp. 102-107; E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1990; Id., *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, BUR, 1997; M. Biscuso, *Nota 2. Per una bibliografia critica sul rapporto Leopardi-Nietzsche*, in «Passaggi», 5, 1991, pp. 65-69; G. Polizzi, *Nietzsche e Leopardi: «Il filosofo della conoscenza tragica»*, in «Filosofia Italiana», XII, 1, 2017, pp. 65-69; M. Biscuso, *Ancora su Leopardi e Nietzsche. Appunti di lettura*, in «Tempo presente», 1997, 195-196, pp. 25-29; L. Capitano, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016, pp. 643-644.

⁵⁸ A. Folin, *Da vicino e da lontano*, cit., p. 33.

⁵⁹ *Zib.* 259-260, 4 ottobre 1820.

egli attinge la sua autorità»⁶⁰. Ed è solo attraverso il lavoro libero dell'immaginazione che questo è possibile.

Ecco il fine ultimo del *vero* fare artistico e della *vera* immagine a discapito dei prodotti *impoe-tici*, che arrestandosi sulla soglia tra imitazione e «minuta e squisita analisi»⁶¹, per citare un altro luogo leopardiano illustre, non lasciano che una *traccia*, un segno che si esaurisce nell'assoluta prossimità senza che possa rivelare nulla al di fuori dei propri limiti⁶². Rimangono, tuttavia, da esplorare le possibilità dei prodotti della «vera» immaginazione, ovvero determinare quali siano le verità celate nella dimensione *auratica* dell'opera d'arte *poetica*.

Ora, nel pensiero leopardiano, la creazione dell'oggetto artistico, al pari della semplice astrazione immaginativa, ha certamente la funzione immediata e tangibile della realizzazione di una dimensione atta alla soddisfazione del desiderio infinito del piacere⁶³, sono tanti i passi zibaldoniani in proposito. Tuttavia, come si è detto, ha anche una funzione gnoseologica su cui Leopardi insiste a più riprese, volta al raggiungimento di una conoscenza preclusa a un'indagine fondata unicamente sulla ragione. Come ha notato Bortolo Martinelli⁶⁴, il *desiderio* nel 'sistema' leopardiano si fonda sulla tensione interna tra il raggiungimento della felicità e, dunque, del piacere, e la necessità di comprensione, sulla scia della quale si configura come desiderio di conoscenza: in questo senso, l'immaginazione e i suoi prodotti, le immagini, sono da intendersi come oggetti capaci di fare luce non solo sulla dinamica fondamentale del *desiderio*, ma anche sulla struttura gnoseologica dell'essere umano in qualità di essere pensante, cioè di un essere che si sa, come essere che desidera conoscere. In altre parole, è nell'immagine che, anche per Leopardi, è possibile rinvenire la forma conoscitiva fondamentale che Benjamin individua nel romanticismo tedesco: «il pensiero del pensiero»⁶⁵, ovvero la reiterazione dell'atto autocosciente volta alla comprensione di sé.

⁶⁰ W. Benjamin, *OC*, VI, p. 330.

⁶¹ *Zib.* 1852.

⁶² Prodotti «efimeri» destinati alla dimenticanza, come Leopardi annota in *Zib.* 4271-4272, 2 aprile 1827: «(Molti libri oggi, anche dei beni accolti, durano meno del tempo che è bisognato a raccorne i materiali, a disporli e com- porli, a scriverli. Se poi si volesse aver cura della perfezion dello stile, allora la durata della vita loro non avrebbe neppur proporzione alcuna con quella della lor produzione; allora sarebbero più che mai simili agli efimeri, che vivono nello stato di *larve e di ninfe* per ispazio di un anno, alcuni di due anni, altri di tre, sempre affaticandosi per arrivare a quello di *insetti alati*, nel quale non durano più di due, di tre, o di quattro giorni, secondo la specie; e alcune non più di una sola notte, tanto che mai non veggono il sole; altre non più di una, di due o di tre ore)».

⁶³ *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. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistono, e figurarseli infiniti 1. in numero, 2. in durata, 3. e in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. che la speranza sia sempre maggiore del bene, 2. che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni».

⁶⁴ B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003, p. 141 e ss.

⁶⁵ W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 60.

L'Io è teoreticamente completato e colmato per mezzo di rappresentazioni e, in ultima istanza, attraverso la più elevata, quella del rappresentante.⁶⁶

È dunque attraverso la rappresentazione di sé, che il soggetto è in grado di sapersi. E, esattamente come nel pensiero fichtiano che Benjamin riconosce come il centro teorico dell'*esprit* primo-romantico, anche nella meditazione leopardiana questo movimento è appannaggio di un'astrazione immaginativa: di un'immagine di sé che il soggetto si pone, in rapporto con la realtà del mondo.

