

Alessandro Costazza  
(Milano)

*L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi.*

I

Non sono poi così rari i casi in cui tra autori appartenenti a nazioni e anche a periodi diversi si riscontrano somiglianze o analogie così significative da sembrare quasi impossibili senza supporre un'influenza diretta. È nota ad esempio, tanto per rimanere nel campo dei rapporti tra Italia e Germania, la stretta parentela esistente tra le idee di Vico e quelle di Herder, tra la loro scoperta della storicità della natura umana così come tra le loro rispettive concezioni del primato della fantasia e della poesia nelle prime fasi della storia dell'umanità; affinità che hanno sollevato ripetutamente la questione sulla conoscenza da parte di Herder degli scritti vichiani.

Anche se non così ricorrenti ed insistenti, pure non sono mancati nemmeno i parallelismi istituiti tra il poeta e filosofo tedesco Schiller e Leopardi, forse l'unico grande poeta-filosofo italiano. Le analogie riscontrate e continuamente rimarcate si limitano tuttavia alle rispettive concezioni del rapporto tra poesia antica e poesia moderna e in particolare a quella definizione di «sentimentale» attribuita a quest'ultima da Leopardi, che non può non ricordare immediatamente il famoso scritto di Schiller *Sulla poesia naïv e sentimentale*<sup>1</sup>. Meno nota e meno indagata è invece la sorprendente analogia tematica esistente tra alcuni aspetti della poesia di

---

<sup>1</sup> Mi astengo dal fornire un elenco delle opere critiche su Leopardi in cui il nome di Schiller viene citato in riferimento alla categoria del «sentimentale», poiché esso risulterebbe da una parte troppo lungo e dall'altra comunque sempre incompleto. È sufficiente consultare gli indici dei nomi tanto delle pubblicazioni più datate che di quelle più recenti su Leopardi, per rendersi rapidamente conto di come il nome di Schiller venga fatto solo e unicamente in questo contesto.

Schiller *Die Götter Griechenlands* (Gli dei della Grecia) e una poesia di Leopardi intitolata *Alla primavera, o delle favole antiche*<sup>2</sup>.

Ambedue queste analogie non sono d'altra parte assolutamente casuali in due poeti che, oltre ad essere entrambi anche «filosofi», sono soprattutto profondamente «classicisti» e «romantici» al tempo stesso, poiché guardano al mondo classico da un punto di vista e con un atteggiamento tipicamente romantico<sup>3</sup>. Anche qualora non dovesse essere possibile dimostrare quindi con assoluta certezza un'influenza diretta esercitata da Schiller su Leopardi, le pagine seguenti si propongono di chiarire come le concordanze finora rilevate tra i due autori vadano ricondotte ad un'analogia ben più profonda ed essenziale, riguardante soprattutto la concezione del potere conoscitivo della poesia e quindi anche del rapporto tra poesia e filosofia.

Sembra assolutamente fuori dubbio che Leopardi non abbia mai conosciuto direttamente l'opera di Schiller. Nello *Zibaldone* il nome dell'autore

<sup>2</sup> Questo parallelismo è stato approfondito soprattutto in opere critiche più vecchie su Leopardi. Cfr. in particolare: Bonaventura Zumbini, *Studi su Leopardi*. 2 Voll. Firenze 1902; 1904, vol. I, pp. 263-296, in particolare su Schiller pp. 272-279; Lavinia Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano 1913, pp. 147-156. Alcuni riferimenti si trovano tuttavia anche in studi più recenti, come ad esempio nel saggio di Lorenzo Polato, *L'ultima volta del mito: in margine alla canzone Alla primavera o delle Favole antiche*, in Mario Andrea Rigoni (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia 1999, pp. 87-105, qui in particolare pp. 95 e 103 sg.

<sup>3</sup> Non è qui il luogo per riprendere la *vexata questio* sul «romanticismo anti-romantico» del «classicista» Leopardi. Riguardo al suo modo «romantico» di considerare l'antichità, mi limito perciò a rinviare al saggio di Mario Andrea Rigoni, *L'estetizzazione dell'antico*, in Id., *Il Pensiero di Leopardi*. Prefazione di E. M. Cioran, Milano 1997, pp. 9-54, nonché a G. Singh, *Leopardi filosofo anti-filosofo*, Pisa-Roma 1997, cap. 11: «Il concetto dell'antichità nella poetica di Leopardi», pp. 126-141. Per quanto riguarda invece il «classico» Schiller, va ricordato innanzitutto che egli diede effettivamente molti e significativi impulsi alla riflessione estetica e filosofica dei romantici tedeschi. Cfr. a questo proposito Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Hrsg. von S. Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a.M. 1974, soprattutto pp. 149-183. D'altra parte Schiller veniva considerato in Italia, assieme a Goethe e a tutti gli autori tedeschi a partire almeno da Lessing, come «romantico». Cfr. sulla ricezione di Schiller in Italia: L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit. Sulla ricezione della cultura e in particolare della letteratura tedesca in Italia all'inizio dell'Ottocento cfr. i saggi contenuti in Alberto Destro; Paola Maria Filippi, (a cura di), *La cultura tedesca in Italia, 1750-1850*, Bologna 1995, nonché il volume di Carlo Carmassi, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del primo Ottocento (1800-1847)*, Pisa 1984, in particolare pp. XXXIII-XLVI.

tedesco viene nominato una sola volta, il 17 settembre 1821, come esempio della profonda inimicizia che lo avrebbe contrapposto a Goethe<sup>4</sup>. Non è chiaro da quale fonte Leopardi abbia tratto una simile notizia palesemente inesatta<sup>5</sup>, ma è certo in ogni caso che egli non conoscesse la lingua tedesca e derivasse le sue scarse conoscenze della letteratura e della filosofia di quel paese dal libro di Madame de Staël *De l'Allemagne*<sup>6</sup>. Una simile ignoranza della lingua e della letteratura tedesche da parte di un autore come Leopardi, che padroneggiava non solo diverse lingue antiche e moderne, ma conosceva perfettamente la letteratura francese e inglese, non deve d'altra parte sorprendere, poiché rispecchia perfettamente la condizione della cultura italiana dell'epoca<sup>7</sup>.

La concezione che Leopardi aveva dei tedeschi ed in particolare della loro filosofia non era quindi libera da pregiudizi evidentemente molto antichi e resistenti a tutt'oggi – che egli poteva ritrovare ad esempio nelle opere di Madame De Staël<sup>8</sup> –, i quali attribuivano a quel popolo grande senso dell'ordine e della disciplina, accompagnato però da povertà di immaginazione e quindi anche da uno scarsissimo spirito realmente creativo e produttivo. Il documento più interessante di questa visione perlomeno parziale della cultura tedesca da parte di Leopardi è rappresentato dalle pagine dello *Zibaldone* del 5 e del 6 ottobre 1821, scritte cioè meno di tre settimane dopo l'unica menzione del nome di Schiller:

<sup>4</sup> Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*. Edizione commentata a cura di Rolando Damiani. 3 voll., Milano 1997, 1724, 17 settembre 1821, I, p. 1197: «Schiller uomo di gran sentimento era nemico di Goethe». Per rendere più agevole l'individuazione dei passi citati dallo *Zibaldone*, essi vengono contrassegnati qui come in seguito dal numero della pagina autografa, seguito dalla data di stesura e quindi dal numero del volume e della pagina nell'edizione utilizzata.

<sup>5</sup> Già Lavinia Mazzucchetti confessa «di non poter dire con precisione di dove il Leopardi abbia tratto questa notizia di un odio tra i due scrittori». Cfr. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., p. 153 n.

<sup>6</sup> Cfr. su Leopardi e le opere di Madame de Staël Rolando Damiani, *L'impero della ragione. Studi Leopardiani*, Ravenna 1994, cap. VI, pp. 149-171: «All'ombra di Madame de Staël». Sui passi anti-tedeschi nello *Zibaldone* del 1821 cfr. *ibid.*, pp. 165 f.

<sup>7</sup> Sulla scarsa conoscenza della lingua e della letteratura tedesca da parte degli intellettuali italiani all'inizio dell'Ottocento confronta i saggi contenuti nel già citato volume a cura di Alberto Destro e Paola Maria Filippi, *La cultura tedesca in Italia, 1750-1850*.

<sup>8</sup> Leopardi cita nello *Zibaldone* espressamente le parole prese da *De l'Allemagne* di Madame De Staël, secondo cui lo spirito dei tedeschi «est presque nul à la surface, a besoin d'approfondir pour comprendre, ne saisit rien au vob». *Zibaldone* 1851, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1266.

questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza; questi tedeschi si generalmente e si profondamente applicati da circa due secoli alle meditazioni astratte, e queste quasi esclusivamente; hanno certo sviluppato delle verità non poche, scoperte da altri; hanno recato chiarezza a molte cose oscure; hanno trovato non piccole e non poche verità secondarie; hanno insomma giovato sommamente ai progressi della metafisica, e delle scienze esatte materiali o no; ma qual grande scoperta, specialmente in metafisica, è finora uscita dalle tante scuole tedesche ec. ec.? Quando ha mai un tedesco gettato sul gran sistema delle cose un'occhiata onnipotente che gli abbia rivelato un grande e veramente fecondo segreto della natura, o un grande ed universale errore? [...] Il colpo d'occhio de' tedeschi nelle stesse materie astratte non è mai sicuro, benché sia liberissimo, (e tale infatti non può essere senza gran forza d'immaginare, di sentire, e senza una naturale padronanza della natura, che non hanno se non le grand'anime). La minuta e squisita analisi, non è un colpo d'occhio: essa non scuopre mai un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina. Quindi è che i tedeschi sono ottimi per mettere in tutto il loro giorno, estendere, ripulire, perfezionare, applicare ec. le verità già scoperte [...]; ma poco valgono a ritrovar da loro nuove e grandi verità. Essi errano anche bene spesso, malgrado il più fino ragionamento, come chi analizza senza intimamente sentire, né quindi perfettamente conoscere, giacché grandissima e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi conoscerla non è che sentirla. Oltrechè a chi manca il colpo d'occhio non può veder molti nè grandi rapporti, e chi non vede molti e grandi rapporti, erra per necessità bene spesso, con tutta la possibile esattezza. L'immaginazione de' tedeschi (parlo in genere) essendo poco naturale, poco propria loro, ed in certo modo artefatta e fatiziosa, e quindi falsa benché vivissima, non ha quella spontanea corrispondenza ed armonia con la natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura. [...] L'esattezza è buona per le parti, ma non per il tutto. Ella costituisce lo spirito de' tedeschi; or ella o non è buona o non basta alle grandi scoperte. Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo e i loro scambievoli rapporti. [...] Questo effetto deriva dall'ignoranza dei rapporti, parte principale della filosofia, ma che non si ponno ben conoscere senza una padronanza della natura,

una padronanza ch'essa stessa vi dia, sollevandovi sopra di se, una forza di colpo d'occhio, tutte le quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine. I tedeschi si strisciano sempre intorno e appiedi alla verità; di rado l'afferrano con mano robusta: la seguono indefessamente per tutti gli andirivieni di questo laberinto della natura, mentre l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere. Dopo ch'egli ha comunicato i suoi lumi e le sue notizie a de' filosofi come i tedeschi, questi l'aiutano potentemente a descrivere e perfezionare il disegno del laberinto, considerandolo ben bene palmo per palmo.<sup>9</sup>

Questa caratterizzazione tutt'altro che lusinghiera dei «tedeschi» e dei limiti intrinseci della loro filosofia, ribadita più volte anche in altre pagine dello *Zibaldone*<sup>10</sup>, non è importante per la dura critica in essa contenuta, la quale ricorda tra l'altro il giudizio ancor più radicale e sferzante formulato più di vent'anni prima proprio da un tedesco, vale a dire da Hölderlin nel suo *Hyperion*<sup>11</sup>, ma che a differenza di quello si basa su conoscenze di seconda mano o su semplici pregiudizi. L'importanza fondamentale di queste pagine consiste piuttosto nel fatto che Leopardi ha formulato in esse con una coerenza e una compattezza forse mai più raggiunte nell'intero *Zibaldone* la summa della sua teoria gnoseologica che egli è venuto elaborando soprattutto tra il settembre e l'ottobre 1821 e su cui ritornerà poi quasi due anni più tardi tra il luglio e il settembre 1823<sup>12</sup>. Il fatto poi che Leopardi tratteggi qui la sua teoria della conoscenza proprio sullo sfondo e in radicale opposizione alla filosofia tedesca, rende questo passo ancora più significativo e per molti versi addirittura paradossale, poiché non è difficile dimostrare come proprio quella filosofia tedesca così duramente criticata abbia sviluppato in realtà nel corso del '700 una riflessione sui limiti

<sup>9</sup> *Zibaldone* 1851-1855, 5-6 Ott. 1821, I, pp. 1266-1268.

<sup>10</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1835, 4 Ott. 1821, I, pp. 1257 sg. Cfr. anche 3237, 22 Agos. 1823, II, p. 2024.

<sup>11</sup> Cfr. Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. 3, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1957, pp. 153-156.

<sup>12</sup> Cfr. in particolare i seguenti passi dello *Zibaldone*: 1650, 7 Sett. 1821, I, pp. 1153 sg.; 1833-1840, 4 Ott. 1821, I, pp. 1256-1259; 1849-1860, 5-6 Ott. 1821, I, pp. 1256-1271; 2132-2134, 20 Nov. 1821, I, pp. 1409 sg.; 2941-2943, 11 Luglio 1823, II, pp. 1855 sg.; 3237-3245, 22 Agos. 1823, II, pp. 2024-2029; 3245, 23 Agos. 1823, II, p. 2029; 3269-3271, 26 Agos. 1823, pp. 2043 sg.; 3382-3386, 8 Sett. 1823, II, pp. 2111-2113.

della ragione e sul potere conoscitivo della poesia che rivela grandissime analogie con la meditazione leopardiana.

Secondo la teoria gnoseologica di Leopardi<sup>13</sup>, quella ragione analitica che egli attribuisce come caratteristica principale ai tedeschi non rappresenta assolutamente lo strumento principale della conoscenza umana della natura, della quale essa è anzi «nemica per essenza»<sup>14</sup>. Ciò non è dovuto tuttavia a una supposta impotenza della ragione, che viene definita anzi dallo stesso Leopardi, in un passo posteriore dello *Zibaldone* del 1823, in quanto «facoltà di un ente finito, [...] potentissima»<sup>15</sup>. Il limite di questa facoltà consiste tuttavia nel fatto che essa può abbracciare una grande quantità di oggetti solo al prezzo di una visione rimpicciolita e poco chiara degli stessi, mentre consegue al contrario una conoscenza più approfondita dell'oggetto singolo solo attraverso una restrizione del suo campo visivo<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> La seguente rappresentazione della teoria conoscitiva di Leopardi prende le mosse essenzialmente dal passo citato dello *Zibaldone*, cercando conferme o chiarimenti in altre pagine sia precedenti che seguenti della stessa opera. Essa rinuncia quindi espressamente tanto a sottolineare gli aspetti poco chiari o le eventuali contraddizioni presenti in questo pensiero, quanto anche a mettere in luce gli sviluppi diacronici avvenuti al suo interno. Sulla teoria della conoscenza di Leopardi confronta, oltre al già citato Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, anche Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*, Milano 1980, in particolare i due capitoli intitolati «Pensiero poetante e poesia pensante» e «Critica del moderno», pp. 80-102; Carlo Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia 1987, in particolare il capitolo su «Poesia e conoscenza», pp. 11-84; G. Singh, *Leopardi filosofo anti-filosofo*, op. cit.; Antimo Negri, *Leopardi e la scienza moderna. «Sott'altra luce che l'usata errando»*, Milano 1998, in particolare i capitoli II e IV, pp. 56-95 e pp. 143-170, nonché il lungo saggio di Cesare Luporini su «Poesia e filosofia», in Id., *Decifrare Leopardi*, Napoli 1998, pp. 157-224.

<sup>14</sup> *Zibaldone*, 1842, 4 Ott. 1821, I, p. 1261.

<sup>15</sup> Cfr. *Zibaldone*, 2941-2942, 11 Luglio 1823, p. 1855: «Il principal difetto della ragione non è, come si dice, di essere impotente. In verità ella può moltissimo, e basta per accertarsene il paragonare l'animo e l'intelletto di un gran filosofo con quello di un selvaggio o di un fanciullo, o di questo medesimo filosofo avanti il suo primo uso della ragione [...]. Che cosa non può la ragione umana nella speculazione? Non penetra ella fino all'essenza delle cose che esistono, ed anche di se medesima? non ascende fino al trono di Dio, e non giunge ad analizzare fino ad un certo segno la natura del sommo Essere? [...] La ragione dunque per se, e come ragione, non è impotente nè debole, anzi per facoltà di un ente finito, è potentissima».

<sup>16</sup> Cfr. *Zibaldone*, 2942-2943, I, p. 1856: «ella [la ragione] rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dir la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla, e le cose tanto più impiccoliscono

La razionalità riesce in altri termini a fornire solo conoscenze ristrette delle singole parti, le quali però non conducono mai alla comprensione del meccanismo del tutto, come Leopardi illustra in diversi passi dello *Zibaldone* per mezzo degli esempi della conoscenza delle singole parti di «una macchina complicatissima» oppure delle parti del corpo umano<sup>17</sup>.

Ciò che secondo Leopardi è importante per una reale conoscenza, e che egli definisce per questo nel passo citato «parte principale della filosofia», non è dunque la conoscenza dei singoli oggetti, bensì piuttosto il riconoscimento degli «scambievoli rapporti» esistenti tra le cose, poiché anche l'oggetto singolo rivela il suo significato solo nel contesto dei suoi molteplici legami con il tutto<sup>18</sup>. Questa capacità di cogliere i rapporti tra le cose viene attribuita però da Leopardi nel passo del 5 e 6 ottobre 1821 a quello che egli attraverso una metafora chiama ripetutamente il «colpo

quanto ella cresce; e quanto è maggiore la sua esistenza in intensità e in estensione, tanto l'essere delle cose si scema e restringe ed accosta verso il nulla. Non diciamo che la ragione vede poco. In effetto la sua vista si stende quasi in infinito, ed è acutissima sopra ciascuno oggetto, ma essa vista ha questa proprietà che lo spazio e gli oggetti le appaiono tanto più piccoli quanto ella più si stende e quanto meglio e più finamente vede. Così ch'ella vede sempre poco, e in ultimo nulla, non perchè ella sia grossa e corta, ma perchè gli oggetti e lo spazio tanto più le mancano quanto ella più n'abbraccia, e più minutamente gli scorge. [...] Perciocchè ella per se può vedere assaiissimo, ma in atto, ella tanto meno vede quanto più vede».

<sup>17</sup> Un riferimento al «complesso totale di una gran macchina» che la ragione analitica non riesce a cogliere, è già presente nel passo riportato in apertura dello *Zibaldone*, 1852, I, p. 1267. Un altro utilizzo di questa metafora della «macchina complicatissima» è di pochi giorni precedenti. Cfr. *Zibaldone*, 1837 sg., 4 Ott. 1821, I, p. 1258. In un passo del 22 agosto del 1823 Leopardi si serve invece dell'esempio di un'autopsia di «un corpo morto», che non è in grado di cogliere «l'idea della vita». Cfr. *Zibaldone* 3239 sg., 22 Agos. 1823, II, pp. 2025 sg.

<sup>18</sup> Cfr. soprattutto *Zibaldone*, 1836-1838, 4 Ott. 1821, I, pp. 1258 sg.: «La scienza della natura non è che scienza di rapporti. Tutti i progressi del nostro spirito consistono nello scoprire i rapporti. Ora, oltre che l'immaginazione 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 ragionare male, non vedere falso, non iscuoprire imperfettamente, non lasciar di vedere le cose le più importanti, le più necessarie, ed anche le più evidenti». Segue l'esempio della «macchina complicatissima» ed infine la conclusione perentoria di Leopardi: «Ho detto altrove che non si conosce perfettamente una verità se non si conoscono perfettamente tutti i suoi rapporti con tutte le altre verità, e con tutto il sistema delle cose».

d'occhio», il quale solamente permette di cogliere «in un tratto le cose contenute in un vasto campo e i loro scambievoli rapporti»<sup>19</sup>.

Cosa significhi concretamente questo «colpo d'occhio», la cui mancanza è secondo Leopardi caratteristica dei «tedeschi» e che egli oppone quindi alla loro filosofia analitica, viene chiarito senz'ombra di dubbio dal passo citato in apertura, nel quale esso viene messo direttamente in relazione con l'«immaginazione», ovvero con le altre facoltà conoscitive quali l'«entusiasmo», il «sentimento», la «fantasia» o il «genio», che rientrano tutte all'interno di questo termine superiore<sup>20</sup>. Sono infatti queste facoltà che, mettendo l'uomo «su un'eminenza», ovvero su «un luogo alto e superiore»<sup>21</sup>, gli permettono di abbracciare «come per un lampo improvviso» ovvero «rapidamente»<sup>22</sup> e «in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato a scorgere a un tempo»<sup>23</sup>. Contemplando così «l'università delle cose», ovvero «il tutto della natura, il suo modo di essere, di operare, di vivere, i suoi generali e grandi effetti, i suoi fini»<sup>24</sup>, egli può cogliere finalmente anche i «rapporti più lontani e segreti, le cagioni più inaspettate e remote»<sup>25</sup> e comprendere quindi tanto l'universale che il particolare, tanto il tutto che la funzione e il significato delle parti.

Benché un tale «colpo d'occhio», che non a caso viene definito «onnipotente», abbia indubbiamente nella vista di Dio il proprio modello gnosologico<sup>26</sup>, pure tutte le facoltà che lo rendono possibile, tanto l'immaginazione quanto il sentimento, l'entusiasmo o il genio, sono facoltà asso-

<sup>19</sup> Cfr. altri riferimenti al «colpo d'occhio» in *Zibaldone*, 1833, 4 Ott. 1821, I, p. 1256; 3269 sg., 26 Agos. 1823, II, pp. 2043 sg.

<sup>20</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1855, I, p. 1268. Cfr. anche *Zibaldone*, 3242 sg., 22 Agos. 1823, II, p. 2027, nonché 3269 sg., 26 Agos. 1823, II, pp. 2043 sg.

<sup>21</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1855, 5-6 Ott. 1821, p. 1268 e 3269, 26 Agos. 1823, II, p. 2043: «Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione, nell'entusiasmo del pianto; ardisco anche soggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere».

<sup>22</sup> Cfr. rispettivamente *Zibaldone*, 1856, I, p. 1269 e 3270, II, p. 2044. Cfr. anche 1854, I, p. 1268.

<sup>23</sup> *Zibaldone*, 3269, II, p. 2043.

<sup>24</sup> *Zibaldone*, 3242 sg., 22 Agos. 1823, pp. 2026 sg.

<sup>25</sup> *Zibaldone*, 1856, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1829.

<sup>26</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1851, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1266. Principalmente in quest'ottica interpreta il «colpo d'occhio» Antimo Negri, *La poesia e l'audacia della conoscenza umana*, in Id., *Leopardi e la scienza moderna*, op. cit. pp. 143-170, qui specialmente pp. 143-153.

lutamente umane e anzi per alcuni versi addirittura «pre-umane», espressione immediata cioè della natura stessa. Leopardi non approfondisce mai né le caratteristiche né il particolare funzionamento di queste facoltà, ma già il continuo riferimento alla rapidità di queste percezioni, opposta almeno implicitamente alla lentezza della ragione analitica, ne lascia intuire chiaramente la natura puramente intuitiva, per così dire pre-razionale, la quale viene poi ulteriormente confermata dai ripetuti riferimenti alla platonica «*μαύρα*», al «furore» o addirittura all'«ubriachezza» che favorirebbero e sarebbero alla base di questo tipo di conoscenza<sup>27</sup>. Questo carattere pre-razionale dell'immaginazione non deve essere confuso d'altra parte con l'«irrazionale» e va inteso piuttosto alla lettera, nel senso che l'immaginazione costituisce per Leopardi una sorta di forza primigenia ed originaria, in cui non sono contenuti solamente il sentimento o le passioni, bensì anche la ragione o l'intelletto stesso<sup>28</sup>. Proprio per questo motivo l'immagi-

<sup>27</sup> Cfr. di nuovo il seguito del passo citato in apertura: *Zibaldone*, 1855 sg., 5-6 Ott. 1821, I, p. 1268 sg.: «Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursori di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indamo tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale) e quasi di ubriachezza?». Cfr. anche *Zibaldone*, 3269 sg., 26 Agos. 1823, pp. 2043 sg.

<sup>28</sup> Cfr. *Zibaldone*, 2132-2134, 20 Nov. 1821, I, pp. 1409 sg.: «La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da una stessa sorgente, da una stessa qualità d'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, i Principii matematici della filosofia naturale di Newton. Semplicissimo è il sistema e l'ordine della macchina umana in natura, pochissime le molle, e gli ordigni di essa, e i principii che la compongono [...]. L'immaginazione pertanto 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. Immaginazione e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione ec. ec.».

nazione, in quanto espressione immediata della natura, può sussistere anche senza la ragione, mentre quest'ultima, al contrario, non può esistere senza l'immaginazione, che ne rappresenta il fondamento e da cui essa quindi dipende<sup>29</sup>.