Affermare infatti, come Leopardi fa in un frequentato passaggio del novembre 1821, che «L'immaginazione è [...] sorgente della ragione»⁶⁷, significa determinarne non tanto il primato gerarchico tra gli atti mentali, ma soprattutto riconoscerle una capacità fondativa nei confronti della coscienza. Un fondamento, dunque, che è *nulla*, niente più che un'immagine di sé: ma un'immagine in grado di consentire l'individuazione del mondo per contrasto, come totalità del reale diversa dal soggetto immaginante⁶⁸. In questo senso non si spiega soltanto il ruolo determinante che l'immaginazione e i suoi prodotti hanno all'interno del pensiero zibaldoniano, ma anche la dimensione filogenetica che Leopardi, in moltissimi luoghi, sembra individuare per l'immagine: riconoscerle, infatti, il ruolo di struttura fondante del movimento autocosciente, significa anche porre l'immagine al centro di un sistema culturale, di un complesso di pensiero nel quale la sua struttura viene reiterata, stratificata, esposta e richiamata.

A questo proposito vorrei prendere in esame un passo zibaldoniano del gennaio 1821, dove Leopardi riflette sulla specificità di quelle immagini *indefinite* e, dunque, seguendo la prospettiva che fino a qui ho cercato di tracciare, *auratiche*, che riverberano sul presente del soggetto indipendentemente da un richiamo diretto della coscienza:

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.⁶⁹

Si tratta di immagini *indefinite* che non sono in alcun modo da collegare alla sfera percettiva: Leopardi afferma perentoriamente che non derivino «immediatamente dalle cose» ma da un

⁶⁶ *Ivi*, p. 55. Cfr. anche C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna*, 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*)».

⁶⁷ *Zib.* 2134, novembre 1821. Su questo passo si è fermato anche Rolando Damiani, rilevando come la prospettiva del 1821 sia concorde con quella giovanile del 1811-1813, al tempo della stesura dei due manoscritti recanatesi della *Storia dell'astronomia*; cfr. R. Damiani, *Pensiero scientifico e poteri dell'immaginazione nella «Storia dell'astronomia» del giovane Leopardi*, «Il Lettore di Provincia», 141, 2013, pp. 9-16, p. 10.

⁶⁸ Su questo tema mi permetto di rimandare ancora al mio T. Grandi, «*Le cose che non sono*», cit.

⁶⁹ *Zib.* 515, 16 gennaio 1821.

passato indeterminato, ascrivibile a una nebulosa *antichità/fanciullezza*. Immagini che Leopardi definisce *antiche*, sottintendendo come la dimensione a cui siano da associare sia ben altra rispetto a quella del presente attuale della sensazione indeterminata e che, nel pensiero leopardiano, coincide sempre con l'età del mito sopravvivente, con la felicità del *desiderio* sempre raggiungibile⁷⁰, con l'immaginazione più viva da contrapporre all'arida razionalità della modernità.

A riprova di quest'interpretazione metaforica della fanciullezza e dell'antichità come categorie estetiche⁷¹ e, ancora prima, gnoseologiche, si trova, tra le diverse annotazioni zibaldoniane che accomunano il sentire dei fanciulli a quello degli antichi, un pensiero che, guarda caso, rimanda ancora al modello goethiano: «Circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi vedi la verissima osservazione di Verter sul fine della lettera 50»⁷². Come rileva Damiani nel commento allo *Zibaldone*, 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, che mostra una visione *indefinita*, ancora una volta simile a quella utilizzata da Benjamin nel definire il concetto di *aura*.

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.⁷³

Si tratta di una visione sublime che si perde nell'*indefinitezza* d'una invisibile immensità», corroborata dall'eterogeneità delle sensazioni e della stratificazione percettiva. Se infatti prestiamo fede a Goethe e, di conseguenza, al richiamo leopardiano, e ammettiamo l'equivalenza tra il sentire dei fanciulli e quello «della veneranda antichità», dobbiamo interpretare le sensazioni *indefinite* che si manifestano nel corso della vita come il riverberare dell'antico sul presente: la ricordanza, la ripercussione, il riflesso, la *rimembranza* di immagini *antiche* sul presente per mezzo

⁷⁰ Un motivo, quello del *desiderio* nella fanciullezza, che si trova anche in Benjamin. Cfr. W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem, T.W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, n. 22, dove connette l'idea della *gioventù*, come stato psicologico, alle capacità dello *sguardo* e, dunque, secondo la prospettiva che stiamo cercando di delineare, a un approccio prettamente immaginativo alla totalità del reale: «la gioventù appartiene solo a quelli che guardano [*den Schauenden*], che l'amano e in essa amano, al di sopra di tutto, l'idea».

⁷¹ Si veda *Zib.* 1987-1988, 25 ottobre 1821, dove Leopardi individua nelle immagini fanciullesche una fonte «poeticiss.» d'ispirazione artistica: «Per la copia e la vivezza ec. delle rimembranze sono piacevolissime e poeticiss. tutte le immagini che tengono del fanciullesco, e tutto ciò che ce le desta (parole, frasi, poesie, pitture, imitazioni o realtà ec.)». O ancora, poche pagine prima, *Zib.* 1976, 23 ottobre 1821: «Grandi verità scoprivano certamente gli antichi colla loro grande immaginazione».

⁷² *Zib.* 57.