Considerato in questo contesto, anche quel superamento dei confini della razionalità che è proprio dell'entusiasmo, della passione o dell'ubriacchezza, non significa dunque affatto una ricaduta nell'irrazionale, bensì piuttosto un ritorno alla natura. Poiché infatti l'immaginazione, il genio e il sentimento sono forze naturali, attraverso cui la natura stessa agisce nell'uomo, ogni conoscenza della natura rappresenta in realtà il risultato di «quella spontanea corrispondenza ed armonia con la natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura» e che Leopardi attribuisce alle «grandi anime»<sup>30</sup>. È vero che attraverso l'immaginazione e il sentimento l'uomo raggiunge una «padronanza sulla natura», ma questa «padronanza» viene definita significativamente «naturale», poiché è concessa e per così dire voluta dalla natura stessa<sup>31</sup>. Proprio per questo motivo Leopardi afferma ripetutamente che l'uomo non può veramente «conoscere» ma solo «sentire» la natura e che «anzi conoscerla non è che sentirla»<sup>32</sup>: questo «sentire» indica infatti un'armonia, una consonanza tra la natura e l'uomo, il quale può «conoscere» la natura solo in quanto e

<sup>29</sup> Cfr. ancora una volta il seguito del passo contro i «tedeschi» citato in apertura: *Zibaldone*, 1858 sg., 5-6 Ott. 1821, I, p. 1270: «Da tutto ciò deducete 1. l'impotenza, e la contraddizione che involge in se, ed introduce nell'uomo, e nell'ordine delle cose umane, la ragione, la quale per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali ch'ella distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento. Facoltà generalmente e naturalmente parlando incompatibile con lei, massime dovendo esser questa e quelle in grado sommo [...]. Laddove l'immaginazione e il sentimento non hanno alcun bisogno della ragione. E siccome, sebben questa e quelle sieno qualità naturali, nondimeno quelle si ponno considerar come più proprie della natura, più generali, più perfetti modelli di essa, meglio armonizzanti con lei, più singolarmente proprie dell'uomo e delle nazioni e de' tempi naturali, de' fanciulli ec., così vedete la gran superiorità della natura sulla ragione, e su tutto ciò che l'uomo si procura, si fabbrica, si perfeziona da se stesso e col tempo». Cfr. anche *Zibaldone*, 1842, 4 Ott. 1821, I, p. 1261, in cui Leopardi afferma ancora più chiaramente che «la ragione, sebbene nemica, è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondamento e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere».

<sup>30</sup> Cfr. il passo citato in apertura, *Zibaldone*, 1852 e 1853, I, p. 1267.

<sup>31</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>32</sup> Cfr. *ibid.*

nella misura in cui egli è parte di essa, vale a dire solo attraverso le facoltà naturali dell'immaginazione, del genio o dell'entusiasmo<sup>33</sup>.

Questa teoria gnoseologica di Leopardi determina anche la sua concezione del rapporto tra poesia e filosofia. Almeno a prima vista non potrebbe esistere un'opposizione più radicale e insuperabile: mentre infatti la filosofia procede per via astratta ed analitica, la poesia mira invece proprio alla conoscenza della natura nella sua totalità. Quando Leopardi parla del «poetico della natura», che non può venir colto dalla «fredda ragione», ma solo dall'immaginazione, dal sentimento o dall'entusiasmo<sup>34</sup>, questo aggettivo «poetico» sta infatti ad indicare in realtà proprio la natura nella sua totalità ovvero «l'universalità delle cose»<sup>35</sup>. Leopardi attribuisce cioè alla natura come oggetto della conoscenza una qualità – l'aggettivo «poetico» – che appartiene invece al modo della sua conoscenza, quasi che fosse la natura stessa a mirare a «un effetto poetico generale»<sup>36</sup>: La totalità della

<sup>33</sup> Cfr. *Zibaldone*, 3242, 22 Agos. 1823, II, p. 2027: «Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose; ed elle li possono, perocché noi ne quali risiedono esse facoltà, siamo pur parte di questa natura e di questa università ch'esaminiamo: e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; onde quelle sono molto più atte e potenti a indovinar la natura che non è la ragione a scoprirla».

<sup>34</sup> Cfr. *Zibaldone*, 3237 sgg., 22 Agos. 1823, II, pp. 2024 sgg. e in particolare 3242, p. 2027: «Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocché tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, nè altrimenti può essere conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose».

<sup>35</sup> Cfr. *ibid.*, 3241, II, pp. 2026 sg.

<sup>36</sup> Cfr. *ibid.*: «Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'universalità delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale [...]. Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica: nulla di poetico ne' suoi mezzi, nelle sue forze e molle interiori o esteriori, ne' suoi processi in questo modo disgregati e considerati: nulla nella natura decomposta e risolta, e quasi fredda, morta, esangue, immobile, giacente, per così dire sotto il coltello anatomico, o introdotta nel fornello chimico di un metafisico [...]». Cfr. anche *Zibaldone*, 1835-6, 4 Ott. 1821, I, p. 1257: «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». Poco oltre Leopardi afferma che «il poetico nell'effettivo sistema della natura è legato assolutamente a tutto». *Ibid.*, 1836, p. 1258. Cfr. anche *Zibaldone* 1842, 4 Ott. 1821, I, 1261: «Ora la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica».

natura viene definita in altri termini «poetica», in quanto solo la poesia, ovvero «il vero poeta lirico», «l'uomo infiammato» o appassionato è in grado di coglierla e di «sentirla».

Leopardi è bensì cosciente del fatto che anche una simile conoscenza «poetica» dei «grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari della natura» è costituita in realtà solo da ipotesi e da «illusioni», poiché all'uomo, in quanto essere finito, non è dato di conoscere la verità ultima e assoluta, ma tutt'al più di accostarvisi e di pensare quindi «il meno possibile di falso, o, se non altro, il più possibile di simile al vero, e il meno possibile di assurdo, d'improbabile, di stravagante»<sup>37</sup>. Egli sa però d'altra parte anche che proprio queste «illusioni», per così dire «verosimili», rappresentano il solo oggetto possibile della conoscenza umana e sono inoltre assolutamente necessarie all'esistenza<sup>38</sup>, mentre la razionalità tende da parte sua a distruggerle, riuscendo poi però solo a sostituirvi altre illusioni ovvero «una bruttissima, e acerbissima mitologia»<sup>39</sup>.

Nonostante questa profonda inimicizia ereditaria tra ragione e natura, tra poesia e filosofia, Leopardi crede alla possibilità o ancor più alla necessità di una fusione o comunque di una intima collaborazione tra poesia e filosofia. Poiché infatti anche la ragione ha nell'immaginazione il proprio fondamento e non potrebbe esistere senza di essa<sup>40</sup>, allo stesso modo anche la vera filosofia deve sempre partire dall'immaginazione e quindi dalla poesia<sup>41</sup>. In più passi dello *Zibaldone*, ma anche nelle *Operette Morali*, Leo-

<sup>37</sup> Cfr. *Zibaldone*, 3243, 22 Agos. 1823, II, pp. 2027 sg.

<sup>38</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1855 sg., 5-6 Ott. 1821, I, p. 1268 sg.: «Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza di grandi illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi».

<sup>39</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1841 sg., 4 Ott. 1821, I, p. 1261: «La ragione senza notizia del sistema del bello, delle illusioni, entusiasmo ec. e di ciò che spetta all'immaginazione e al cuore, è essa medesima un'illusione, e un'artefice di mitologia, come lo sono le dette cose. Bensì di una bruttissima, e acerbissima mitologia».

<sup>40</sup> Sulla dipendenza della ragione dalla natura cfr. sopra, nota 29.

<sup>41</sup> Per questo motivo i primi saggi o filosofi furono secondo Leopardi poeti, poiché hanno espresso le loro conoscenze attraverso l'allegoria ovvero attraverso la poesia. Cfr. *Zibaldone*, 2940 sg., 11 Luglio 1823, II, p. 1855: «E infatti i primi sapienti furono poeti, o

paridi ripete che i grandi poeti avrebbero potuto essere anche importanti filosofi, così come i veri e significativi filosofi avrebbero potuto diventare grandi poeti<sup>42</sup>. Ciò che accomuna poeti e veri filosofi è infatti proprio la

---

vogliamo dire i primi sapienti si servirono della poesia, e le prime verità furono annunziate in versi, non cred'io, con espressa intenzione di velarle e farle poco intelligibili, ma perché esse si presentavano alla mente stessa dei saggi in un abito lavorato dall'immaginazione, e in gran parte erano trovate da questa anzi che dalla ragione, anzi avevano eziandio gran parte d'immaginario, specialmente riguardo alle cagioni ec.»

<sup>42</sup> Cfr. già *Zibaldone*, 1383, 24 Luglio 1821, I, p. 997 sg., dove la possibilità di una uguaglianza tra filosofi e poeti viene ancora solo ammessa: «Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità dell'odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari e sommi [...] potranno vincere qualunque ostacolo, ed essere sommi filosofi moderni poetando perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile, non sarà che rarissima e singolare». A distanza di soli due mesi lo stretto rapporto esistente tra filosofi e poeti diventa però una necessità: Cfr. *Zibaldone*, 1650, 7 Sett. 1821, I, pp. 1153 sg.: «Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini (Omero o ποιητής ne è il più grande e fecondo modello)». Cfr. la lunga riflessione del 4 ottobre 1821, in cui Leopardi contrappone nuovamente la «freddissima ragione» all'«immaginazione», al «cuore», al «sentimento»: «Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità d'entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e dialettico e matematico ch'ei possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec. [...] Quindi si veda quanto sia difficile a trovare un vero e perfetto filosofo. [...] È del tutto indispensabile che un tal uomo sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il solo ardentissimo poeta può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s'egli non è che filosofo [...]. La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente [ecc.].» *Zibaldone*, 4 Ott. 1821, 1833 e 1838 sg., I, p. 1256 e p. 1259. Cfr. anche *Zibaldone*, 3245, 23 Agos. 1823, II, p. 2029. Tra i «filosofi poeti» Leopardi ricorda qui Platone, Descartes, Pascal, Rousseau e Madame De Staël. Cfr. ancora *Zibaldone*, 3382 sg., 8 Sett. 1823, II, p. 2111: «È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommo disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi nè l'uno nè l'altro non può esser nel gener suo nè perfetto nè grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere». Cfr. infine anche il capitolo settimo dell'*Operetta mo-*

«facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe»<sup>43</sup>; una capacità che deriva però solo dall'entusiasmo, dall'immaginazione o dal genio, vale a dire da tutte quelle facoltà pre-razionali, che secondo Leopardi sono proprie delle «grand'anime» nel loro stretto rapporto con la natura. Per questo motivo, solo l'entusiasmo e la conoscenza del bello fanno dunque il «vero e perfetto filosofo»<sup>44</sup>, che senza queste facoltà rimane di necessità solo «un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa»<sup>45</sup>.

Non è un caso, quindi, se già all'inizio delle considerazioni di Leopardi sul rapporto tra poesia e filosofia si trova quell'idea di una «ultrafilosofia», che può venir intesa in un certo senso come il *telos* ultimo delle sue meditazioni, l'idea cioè di un'unione di ragione ed entusiasmo, di razionalità e passione, la quale solamente può riavvicinare l'uomo alla natura, permettendogli ad un tempo la conoscenza dell'«intiero» e dell'«intimo delle cose», della totalità della natura e del singolo oggetto<sup>46</sup>.

Quali esempi di un simile «entusiasmo della ragione»<sup>47</sup>, come Leopardi definirà più tardi in maniera efficace questa ossimorica fusione di poesia e filosofia, vengono ricordati nel seguito del passo dello *Zibaldone* citato in

---

rale *Il Parini ovvero della gloria*, scritta tra il 21 e il 30 maggio del 1824: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Sergio Solmi, Torino 1976, pp. 100 sgg.

<sup>43</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1650, 7 Sett. 1821, I, p. 1154: «Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini (Omero o ποιητής ne è il più grande e fecondo modello). L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astruississime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte [...] Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare».

<sup>44</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1838 sg., 4 Ott. 1821, I, p. 1259.

<sup>45</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1833, 4 Ott. 1821, p. 1256.

<sup>46</sup> Cfr. *Zibaldone*, 115, 7 Giugno 1820, I, p. 150: «Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura».

<sup>47</sup> Cfr. *Zibaldone*, 3383, 8 Sett. 1823, II, p. 2112: «Le grandi verità, e massime nell'astratto e nel metafisico o nel psicologico ec. non si scuoprano se non per un quasi entusiasmo della ragione, nè da altri che da chi è capace di questo entusiasmo».

apertura anche «alcuni lirici tedeschi»<sup>48</sup>, di cui non viene specificata tuttavia ulteriormente l'identità. Tra i filosofi dotati di immaginazione poetica Leopardi ricorderà invece nell'Operetta morale *Il Parini o della gloria*, oltre a Descartes, Galileo, Newton e Vico, anche Leibniz<sup>49</sup>. Un tale riferimento a Leibniz rappresenta tuttavia piuttosto un'eccezione, poiché la filosofia tedesca in generale funge altrimenti in tutta l'opera sempre e inequivocabilmente da esempio negativo di una razionalità astratta, fredda e analitica. Anche nelle considerazioni del 5 e 6 Ottobre 1821, da cui siamo partiti, Leopardi non ricorda solamente Kant quale autore di un sistema filosofico assolutamente incomprensibile persino ai suoi discepoli, ma accenna anche a «Leibnizio, forse il più grande metafisico della Germania», rigettando tuttavia le sue idee delle «monadi», dell'«ottimismo» o dell'«armonia prestabilita» in quanto «favole e sogni»<sup>50</sup>.

Una simile critica al supposto carattere fantastico della filosofia di Leibniz non può che risultare perlomeno sorprendente, quando non addirittura sospetta, se formulata da un autore come Leopardi, il quale non si è mai stancato di sottolineare l'assoluta importanza dell'immaginazione per il vero e fecondo pensiero filosofico. La sua evidente paradossalità fa nascere infatti qualche dubbio anche sul significato e sulla funzione di quella critica più generale e radicale che Leopardi ha rivolto immediatamente prima all'intera filosofia tedesca. Se questa polemica potrebbe essere infatti da una parte il frutto di reale ignoranza e di semplici pregiudizi, dall'altra essa potrebbe rappresentare forse anche il risultato di un tentativo di «depistaggio», volto a nascondere le vere fonti del suo pensiero.

Già altri studiosi hanno sottolineato il fatto paradossale che Leopardi rivolga le sue concezioni filosofiche e gnoseologiche proprio «contro quei "tedeschi" che ne erano i creatori»<sup>51</sup>, ma la loro attenzione si è concen-

<sup>48</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1856, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1269.

<sup>49</sup> Cfr. Leopardi, *Il Parini o della gloria*, op. cit., p. 101.

<sup>50</sup> Cfr. *Zibaldone*, 1857, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1269.

<sup>51</sup> Rigoni definisce prima «sorprendente» e poi «curioso» questo fatto. Cfr. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., p. 117 e p. 126. Già Prete aveva definito «sorprendente» la «riduzione della filosofia tedesca a "metafisica"» operata da Leopardi, il quale non conosceva «né il kantismo dei "romantici tedeschi" né la "filosofia" hegeliana». Prete, *Il pensiero poetante*, op. cit., p. 93. «Curiosa» viene definita infine la polemica di Leopardi contro i «tedeschi» anche da Luporini, «perché Leopardi scrive al tempo della grande filosofia tedesca post-kantiana di cui egli ignora tutto, perfino l'esistenza, mentre la sua istanza in qualche modo sembra andare proprio in quella direzione totalizzante, sistematica e sovraintellettuale ch'egli considera proibita ai tedeschi stessi!». Cfr. Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., p. 195.



trata esclusivamente sugli autori dell'Idealismo e del Romanticismo tedesco, cosicché soprattutto nei contributi critici più recenti sono stati messi in luce sempre più frequentemente i numerosi parallelismi e le analogie esistenti tra il pensiero di Leopardi e le riflessioni estetiche e filosofiche di Hölderlin, Novalis, Friedrich e Wilhelm Schlegel, Hegel o Schelling<sup>52</sup>. Proprio questo tentativo di considerare il pensiero leopardiano sullo sfondo e nel contesto della discussione filosofica ed estetica europea a lui contemporanea, che è servito indubbiamente a metterne in luce la modernità, ha sortito però d'altra parte anche l'effetto di impedire il riconoscimento di analogie ben più forti e forse addirittura di possibili fonti di questo pensiero. Più ancora che con le opere degli Idealisti o dei Romantici tedeschi, che Leopardi certamente non conosceva, la sua teoria gno-seologica rivela infatti sorprendenti e ben più profonde analogie con quella riflessione sui limiti della conoscenza razionale e sulla funzione conoscitiva della poesia che si sviluppò in Germania nel '700 a cavallo tra «Schulphilosophie» e «Popularphilosophie» e portò alla nascita e al consolidarsi dell'estetica come disciplina filosofica autonoma; una discussione di cui Leopardi, direttamente o indirettamente, poteva essere a conoscenza<sup>53</sup>.

Una simile «filiazione» del pensiero leopardiano potrebbe servire tra l'altro anche a spiegare quelle analogie riscontrate con le teorie romantiche e idealiste, poiché anche quest'ultime avevano in quella stessa discussione il proprio precedente e fondamento filosofico immediato. Anche in questo caso, come già in altre occasioni, il pensiero di Leopardi avrebbe in-

<sup>52</sup> Cfr. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., pp. 125 sgg. Ferrucci rinviene, oltre a numerosi parallelismi con Novalis, Hölderlin o Hegel, soprattutto molte e profonde analogie con la filosofia di Kant. Cfr. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op. cit., pp. 22-24; 36; 50 sg. Cfr. anche Antimo Negri, *Leopardi e la scienza moderna*, op. cit., pp. 65 sgg.; 72; 79 sg.; 84 sg. Dello stesso autore vedi anche *Leopardi e la filosofia di Kant*, in Trimestre V, 4 (1971), p. 475-491.

<sup>53</sup> Non va dimenticato, infatti, che le più importanti opere di Leibniz furono scritte in francese o in latino, mentre in latino Leopardi avrebbe potuto leggere anche gli scritti dei principali rappresentanti della cosiddetta «Schulphilosophie», ad esempio di Christian Wolff, che godette di una certa diffusione in Italia nel '700, o magari dello stesso Alexander Gottlieb Baumgarten, il fondatore dell'estetica come disciplina filosofica. Ma anche altre importanti opere «popolarfilosofiche» di Sulzer o di Mendelssohn, come ad esempio la fondamentale *Theorie der schönen Künste* del primo, potevano essergli accessibili in lingua francese e almeno in parte anche in traduzione italiana. Cfr. Carlo Carmassi, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Settecento (1668-1779)*, Pisa 1988, p. 54 e p. 81.

somma preso le mosse dalla letteratura e dalla filosofia dell'Illuminismo, per portare poi a compimento in maniera autonoma la «rivoluzione romantica» e giungere così alle stesse conclusioni dei romantici, pur senza conoscere direttamente né le loro opere né il «movimento romantico» in senso stretto<sup>54</sup>.

Le idee di Leopardi sulla debolezza della ragione umana e la sua conseguente riabilitazione dell'«immaginazione», del «sentimento» o del «genio» non solo nel campo della poesia, ma in quanto facoltà conoscitive generali, utili e anzi necessarie quindi anche alla conoscenza filosofica, trovano nella fondazione dell'estetica da parte di Gottlieb Alexander Baumgarten un'equivalenza quasi perfetta<sup>55</sup>. Anche la riflessione di Baumgarten, infatti, prende le mosse proprio dalla coscienza della debolezza della conoscenza razionale, la quale in seguito al *malum metaphysicum*, vale a dire all'insuperabile limitatezza umana, deve ricorrere necessariamente all'«astrazione», che funziona come una sorta di messa a fuoco dell'oggetto ed esclude quindi dal suo campo visivo tutti gli infiniti rapporti che lo legano ad altri oggetti e alla totalità della natura<sup>56</sup>. Di fronte a una simile restrizione del campo visivo, che Baumgarten definisce esplicitamente un «male», egli riabilita dunque la «conoscenza sensibile» – quell'«αἰσθάνομα» appunto, da cui deriva il termine «estetica» –, la quale non sta ad indicare però solo la conoscenza propria dei sensi, bensì più generalmente la conoscenza fornita da tutte quelle facoltà che si trovano al di sotto della sfera della razionalità, vale a dire in particolare dal «sentimento», dal «gusto» o dall'«immaginazione». Queste facoltà, che secondo la scala leibniziana delle facoltà conoscitive umane sono dette «inferiori», non hanno per oggetto la «verità metafisica», che rimane accessibile solo da Dio, bensì piuttosto una «verità estetica» o «estetologica», che, come per Leopardi, è costituita dalla

<sup>54</sup> Cfr. su Leopardi e il Romanticismo il volume a cura di M. A. Rigoni, *Leopardi e l'età romantica*, op. cit.

<sup>55</sup> Antonio Prete esclude esplicitamente proprio un'analogia con Baumgarten: «Se c'è, nella scrittura leopardiana, il tracciato di un'estetica, esso non va nella direzione già segnata da Baumgarten e poi raccolta dal sistema hegeliano, ma si muove lungo i sentieri della domanda illuminista su quale è il posto della «bellezza» nell'interpretazione della natura». Antonio Prete, *Il pensiero poetante*, op. cit., p. 82.

<sup>56</sup> Per quanto riguarda l'estetica di Baumgarten, qui di seguito fortemente condensata e ridotta ai suoi elementi principali, nonché per il quadro generale dell'evoluzione dell'estetica in Germania nel '700, rimando al mio libro *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York 1999, in particolare al Cap. II, pp. 37-87, con la bibliografia lì indicata.

«verosimiglianza»<sup>57</sup>. Proprio questa «verità estetica» o semplice «verosimiglianza» risulta tuttavia, almeno per alcuni aspetti, più vicina alla «verità metafisica» di quanto lo siano le «verità logiche» della scienza e della filosofia. Benché le facoltà conoscitive inferiori, infatti, non colgano l'oggetto con la stessa «chiarezza» e «distinzione» delle facoltà razionali superiori, pure la conoscenza da esse trasmessa risulta essere molto più «ricca», in quanto esse riescono ad abbracciare contemporaneamente un numero molto maggiore di oggetti e di determinazioni degli stessi. Proprio per questo motivo la conoscenza «sensibile» od «estetica», che riesce a comprendere tanto la totalità della natura che l'oggetto singolo e individuale, il quale può essere compreso solo nei suoi infiniti rapporti con la totalità e rimane quindi «ineffabile» per la conoscenza razionale, si avvicina per Baumgarten alla conoscenza assoluta di Dio<sup>58</sup>.

Ciò che avvicina maggiormente la conoscenza estetica a questa conoscenza divina non è tuttavia tanto il suo contenuto, che rimane pur sempre limitato e deficitario, quanto piuttosto la sua modalità. Mentre infatti la conoscenza razionale è «discorsiva», legata cioè all'espressione attraverso simboli e quindi anche alla successione temporale, la conoscenza estetica è assolutamente simultanea e intuitiva, espressione immediata cioè di quelle «*petites perceptions*» che secondo la metafisica leibniziana uniscono l'uomo, in uno stadio ancora precedente alla coscienza e quindi pre-razionale, alla totalità della natura. Proprio questa qualità «pre-razionale» e intuitiva della conoscenza estetica è alla base della sua somiglianza con la più alta di tutte le conoscenze, vale a dire con la «anschauende Erkenntnis» divina, che è appunto una conoscenza intuitiva e simultanea del tutto della natura e delle sue parti.

Benché né Baumgarten né il suo discepolo e divulgatore Georg Friedrich Meier abbiano mai osato formulare esplicitamente questo parallelismo tra la conoscenza estetica e quella divina, e un simile confronto sia stato

<sup>57</sup> Cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750/58)*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983, § 478 sgg., pp. 109 sgg.