⁷³ J.W. Goethe, *Verter. Lettere tradotte dal Tedesco*, a cura di M. Salom, Venezia, 1796, lettera del 9 maggio 1772, pp. 115-116.

della *vera* immaginazione, di una facoltà capace di un fare artistico che riverberi nella propria *auraticità*.

Il piacere che ci danno un certo stile semplice e naturale (come l'omerico), le immagini fanciullesche, e quindi popolari, circa i fenomeni, la cosmografia ec.; in somma il piacere che ci dà la poesia, dico la poesia antica e d'immagini; tra le sue cagioni, ha p. una delle principali, se non la principale assolutamente, la rimembranza confusa della nostra fanciullezza che ci è destata da tal poesia. La qual rimembranza è, fra tutte, la più grata e la più poetica; e ciò, principalmente forse, perché essa è più rimembranza che le altre, cioè a dire, perché è la più lontana e vaga.⁷⁴

È una sopravvivenza delle forme dell'antichità e del desiderio inscritto in esse, dal momento che, come Leopardi annota nel 1828, «tutti i piaceri dell'immaginaz. e del sentim. consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente». Un lavoro di «scavo»⁷⁵, come Benjamin nota a proposito della possibilità di recuperare la memoria di un passato sepolto, secondo una prospettiva vicinissima, se non sovrapponibile, a quella sull'*immagine dialettica* affidata ai materiali preparatori per le tesi *Sul concetto di storia*:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione. Mentre la relazione dell'ora con l'adesso è puramente temporale (continua), la relazione del passato con il presente è dialettica, a salti. L'immagine del passato che balena nell'adesso della sua conoscibilità è, secondo le sue determinazioni ulteriori, un'immagine del ricordo. [...] Queste immagini, come si sa, vengono involontariamente. La storia, in senso rigoroso, è dunque un'immagine che viene dalla rammemorazione involontaria, un'immagine che s'impone improvvisamente al soggetto della storia.⁷⁶

Secondo Benjamin la «conoscibilità» e, dunque, la rappresentazione, da parte della coscienza, delle immagini conservate nella memoria, è da ricondurre 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 estremamente simile alla *rimembranza* leopardiana e che Benjamin ritrova nell'analisi della *Recherche* proustiana. Il passato, secondo Benjamin, non è un dato incontrovertibile, una fissità da recuperare, ma una dimensione che si rielabora

⁷⁴ *Zib.* 4427, 1 gennaio 1829.

⁷⁵ W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 363.

⁷⁶ Id., *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 87. Un tema che si trova inalterato in tutta l'opera benjaminiana. Si veda a proposito il seguente brano del *Passagenwerk*, cfr. Id., *OC*, N2a,3: «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*]». O, ancora, Id., *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, 5 (pp. 75-86: 77): «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».

continuamente sotto la forma dell'immagine⁷⁷. Nelle pagine dedicate alla *Recherche*, infatti, Benjamin specifica: «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»⁷⁸.

Ed ecco l'oggetto del lavoro libero dell'immaginazione e della vera opera d'arte: immagini antiche e riverberanti che illuminano il presente del soggetto indipendentemente dal richiamo volontario della memoria. Come Benjamin specifica nelle tesi *Sul concetto di storia*, è infatti «Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica – [che] esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità»⁷⁹. Si tratta di immagini capaci di mostrare la struttura fondante della coscienza e i riverberi culturali che in essa baluginano, e che si riattivano involontariamente nell'immaginazione di ogni soggetto che conosca se stesso alla luce del mondo. Immagini «vaghe» e *indefinite*, irreali, perché «parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato “vissuto” [erlebt] espressamente e consapevolmente»⁸⁰. Qualcosa, dunque, da recuperare attraverso un singolare intreccio spazio-temporale, attualizzandolo nell'*aura* di un'immagine che, come afferma ancora Benjamin nel *Passagenwerk*, lo significhi nel presente per riattivarne la memoria in un'opera poetica. È esattamente la dinamica che, nel maggio 1829, Leopardi individua come ultima risposta all'illimitatezza del desiderio, la dinamica propria della *rimembranza* e delle *opere di genio*:

Certe idee, certe immagini di cose supremam. vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili, ci diletano sommam., o nella poesia o nel nostro immaginare, perché ci richiamano le rimembranze più remote, quelle della nostra fanciullezza, nella quale siffatte idee ed immagini e credenze ci erano familiari e ordinarie. E i poeti che più hanno di tali concetti (supremam. poetici) ci sono più cari. Analizzate bene le vostre sensaz. ed immaginaz. più poetiche, quelle che più vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che esse, e il piacere che nasce, (almen dopo la fanciullezza), consistono totalm. o principalm. in rimembranza.⁸¹

⁷⁷ Si veda anche Id., *I «passages» di Parigi*, in *OC*, IX, p. 517: «L'indice storico delle immagini dice [...] non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità [*Lesbarkeit*] solo in un'epoca determinata. [...] Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità».

⁷⁸ Id., *OC*, III, p. 314.

⁷⁹ Id., *Sul concetto di storia*, cit., p. 96.

⁸⁰ Id., *Aura e choc*, cit., p. 168.

⁸¹ *Zib.* 4513, 21 maggio 1829.