<sup>58</sup> Cfr. in particolare i paragrafi § 440 sg. e § 557-564 dell'*Aesthetica*, ibid., pp. 68 sgg. e pp. 140-149. Sulle problematiche gnoseologiche dell'*Aesthetica* di Baumgarten cfr. soprattutto Ursula Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden 1972; Hans Rudolf Schweizer, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der «Aesthetica» A. G. Baumgartens*, Basel, Stuttgart 1973, pp. 13-101; Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Stuttgart 1990.

più tardi esplicitamente relativizzato da Mendelssohn<sup>59</sup>, nondimeno è possibile descrivere l'intera evoluzione dell'estetica dall'Illuminismo fino al Romanticismo proprio come la storia dell'inarrestabile ascesa di questa conoscenza estetica ad *analogon* della conoscenza divina<sup>60</sup>. Se Leibniz aveva ancora riservato unicamente a Dio questo tipo di «conoscenza intuitiva» e quindi simultanea del tutto e delle parti, negandola invece esplicitamente anche al «coup d'oeil» del genio<sup>61</sup>, la «anschauende Erkenntnis» diventa negli anni Sessanta e Settanta del Settecento, nello Sturm und Drang ma anche presso altri autori lontani da questo movimento<sup>62</sup>, la tipica conoscenza per eccellenza del genio in quanto *alter deus*. Kant avrebbe bensì messo di nuovo in discussione poco più tardi la possibilità stessa per l'uomo di raggiungere una simile conoscenza, riservandola ad un «intellectus archetypus»<sup>63</sup>, ma non molto tempo dopo i romantici, in particolare Hölderlin e Schelling, faranno della «intellektuelle Anschauung» il fine ultimo e supremo dell'arte<sup>64</sup>.

<sup>59</sup> Mendelssohn distingue nettamente nella quinta lettera delle sue *Briefe über die Entdeckungen* tra la visione estetica dell'uomo, che coglie la bellezza dell'universo, e quella invece dello sguardo divino, che ne coglie la perfezione. Cfr. Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Stuttgart, Bad Cannstatt 1971, vol. I, pp. 249 sgg.

<sup>60</sup> Cfr. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, op. cit., pp. 51 sgg. Cfr. anche Schulte-Sasse, *Der Stellenwert des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Ästhetik*, in Lessing, Mendelssohn, Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. von Schulte-Sasse, München 1972, p. 178: «Sinliche, den Gegenstand simultan umfassende menschliche Erkenntnis wird im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr als anschauende resp. intuitive Erkenntnis gefaßt, wobei ein Teil der alten Wertschätzung für die göttliche Erkenntnisweise sich auf die sinnlich-anschauende Erkenntnis der Kunst überträgt». Cfr. anche Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923, pp. 242 sg.: «Der Wert der Anschauung des Ganzen hätte wohl nie so rasch gegen die einseitige Verstandesansicht ausgespielt werden können, wenn nicht immer schon im Begriffe des göttlichen Verstandes diese Art der Erkenntnis vorgestellt gewesen wäre».

<sup>61</sup> Cfr. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Darmstadt 1959, vol. II, pp. 580 sgg.

<sup>62</sup> Mi riferisco qui soprattutto ad autori come Resewitz, Blanckenburg e Lenz. Cfr. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, op. cit., pp. 77-87.

<sup>63</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, § 77, pp. 358 sgg.

<sup>64</sup> Cfr. gli articoli «Anschauung» e «Anschauung, intellektuelle» in Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Stuttgart 1971 sgg., vol. 1, p. 340-347; 349-351.

Diventa chiaro, a questo punto, che anche quella conoscenza del «colpo d'occhio» attribuita da Leopardi all'immaginazione e quindi alla poesia, la quale permette di cogliere simultaneamente il tutto della natura e le relazioni che esistono tra le sue parti, non è nient'altro che questa stessa «anschauende Erkenntnis», che era stata tra l'altro paragonata dallo stesso Leibniz al «coup d'oeil» del genio e venne poi elevata a somma conoscenza dell'arte dalla riflessione filosofico-estetica del '700 in Germania<sup>65</sup>. Il riconoscimento di una tale corrispondenza rende quindi evidente l'infondatezza e l'arbitrarietà del giudizio negativo di Leopardi sul supposto carattere puramente analitico della filosofia tedesca, la quale mirava anzi fin dai suoi esordi proprio a una visione totalizzante della natura, che troverà nell'estetica e in generale nella filosofia dell'Idealismo e del Romanticismo il proprio coronamento. Questo riconoscimento serve però anche a spiegare le molte e sorprendenti analogie che si possono riscontrare tra la teoria gnoseologica elaborata da Leopardi e la concezione della funzione conoscitiva attribuita all'arte da Schiller nella sua poesia *Die Künstler* (Gli artisti). Questa poesia, infatti, scritta tra l'ottobre 1788 e il febbraio dell'anno seguente – prima quindi della comparsa della *Critica del giudizio* di Kant –, contiene per così dire la summa delle riflessioni estetiche di Schiller anteriori al suo studio della «filosofia critica», le quali sono ancora fortemente influenzate dall'estetica e dalla poetica dell'Illuminismo<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Cfr. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, op. cit., vol. II, pp. 582. Il solo Luporini, a quanto mi è dato vedere, ha visto chiaramente questo legame. Cfr. Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., p. 195: «E perfino quel "colpo d'occhio" fa venire alla mente in qualche guisa la "intuizione intellettuale", specie di Schelling». Poco oltre egli ritorna tuttavia sui suoi passi e definisce una simile interpretazione del «colpo d'occhio» non solo «impressionistica», ma anche «deviante e riduttiva», in quanto Leopardi sarebbe un «filosofo della differenza» e si distinguerebbe in questo radicalmente dall'idealismo speculativo tedesco e in particolare da Schelling e Hegel. Cfr. ibid., pp. 197 sg. In realtà, però, l'intuizione intellettuale non è propria solo della filosofia dell'identità di Schelling, ma ha piuttosto, come si è mostrato sopra, una storia ben più lunga, intimamente legata alla discussione estetica e in particolare alle concezioni del «genio».

<sup>66</sup> Questo aspetto fondamentale della poesia *Die Künstler* non è stato ancora riconosciuto e approfondito in maniera sufficientemente chiara dalla critica, che tende invece a interpretare il componimento sullo sfondo della teoria estetica elaborata da Schiller solo negli anni successivi. Un'unica eccezione a questa tendenza è rappresentata dal saggio di Sven-Aage Jørgensen, *Vermischte Anmerkungen zu Schillers Gedicht «Die Künstler»*, in *Text und Kontext* 6 (1978), pp. 86-100. Altre interpretazioni della poesia sono quelle di Wolf-dietrich Rasch, *Die Künstler. Prolegomena zur Interpretation des Schillerschen Gedichts*, in *Der Deutschunterricht* 1952, H. 2, pp. 59-75; Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, pp. 411-415; Franz Berger, *«Die Künstler» von Friedrich Schiller. Entstehungsgeschichte*

Nella poesia *Die Künstler* si possono distinguere almeno due livelli differenti di argomentazione e quindi anche due diverse concezioni della funzione e del valore conoscitivo attribuiti all'arte. Ad un livello più tradizionale, legato al motto del «*prodesse aut delectare*», Schiller attribuisce all'arte una funzione didattica-educativa, che, risvegliando il piacere sensuale e attraverso un abbellimento tutto esteriore anche degli aspetti più cupi della realtà, mira a rendere la vita in generale più piacevole e degna di essere vissuta. Questa argomentazione viene tuttavia continuamente intersecata da un'altra riflessione, filosoficamente ben più profonda, sul valore conoscitivo dell'arte, nella quale ritornano molte delle tematiche tipiche della discussione estetica del '700 e dove in particolare la rappresentazione del rapporto tra arte e scienza rispecchia perfettamente la concezione di Leopardi del legame tra poesia e filosofia.

Secondo l'idea fondante di tutta la poesia, espressa all'inizio della terza strofa, l'uomo penetrò «nei territori della conoscenza solo attraverso la porta mattutina del Bello»<sup>67</sup>. Come sia da intendersi questo discorso metaforico, viene chiarito subito dopo nella quarta strofa:

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,  
Die alternde Vernunft erfand,  
Lag im Symbol des Schönen und des Großen  
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.<sup>68</sup>

Come per Leopardi, anche per Schiller la ragione è dunque un prodotto tardo dell'evoluzione umana – essa è definita «alternd», in via d'invecchiamento –, mentre la natura si è già manifestata ad un'umanità an-

*und Interpretation*, Zürich 1964; Hans Jürgen Mall, *Fortschrittsglaube und Ästhetik*, in *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, hrsg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, pp. 98-111.

<sup>67</sup> «Nur durch das Morgentor des Schönen / Drangst du in der Erkenntnis Land». Versi 34-35. La poesia viene citata qui e in seguito, seguita dalla sola indicazione del numero dei versi, da Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, hrsg. von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Weimar 1943 sgg., vol. I, pp. 201-214. La traduzione in italiano dei versi, che non ha ambizioni poetiche, ma tende unicamente a rendere il più fedelmente possibile il contenuto degli stessi, è opera mia. La traduzione esistente di questa poesia è infatti in molti casi fuorviante o addirittura palesemente sbagliata. Cfr. Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di Giampiero Moretti, Milano 1990, pp. 20-45.

<sup>68</sup> Schiller, *Die Künstler*, versi 42-45: «Ciò che la ragione ormai in via d'invecchiamento trovò solo dopo millenni, era già stato rivelato in precedenza all'intelletto ancora bambino nel simbolo del Bello e del Grande».

cora fanciulla attraverso un linguaggio simbolico. Gli ultimi versi della stessa strofa esemplificano poi concretamente questa affermazione:

Eh vor des Denkers Geist der kühne  
Begriff des ewgen Raumes stand,  
Wer sah hinauf zur Stemenbühne,  
Der ihn nicht ahndend schon empfand?<sup>69</sup>

Lo spirito del pensatore, dunque, è giunto all'idea ardita dello spazio eterno – spazio e tempo confluiscono qui evidentemente l'uno nell'altro – solo perché qualcuno prima di lui aveva già «colto intuitivamente» questo concetto astratto attraverso la contemplazione attonita della volta celeste. Come per Leopardi, anche per Schiller, dunque, il «sentire» anticipa il pensiero razionale e lo rende per così dire possibile.

Schiller riprenderà queste riflessioni gnoseologiche solo molto più avanti nella poesia, attribuendo all'arte addirittura una funzione che si avvicina a quella delle categorie kantiane, vale a dire il compito di rendere possibile l'esperienza della realtà. Solo l'arte ha introdotto infatti armonia e misura nel mondo, rendendolo in tal modo comprensibile e godibile all'uomo, che fino a quel momento ha vissuto in un caos di immagini fuggevoli, bersaglio passivo di migliaia di sensazioni e in balia di passioni incontrollate<sup>70</sup>. Schiller sa bene che queste «categorie estetiche» che rendono possibile l'esperienza della realtà sono un prodotto umano, una sorta di proiezione del bisogno dell'uomo di ordine e di armonia, per cui egli pesa la natura «con pesi umani» ed essa deve piegarsi alla sua idea di bellezza<sup>71</sup>:

In selbstgefällger jugendlicher Freude  
Leiht er [der Mensch] den Sphären seine Harmonie,

<sup>69</sup> Ibid., versi 50-53: «Prima che allo spirito del pensatore si presentasse l'ardito pensiero dello spazio infinito, chi altri rivolgeva lo sguardo verso la volta celeste, se non colui che (quel pensiero) lo aveva già intuito?». Moretti traduce questo passo come segue: «Prima che lo spirito, audace, / giungesse al concetto d'uno spazio infinito, / chi, senza supporlo, si rivolgeva / al cielo con moti dell'animo?». Cfr. Schiller, *Poesie filosofiche*, op. cit., p. 23. Manca in questa traduzione soprattutto l'idea fondamentale di una premozione intuitiva del pensiero del pensatore o dello scienziato.

<sup>70</sup> Cfr. *ibid.*, strofa IX, versi 103-115.

<sup>71</sup> Cfr. *ibid.*, versi 280-283: «Jetzt wägt er sie [die Natur] mit menschlichen Gewichten, / Mißt sie mit Maßen, die sie ihm geliehn; / Verständlicher in seiner Schönheit Pflichten, / Muß sie an seinem Aug vorüberziehn».

Und preiset er das Weltgebäude,  
So prangt es durch die Symmetrie.<sup>72</sup>

Solo quando l'uomo ritrova nell'universo quella «simmetria» e quell'armonia che egli stesso vi ha proiettato e che corrisponde quindi alla sua sensibilità estetica, egli ne può lodare la bellezza. D'altra parte, però, è la natura stessa a «prestare» all'uomo anche queste categorie, in base alle quali egli poi la misura e la giudica<sup>73</sup>.

Così come in Leopardi la «padronanza sulla natura» è una padronanza «naturale», voluta e resa possibile cioè proprio dalla natura, allo stesso modo vi è anche per Schiller un costante rapporto di reciproco dare e ricevere tra uomo e natura. Se da una parte è la natura che ha insegnato all'uomo l'arte, ovvero la capacità di imitarla e di fissarne le immagini fuggevoli<sup>74</sup>, dall'altra è poi l'uomo a introdurre attraverso l'arte un ordine e un'idea di giustizia nella natura o nel «corso del mondo»<sup>75</sup>. L'uomo diventa quindi bensì «signore» o «dominatore della natura», ma questa ama da parte sua le «catene» che egli le impone, poiché è stata proprio lei ad esercitare «in mille battaglie» le facoltà umane, per poi uscire così sotto il dominio umano dal suo originario stato di inselvaticamento<sup>76</sup>, per acquistare cioè ordine ed armonia.

L'arte sta quindi per Schiller all'inizio e alla fine di quella storia umana che è voluta e programmata proprio dalla natura:

Mit euch [d.h. mit den Künstlern], des Frühlings erster Pflanze,  
Begann die seelenbildende Natur,

<sup>72</sup> Ibid., versi 284-287: «Con giovanile e compiaciuta gioia egli attribuisce alle sfere (celesti) la sua armonia, e se loda l'universo, lo fa perché esso splende per la simmetria».

<sup>73</sup> Cfr. *ibid.*, verso 281.

<sup>74</sup> Cfr. *ibid.*, strofa X, in particolare i versi 125 sgg.

<sup>75</sup> Cfr. *ibid.*, in particolare la strofa XVII.

<sup>76</sup> Cfr. *ibid.*, versi 10-12: «Herr der Natur, die deine Fesseln liebet, / Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet / Und prangend unter dir aus der Verwildrung stieg!». Moretti traduce: «Signore della natura, che ama le tue catene, / che prova la tua forza in mille lotte, / e luminoso uscì dalla barbarie!». Come indica l'aggettivo maschile «luminoso», Moretti cambia improvvisamente nell'ultimo verso il soggetto, che era rappresentato fino a quel punto dalla natura, e attribuisce quindi l'uscita delle barbarie solo all'uomo. Per far ciò egli deve però trascurare evidentemente quell'«unter dir», che può riferirsi solo all'uomo «signore della natura», perché altrimenti sarebbe costretto a supporre che Schiller si rivolga all'uomo nello stesso verso una volta in terza e una volta in seconda persona.

Mit euch, dem freudigen Erntekranze,  
Schließt die vollendende Natur.<sup>77</sup>

Tra l'inizio e la fine di questa storia dell'umanità trova posto però la «scienza», la quale è strettamente collegata all'arte. Come era stato già accennato nella quarta strofa, l'arte anticipa intuitivamente le scoperte della scienza, nascondendole come per Leopardi sotto il manto del linguaggio simbolico ovvero poetico. Questa riflessione viene portata avanti e approfondita poi nella ventesima e nella ventisettesima strofa. Ciò che caratterizza e distingue le conoscenze dell'arte rispetto a quelle della scienza, permettendole di anticipare appunto le scoperte di quest'ultima, sono la velocità, l'ampiezza e il carattere totalizzante delle stesse. In questo senso l'arte esercita cioè secondo Schiller lo spirito a «facili vittorie», raggiunte passando «velocemente attraverso una totalità armonica di stimoli» che procurano «rapidi piaceri»<sup>78</sup>. Proprio queste caratteristiche della conoscenza estetica rendono tuttavia necessario che anche la scienza, giunta al punto estremo della sua evoluzione, non dimentichi i propri debiti nei confronti dell'arte<sup>79</sup> e si trasformi quindi nuovamente in arte. Solo quando la scienza, infatti, «trasformata in Bellezza, sarà diventata opera d'arte», il «pensatore» potrà godere delle sue conquiste e «dei tesori che ha accumulato», poiché egli salirà allora assieme alle arti «su una collina, e al suo occhio, nel dolce chiarore della sera, si mostrerà improvvisamente la valle pittoresca»<sup>80</sup>.

Troviamo anche qui, non a caso, quella stessa metafora che avevamo incontrato in Leopardi per la «anschauende Erkenntnis», vale dire l'immagine della collina o del posto elevato, dal quale lo sguardo dell'arte può cogliere simultaneamente, cioè in modo «intuitivo» e non «discorsivo», il vasto campo della natura. E proprio su questa idea della necessaria conoscenza intuitiva del tutto si fonda anche per Schiller la necessità di una stretta collaborazione tra scienza e poesia che si avvicina per molti versi all'idea leopardiana dell'«ultrafilosofia». Poiché infatti il «rapido sguardo»

<sup>77</sup> Ibid., strofa XXVI, versi 393-396: «Con voi, prima pianta della primavera, cominciò la natura creatrice di anime, con voi, gioiosa ghirlanda per la festa del raccolto, la natura che tutto porta a perfezione chiude il suo ciclo».

<sup>78</sup> Cfr. ibid., versi 275-277.

<sup>79</sup> Cfr. ibid., strofa XXVI.

<sup>80</sup> Cfr. ibid., versi 402-408: «Der Schätze, die der Denker aufgehäufet, / Wird er in euren Armen erst sich freun, / Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet, / Zum Kunstwerk wird geadelt sein – / Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt, / Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, / Das malerische Tal – auf einmal zeiget».

dell'arte è anche più «ricco» di quello della scienza, abbraccia cioè simultaneamente un orizzonte molto più vasto, per questo motivo la scienza potrà compiere progressi tanto più grandi, quanto più «lo spirito può attraversare volando come per magia ordini più alti e più belli» e «quanto più i pensieri e i sentimenti sono aperti al rigoglioso gioco di armonie, al ricco fiume della bellezza». Attraverso questo sguardo totalizzante, infatti, anche «singole parti dell'universo, che ora disonorano mutilate la sua creazione», possono trovare posto nella totalità della natura e contribuire così alla bellezza del tutto, mentre sempre più enigmi escono dalla notte e il mondo diventa sempre più «ricco», il mare sempre più profondo e la forza del destino sempre più debole<sup>81</sup>.

Di fronte a queste molteplici ed esistenziali funzioni dell'arte, la quale anticipa e per così dire porta a compimento l'opera della scienza, non può stupire che Schiller attribuisca proprio all'arte il compito di elevare l'umanità sul gradino più alto della sua evoluzione, finché «alla fine matura dei tempi», attraverso un «felice entusiasmo»<sup>82</sup> o uno «sguardo ebbro»<sup>83</sup> essa potrà vedere direttamente la verità.

Con questo riferimento all'entusiasmo quale fonte della massima conoscenza siamo ritornati un'altra volta a Leopardi. D'altra parte anche questo accenno finale all'entusiasmo non è assolutamente casuale in Schiller, poiché proprio questo concetto ritorna continuamente quale caratteristica distintiva della «poesia filosofica» sia in Schiller che presso i suoi interlocutori Körner e Humboldt.

Già dopo la stesura della sua prima «poesia filosofica», ovvero dei *Götter Griechenlands* (Gli dei della Grecia), Schiller si mostra soddisfatto soprattutto perché vi riconosce l'espressione di un «entusiasmo moderato»<sup>84</sup>. Quest'idea, che rimanda indubbiamente al tradizionale principio della «sobria ebrietas», che aveva trovato espressione anche in altre poetiche del '700, verrà ripresa dallo stesso Schiller anche nei suoi scritti estetici posteriori e in particolare nel suo più importante tentativo di tracciare i confini tra lingua poetica e lingua filosofica, vale a dire nel saggio *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in cui egli sottomette espressamente «la rigogliosa fantasia alla disciplina del gusto» e argina con la «so-

<sup>81</sup> Cfr. ibid., versi 409-422.

<sup>82</sup> Ibid., verso 430.

<sup>83</sup> Ibid., verso 479.

<sup>84</sup> Cfr. la lettera di Schiller a Körner del 12.6.1788, riportata in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. II,2/A, p. 164.

bria ragione» lo «scorrere impetuoso del fiume dell'entusiasmo»<sup>85</sup>. Il vero genio deve infatti secondo Schiller accompagnare sempre ad «un ardente sentimento per il tutto» la necessaria «freddezza e resistente pazienza per il singolare»<sup>86</sup>.

Proprio di una simile idea della necessaria stretta collaborazione tra «impetuoso entusiasmo» e «sobria ragione», che ricorda da vicino l'ossimorico «entusiasmo della ragione» di Leopardi, si serve d'altra parte anche Körner, per rispondere al giudizio negativo di Wieland sulla poesia di Schiller *Die Künstler* e distinguere quindi la vera «poesia filosofica» da una semplice «filosofia in versi». Poiché infatti il poeta, secondo Körner, non deve «dimostrare» come il filosofo, ma può limitarsi a «entusiasmare», e poiché d'altra parte «delle verità possono entusiasmare allo stesso modo come le sensazioni», di conseguenza il poeta rimane «nella sua sfera d'azione», se «non insegna solamente ma comunica il suo entusiasmo»<sup>87</sup>. Ancora anni più tardi Körner ricorrerà nuovamente all'idea dell'«entusiasmo», per caratterizzare un'altra poesia filosofica di Schiller, ovvero *Das Reich der Schatten*, che egli definisce ora un'«ode filosofica»<sup>88</sup>.

D'altra parte, già la stessa poesia filosofica *Die Künstler* rappresenta per alcuni versi una realizzazione concreta di quell'ideale in essa tematizzato di una collaborazione tra poesia e filosofia nel segno dell'«entusiasmo della ragione». Un simile legame tra poesia e filosofia può trovare però un'ulteriore conferma anche nella biografia stessa di Schiller. Le sue prime «poesie filosofiche», ovvero *Die Götter Griechenlands* e *Die Künstler*, scritte rispettivamente nella primavera del 1788 e dalla fine dello stesso anno fino all'inizio di quello successivo, segnano infatti non a caso il passaggio di Schiller dalla poesia alla filosofia. A partire dal 1789 Schiller non compose per ben sei anni alcuna opera poetica o drammatica e si dedicò invece esclusivamente allo studio della storia e all'approfondimento della filosofia e dell'estetica. Solo a partire dal 1795 egli ritornò invece alla produzione poetica e lo fece, non a caso, con un'altra «poesia filosofica» intitolata *Das Reich der Schatten*. Si potrebbe quindi affermare, con una certa dose di ap-

<sup>85</sup> Schiller, *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. XXI, pp. 20 sg.

<sup>86</sup> Cfr. *ibid.*, p. 21.

<sup>87</sup> Cfr. lettera di Körner a Schiller del 4 marzo 1789, citata in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. II,2/A p. 183. Solo dopo questa replica di Körner anche Schiller affermerà decisamente che la sua poesia «ist ein Gedicht und keine Philosophie in Versen; und es ist dadurch kein schlechteres Gedicht, wodurch es mehr als ein Gedicht ist». *Ibid.*

<sup>88</sup> Cfr. *ibid.*, p. 243.

prossimazione, che Schiller sia giunto alla filosofia attraverso la poesia, per poi ritrovare nuovamente la strada della poesia proprio attraverso la riflessione filosofica.

## II

I parallelismi fin qui illustrati tra le teorie gnoseologiche di Schiller e di Leopardi e in particolare tra le rispettive concezioni del rapporto tra poesia e filosofia potrebbero in fondo essere sufficienti a spiegare anche le altre analogie già rilevate dalla critica tra i due autori, vale a dire tanto quella della concezione del rapporto tra antichità e modernità che quella del dolore per la perdita del mondo poetico dell'antichità espressa nelle due rispettive poesie *Die Götter Griechenlands* e *Alla primavera*. È sufficiente infatti premettere che entrambi considerano l'antichità come il luogo della poesia e la modernità al contrario come luogo della filosofia, per capire da una parte la loro comune idealizzazione dell'antichità quale epoca di un intimo e armonico rapporto tra uomo e natura. Poiché però entrambi credono dall'altra anche nella necessità di una stretta collaborazione tra poesia e filosofia e ritengono inoltre ineluttabile la perdita di quello stadio di fanciullezza dell'umanità, così sia Leopardi che Schiller pensano anche alla possibilità ovvero alla necessità di un'interazione più o meno utopica tra antichità e modernità.

Nonostante questa corrispondenza di fondo, non è affatto agevole però paragonare le concezioni del «sentimentale» proprie di Schiller e di Leopardi, considerato soprattutto che le riflessioni di Leopardi su questo concetto non solo si modificano nel corso degli anni, ma rimangono soprattutto delle riflessioni puntuali e assolutamente non sistematiche, mentre la concezione sviluppata da Schiller di questa categoria estetica, benché non sempre conseguente ed univoca nel suo significato, rientra tuttavia all'interno di una meditazione e di un sistema estetico-filosofico molto più complesso e ambizioso.

Leopardi si serve per la prima volta del concetto del «sentimentale» nel suo scritto giovanile *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*, con cui egli intendeva prendere posizione all'interno della discussione allora in pieno svolgimento a Milano tra «romantici» e «classicisti»<sup>89</sup>. Il contesto in cui

<sup>89</sup> Cfr. i testi principali di questa disputa in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di Anco Marzio Mutterle, Bari 1975; *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico/romantica*, a cura di Carlo Calcaterra, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino 1979.

viene utilizzata questa categoria è quello di una netta ed insuperabile contrapposizione tra antichità e modernità ovvero tra poesia antica e moderna, che considera il passaggio dall'una all'altra come un processo di chiara decadenza. La poesia appartenerebbe secondo questa opposizione unicamente all'antichità, poiché solo allora regnavano l'immaginazione, le «illusioni» e la felice ignoranza della fanciullezza, mentre la modernità sarebbe caratterizzata invece dal dominio dell'intelletto, dalle conoscenze scientifiche e dalla filosofia, che sono diametralmente opposte alla poesia<sup>90</sup>. Benché una simile idealizzazione dell'antichità, considerata come epoca di un'infanzia pura e incorrotta dell'umanità, trovi anche in Schiller una corrispondenza perfetta<sup>91</sup>, il significato attribuito da Leopardi in questo contesto al concetto di «sentimentale» è invece radicalmente diverso e anzi quasi perfettamente opposto a quello attribuitogli da Schiller.

Mentre infatti per Schiller il «sentimentale» è una categoria propria della modernità e quindi anche della poesia moderna, che nasce dalla perdita del rapporto immediato con la natura ed è quindi un risultato della riflessione e dalla cultura, Leopardi intende invece dimostrare in contrapposizione con Di Breme, il quale aveva reclamato il «patetico» per la poesia moderna, come il «sentimentale» – così egli ribattezza appunto il «patetico», consistendo esso «nel profondo e nella vastità del sentimento»<sup>92</sup> – sia presente anche nella poesia antica, ad esempio in Omero o in Virgilio. La «sensibilità» costituisce infatti per Leopardi l'essenza stessa della poesia ed appartenendo essa inoltre in misura maggiore ai «giovanetti» è anzi tipica proprio degli «antichi»<sup>93</sup>. Poiché per Leopardi, inoltre, la natura stessa è «sentimentale», così lo sono per lui necessariamente anche i poeti antichi, che nelle loro opere imitavano proprio la natura<sup>94</sup>.

Se la concezione leopardiana del «sentimentale» sembra fin qui esattamente opposta a quella di Schiller, egli si avvicina tuttavia in maniera significativa e sorprendente all'autore tedesco quando illustra la maniera degli

<sup>90</sup> Cfr. Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano 1988, vol. 2, pp. 356 sg.; 360 sg.

<sup>91</sup> Cfr. ad es. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Id., *Werke*, op. cit., vol. XX, pp. 415 sg.; 422; 430; 472.

<sup>92</sup> Cfr. Leopardi, *Discorso di un italiano*, op. cit., p. 391.

<sup>93</sup> Cfr. *ibid.*, p. 395 e p. 397.

<sup>94</sup> Cfr. *ibid.*, p. 394: «Come dunque diranno che i poeti antichi non sono sentimentali, quando e la natura è sentimentale, e questi imitano e per poco non contraffanno la natura?».

antichi di imitare e rappresentare la realtà<sup>95</sup>. Per Schiller, infatti, il poeta moderno o «sentimentale» non si limita come il poeta antico all'imitazione della natura, presentando immediatamente l'oggetto nella sua fattualità, ma mette invece sempre in primo piano la propria soggettività, riflettendo sulle sensazioni suscitate in lui dall'oggetto<sup>96</sup>. Non diversamente anche per Leopardi gli «antichi» imitavano nella loro poesia la natura nella sua immediata oggettività, «in modo che non pare già imitata ma trasportata nei versi loro [...], in modo che noi nel leggerli vediamo e sentiamo le cose che hanno imitate»<sup>97</sup>. Essi non imitavano però in maniera oggettiva, naturale o «ingenua» – Leopardi si serve esplicitamente di questa determinazione attribuita da Schiller alla poesia antica – solo gli oggetti naturali, bensì anche la sensibilità stessa<sup>98</sup>, cosicché nelle loro opere non parlava «lo scienziato» o il «filosofo», non il «conoscitore della sensibilità», bensì la «sensibilità in persona»<sup>99</sup>. Si potrebbe dire, cioè, servendosi delle categorie schilleriane, che gli antichi rappresentavano secondo Leopardi il «sentimentale» del contenuto in maniera «ingenua». Esattamente il contrario fanno invece anche per lui i moderni, la cui «sensibilità» non è mai naturale e sincera, bensì sempre ricercata e voluta, cosicché nelle loro opere viene introdotto «a parlare più il poeta che la cosa»<sup>100</sup>.

<sup>95</sup> Questo parallelismo è già stato riconosciuto chiaramente da Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., pp. 13 sgg. Cfr. in maniera simile anche Elio Gioanola, *Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano*, in Rigoni (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, op. cit., pp. 35-55, qui pp. 44 sg.

<sup>96</sup> Cfr. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 431: «Sie [die Alten] empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche». Cfr. il «paragone tra i poeti antichi e moderni», *ibid.*, pp. 437 sg. «Jene [die alten Dichter] rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese rühren uns durch Ideen». Vedi anche la caratterizzazione del «poeta naïv», che si limita all'«imitazione della natura», opposta a quella del «poeta sentimentale», il quale invece «reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen» e trasmette al suo pubblico il risultato di questa riflessione. *Ibid.*, pp. 440 sg. Cfr. infine anche pp. 453; 455.

<sup>97</sup> Cfr. Leopardi, *Discorso di un italiano*, op. cit., p. 392.

<sup>98</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 399 sg.: «Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo».

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>100</sup> Cfr. *ibid.*, p. 400 sg. Cfr. anche *Zibaldone*, op. cit., 100, 8 Gen. 1820, I, p. 135: gli antichi «non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura

Benché Schiller e Leopardi attribuiscono poi anche caratteristiche diverse e in parte diametralmente opposte alla poesia antica e a quella moderna – Leopardi considera infatti la poesia degli «antichi» un'arte infinita, a cui egli contrappone la finitezza dell'arte moderna, mentre Schiller, al contrario, trova proprio nell'infinità la caratteristica dell'arte sentimentale e nella «limitatezza» il contrassegno dell'arte degli antichi<sup>101</sup> –, tanto il parallelismo istituito da Leopardi tra l'antichità e l'infanzia che l'idea dell'oggettività della poesia degli antichi possono venir considerati come un'auto-revole conferma da parte di un eminente conoscitore della letteratura greca quale Leopardi delle intuizioni avute più di venti anni prima da Schiller, il quale invece non solo non leggeva il greco, ma aveva anche una conoscenza assai limitata della letteratura e dell'arte della Grecia classica<sup>102</sup>.

Le differenze più sostanziali tra Schiller e Leopardi non riguardano quindi le rispettive concezioni dell'antichità e della modernità in quanto tali ovvero della poesia antica e di quella moderna, bensì piuttosto l'idea del rapporto esistente tra i due termini. Almeno nel *Discorso di un italiano* l'atteggiamento di Leopardi è infatti chiaramente «classicista» e almeno per alcuni versi molto più vicino alla posizione di un Winckelmann che a quella di Schiller. Egli parte infatti dal presupposto dell'immutabilità tanto della natura in generale che della natura umana, e non concependo quindi nessun cambiamento nemmeno nell'arte o nella poesia, vorrebbe assoggettare anche la poesia moderna al principio estetico dell'imitazione della natura, la quale deve essere però a sua volta mediata dall'imitazione della poesia degli antichi<sup>103</sup>.

stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto, cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa. Del che vedi il mio discorso sopra i romantici, e vari di questi pensieri».

<sup>101</sup> Cfr. *Zibaldone*, ibid. e Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 440 sg.

<sup>102</sup> Cfr. sulla conoscenza degli «antichi» da parte di Schiller Wolfgang Schadewaldt, *Der Weg Schillers zu den Griechen*, in Id., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich-Stuttgart 1960, pp. 825-831; Gerhard Storz, *Schiller und die Antike*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 10 (1966), pp. 189-204.

<sup>103</sup> Cfr. Leopardi, *Discorso di un italiano*, op. cit., p. 385: «non essendo la natura cambiata da quella ch'era anticamente, anzi non potendo variare, seguita che la poesia la quale è imitatrice della natura, sia parimente invariabile, e non si possa la poesia nostra ne' suoi caratteri principali differenziare dall'antica».

Al contrario di Leopardi, Schiller riconosce invece chiaramente, contro Winckelmann e Rousseau<sup>104</sup>, la necessità storica e l'irreversibilità dell'uscita dell'umanità dallo stadio dell'infanzia<sup>105</sup>. Pur conoscendo bene anche lui le perdite subite dall'uomo sulla via della sua evoluzione storica, Schiller non è tuttavia assolutamente disposto a rinunciare né alla libertà né alla ragione, che rappresentano secondo lui le più importanti conquiste di questo sviluppo<sup>106</sup>. Sia la vita che l'arte degli «antichi», e in particolare dei Greci, devono rappresentare perciò per Schiller piuttosto un modello<sup>107</sup>, verso il quale l'uomo moderno deve tendere, senza per questo rinunciare ai vantaggi e alle prerogative della modernità. Proprio questa tensione verso un ideale irraggiungibile fonda però secondo Schiller inequivocabilmente la superiorità dei moderni<sup>108</sup>. Né l'uomo dell'antichità né quello moderno<sup>109</sup>, né il poeta «naiv» né quello «sentimentale» rappresentano infatti per Schiller un traguardo, costituito solo e unicamente dall'unione dei due poli nell'«ideale»<sup>110</sup>. Schiller crede infatti alla possibilità di un supera-

<sup>104</sup> Cfr. sulla critica di Schiller a Rousseau e Winckelmann Peter Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, in Id., *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a.M. 1973, pp. 47-98, qui pp. 64 sgg. e pp. 70 sgg.

<sup>105</sup> Cfr. a questo proposito anche il saggio di Schiller *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosischen Urkunde* (1790), in Id., *Werke*, op. cit., vol. XVII, pp. 398-413.

<sup>106</sup> Cfr. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 414 sg. e p. 428: «Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen, oder rettungslos in eine bodenlose Tief zu fallen. Aber wenn du über das verlorene Glück der Natur getröstet bist, so laß ihre Vollkommenheit deinem Herzen zum Muster dienen».

<sup>107</sup> Cfr. ibid., p. 415 e p. 428.

<sup>108</sup> Cfr. ibid., p. 415 e p. 438, dove Schiller afferma decisamente, «daß das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur strebt, demjenigen, welches er durch Natur erreicht, unendlich vorzuziehen ist».

<sup>109</sup> Cfr. ibid., p. 491: «Denn endlich müssen wir es doch gestehen, daß weder der naive noch der sentimentalische Charakter, für sich allein betrachtet, das Ideal schöner Menschlichkeit ganz erschöpften, das nur aus der innigen Verbindung beider hervorgehen kann».

<sup>110</sup> Ibid., p. 438: «Der Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück».



mento dialettico di entrambi i momenti, così che nell'ideale la naturalità perduta può e deve essere riconquistata su un gradino più alto, passando per il momento «sentimentale» della riflessione. Proprio questo carattere prospettico o per meglio dire utopico della ricerca schilleriana, che egli sottolinea con forza fin dalle prime pagine della sua opera<sup>111</sup> e che condiziona profondamente tanto la sua concezione dell'antichità quanto il significato da lui attribuito alla categoria del «sentimentale», manca completamente in Leopardi<sup>112</sup>.

Ciò non significa, tuttavia, che Leopardi resti legato per sempre alla sua concezione classicistica iniziale della storia e dell'arte, perché egli giungerà al contrario ben presto a riconoscere la necessità storica e anche l'irreversibilità del passaggio dall'antichità alla modernità, spingendosi anzi fino ad ammettere almeno implicitamente la legittimità della poesia moderna<sup>113</sup>.

Nell'importante annotazione dello *Zibaldone* del 8 Marzo 1821, dopo aver riassunte ancora una volta le peculiarità della poesia degli antichi e dei moderni, caratterizzate rispettivamente l'una dall'«immaginazione», l'altra invece dall'«affetto», ovvero dal «sentimento», dalla «malinconia» e dal «dolore», Leopardi riconosce chiaramente che questa evoluzione della poesia «dall'immaginazione all'affetto» non è più reversibile, poiché si tratta di un «cambiamento necessario, e derivante per se stesso dal cambiamento dell'uomo»: «insieme colla vita e col corpo, è cambiato anche l'animo, e [...] la mutazione di questo è un effetto necessario, perpetuo e immancabile della mutazione di quelli»<sup>114</sup>. Questa nuova coscienza della mutevolezza tanto della natura esteriore che di quella interiore dell'uomo spinge ora Leopardi a rigettare con decisione ogni imitazione dell'antichità, vale a dire in particolare tutte quelle tendenze epigonali, che egli attribuisce soprattutto alla poesia italiana a lui contemporanea<sup>115</sup>.

<sup>111</sup> Cfr. *ibid.*, p. 414: «Sie [die Alten] sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen».

<sup>112</sup> Questa differenza è già stata rimarcata anche da Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., pp. 128-130. Cfr. anche Ferrucci, *Leopardi filosofo*, op. cit., p. 55.

<sup>113</sup> Cfr. su questo «capovolgimento di prospettiva» *ibid.*, pp. 63 sgg. Cfr. anche Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., pp. 178 sgg.

<sup>114</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 726 sgg., I, pp. 550 sg.

<sup>115</sup> Cfr. *ibid.*, p. 551: «Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose?»

Il riconoscimento della necessità di questo passaggio da una poesia «immaginosa» a una «poesia affettuosa» va di pari passo con un'ammissione almeno implicita non solo della legittimità, ma addirittura della superiorità della poesia moderna. Le tendenze imitative ed epigonali della poesia italiana dell'epoca, che per Leopardi vanno decisamente «contro la natura de' tempi e della poesia», sono dovute infatti secondo lui all'incapacità dei suoi contemporanei italiani a «sentir [...] profondamente» e a penetrare nei segreti più profondi dell'animo umano. Per questo motivo essi ricorrono allora all'imitazione della poesia «immaginosa», la quale risulta più facile della creazione della poesia sentimentale, «dove bisogna seguire esattamente e passo passo la natura ed il vero, e dove il cuor di ciascuno, è prontissimo e acutissimo e rigoroso giudice della verità o falsità, della proprietà o improprietà, della naturalezza, o forzatura, della efficacia o languidezza ec. delle invenzioni, delle situazioni, de' sentimenti, delle sentenze, delle espressioni ec.»<sup>116</sup>.

Nonostante questa affermazione, Leopardi continua tuttavia a nutrire dei seri dubbi sulla natura di questa poesia moderna, di cui afferma che «appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza», poiché essa è fondata «e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso». Nondimeno egli è costretto ad ammettere, quasi suo malgrado, che questo genere di poesia è l'unica poesia possibile per il presente<sup>117</sup>:

La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni.<sup>118</sup>

Non è facile, e forse non è nemmeno importante, stabilire se Leopardi conferisca alla poesia «sentimentale» moderna la preminenza su quella «immaginativa» degli antichi, oppure se non si inchini piuttosto ad una

di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi?».

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 551 sg. e p. 553.

<sup>117</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 553 sg.: «Quasi che oggidi la condizione generale degli uomini ammettesse altro genere di poesia, e che il mancare di questo genere non fosse lo stesso che mancar di poesia».

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 554.

«fatale e ineludibile necessità storica»<sup>119</sup>. Più significativo è piuttosto il fatto che in questo passo, diversamente dal *Discorso di un italiano*, il «sentimentale» non venga più considerato una proprietà generale ovvero un contenuto di tutta la poesia, bensì invece una peculiarità della poesia moderna, la quale può rivendicare ora un diritto di esistenza solo e unicamente in qualità di «poesia sentimentale».

Alla base di un simile mutamento di significato del «sentimentale» e in particolare all'origine del riconoscimento della necessità storica dello stesso vi è un'esperienza personale, descritta da Leopardi nello *Zibaldone* sotto la data del 1 Luglio 1820, che egli fa risalire al 1819, vale a dire ad appena un anno di distanza dalla stesura del *Discorso di un italiano*. Secondo questo ricordo, Leopardi ha ripercorso ontogeneticamente nel breve spazio di un anno quella stessa evoluzione che l'umanità intera ha percorso dall'antichità fino alla modernità<sup>120</sup>. Ad un'epoca in cui il suo «stato era [...] in tutto e per tutto come quello degli antichi» – alla sua ignoranza intorno alle cose e alla filosofia faceva riscontro infatti la forza della sua fantasia che rendeva i suoi versi «pieni di immagini» –, era seguito un periodo caratterizzato dal disseccarsi dell'«immaginazione» e da un traboccare del sentimento, in cui egli aveva cominciato invece a «riflettere profondamente sopra le cose» e a «sentire l'infelicità certa del mondo», diventando quindi «filosofo di professione (di poeta ch'io era)»<sup>121</sup>. Leopardi sembrerebbe affermare, in conclusione, che questo passaggio dalla fantasia alla ragione, dalla poesia immaginativa alla poesia sentimentale ha significato in realtà una sorta di hegeliana morte dell'arte o perlomeno di morte della poesia<sup>122</sup>:

Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> Così Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., p. 17.

<sup>120</sup> Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 143 sg., I, pp. 173 sg.: «Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale».

<sup>121</sup> Ibid., pp. 173 sg.

<sup>122</sup> Cfr. Pino Fasano, *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma 1985, pp. 37 sg.

<sup>123</sup> Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., pp. 174 sg.

Abbiamo già visto, tuttavia, che una simile affermazione non può assolutamente venir interpretata come l'ultima parola di Leopardi sul rapporto tra poesia e filosofia, e che egli continuerà piuttosto a credere fermamente alla possibilità o meglio alla necessità di una collaborazione tra le due e quindi anche ad una sopravvivenza della poesia in un'epoca sentimentale e filosofica<sup>124</sup>.

Nonostante questo profondo cambiamento che ha avuto luogo nella concezione e in particolare nella valutazione da parte di Leopardi della «poesia sentimentale», questa idea rimane per molti aspetti ancora molto lontana da quella di Schiller. Ciò dipende soprattutto dal fatto che il concetto di «sentimentale» è in Schiller così strettamente e indissolubilmente legato al concetto parallelo ed opposto di «naiv», che l'uno acquista significato ed esistenza solo ed unicamente in relazione ed in opposizione all'altro. Schiller possiede infatti una coscienza ben più chiara e forte di Leopardi del fatto che tanto la natura che la poesia «naiv» degli antichi non rappresentano realtà o dati oggettivi, ma sono piuttosto una sorta di proiezione dal punto di vista della modernità ovvero della condizione sentimentale<sup>125</sup>. Se però il «naiv» ha bisogno da una parte del «sentimentale», poiché non indica semplicemente la natura in quanto tale, bensì piuttosto una naturalità considerata come perduta dal punto di vista del «sentimentale», d'altra parte anche il «sentimentale» stesso non significa in Schiller semplicemente il contrario del «naiv», ma contiene in sé piuttosto già quel momento utopico che ne fa il terzo e più alto gradino di un processo dialettico, sul quale la naturalità perduta viene riconquistata attraverso la riflessione<sup>126</sup>.

È evidente come tutte queste implicazioni storico-filosofiche proprie della riflessione schilleriana debbano per forza mancare nelle osservazioni assolutamente non sistematiche di Leopardi sul «sentimentale». Non può stupire d'altra parte nemmeno l'assenza nelle annotazioni del poeta e filosofo recanatese anche di quelle applicazioni concrete dei due concetti di «naiv» e «sentimentale» che tanta importanza rivestono nell'opera di

<sup>124</sup> Cfr. Gioanola, *Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano*, op. cit., pp. 48 sgg.

<sup>125</sup> Cfr. già l'esordio del saggio di Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 413 sg. Questo è anche il significato dell'affermazione: «Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann eben deswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden». Ibid., p. 419. Cfr. su questo fondamentale significato del «naiv» schilleriano Sondi, *Das Naive ist das Sentimentalische*, op. cit., in particolare pp. 63 sg. e pp. 80 sg.

<sup>126</sup> Cfr. anche a questo proposito *ibid.*, in particolare pp. 88 sgg. e pp. 96 sgg.

Schiller, vale a dire da una parte la differenziazione tra «genio naïv» e «genio sentimentale»<sup>127</sup>, dall'altra però soprattutto la determinazione a partire da quelle categorie dei generi poetici dell'elegia, della satira e dell'idillio<sup>128</sup>, attraverso la quale Schiller supera la poetica prescrittiva ed inaugura invece una poetica storica dei generi letterari. Il fatto stesso che queste differenze derivino però quasi di necessità dalla diversa natura nonché dalla differente ampiezza e profondità delle riflessioni dedicate da Leopardi e da Schiller a questo tema, impone di accettare sempre ogni paragone tra le rispettive concezioni del «sentimentale» solo *cum grano salis*.

### III

Giungiamo infine all'ultimo parallelismo già evidenziato da alcuni critici, vale a dire all'analogia esistente tra la poesia *Die Götter Griechenlands*, che Schiller scrisse nella primavera del 1788, e la poesia di Leopardi *Alla Primavera o delle favole antiche*, redatta in dodici giorni nel gennaio del 1822. Il tema comune ad entrambe le poesie è il rimpianto per la scomparsa di un mondo dominato dalla fantasia in cui tutto, le pietre, le piante, i ruscelli o le nuvole, era animato e l'uomo stesso poteva sentirsi perciò parte integrante di quella totalità, cercando e trovando negli elementi naturali conforto ai suoi dolori e risposte alle sue domande<sup>129</sup>.

Nella poesia di Leopardi<sup>130</sup> l'io lirico prende le mosse dall'influsso benefico che la primavera esercita sulla natura, il quale tocca anche il suo «gelido cor» e fa nascere quindi in lui la speranza che «la bella età» della giovinezza possa forse ritornare per l'umanità intera, duramente provata dal dolore, ma in particolare per lui stesso, invecchiato anzi tempo. Dopo questo parallelismo istituito tra la natura, il destino dell'umanità e quello individuale, la seconda strofa si apre subito con una domanda insistente-

<sup>127</sup> Cfr. Schiller, *Über naïve und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 476 sgg.

<sup>128</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 441 sgg. e poi in particolare pp. 448 sgg.

<sup>129</sup> Zumbini ha cercato di mostrare come queste tematiche fossero molto diffuse anche presso altri poeti dell'epoca, sia stranieri che italiani, ad esempio nei componimenti poetici di Wordsworth, Keats, Shelley, Platen e Monti. Nessuna delle opere prese in considerazione rivela tuttavia analogie così forti come la poesia *Die Götter Griechenlands* di Schiller. Cfr. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, op. cit., p. 264-280.

<sup>130</sup> Per una più dettagliata interpretazione di questa poesia cfr. Francesco Spera, *Il canto delle favole antiche*, in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze 1982, pp. 607-616. Cfr. anche il contributo di Ermanno Circeo, *La querelle «antico-moderno» nella canzone leopardiana Alla primavera*, *ibid.*, pp. 373-377. Vedi inoltre il già citato saggio di Lorenzo Polato, *L'ultima volta del mito*, op. cit.

mente ripetuta dal carattere profondamente esistenziale: «Vivi tu, vivi, o santa / natura? vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie?»<sup>131</sup>.

La risposta non segue immediatamente, perché lo sguardo si volge improvvisamente all'indietro, verso un tempo in cui tutto nella natura era animato: «i liquidi fonti» e «i rivi» erano «albergo e specchio» delle ninfe; sui «ruinosi gioghi» e nelle «ardue selve» risuonavano le «arcane danze» degli immortali, mentre «il pastore» che conduceva le sue greggi all'ombra o sulle rive dei fiumi udiva nel meriggio le canzoni dei fauni e dei pani o credeva di scorgere nelle lievi increspature dell'acqua del ruscello un effetto dell'invisibile dea Diana, scesa nel torrente a lavarsi «le verginee braccia» dopo la «sanguigna caccia».

Come viene specificato ulteriormente nella terza strofa, in quell'epoca vivevano anche «i fiori e l'erbe», vivevano «i boschi», «le molli auree» e «le nubi». Più importante della semplice constatazione di questo panvitalismo è tuttavia la supposizione che questa natura vivente fosse compassionevole, si interessasse cioè dei destini umani, soffrisse con l'uomo e ne conoscesse le preoccupazioni. Ecco allora che la luna appare al viandante come una «compagna alla via», la quale lo segue «per le piagge e i colli», riflettendo pensosa sui destini degli umani. E chi invece ha abbandonato la città, cercando nel bosco un rifugio dagli odii e dalle umiliazioni che vi abitano, ritrova poi in ogni albero e in ogni cespuglio una vita pulsante, espressione di dolore e disperazione: nell'alloro egli riconosce infatti le pene d'amore di Dafne, nel mandorlo il dolore di Filli e nei pioppi, infine, la disperazione delle figlie di Climene per la morte del fratello Fetonte, fulminato da Giove e fatto precipitare nel Po per aver condotto il carro del sole troppo vicino alla terra.

Questa idea di una profonda parentela tra la dolorosa vita umana e la natura viene portata avanti anche nella strofa seguente, in cui dominano però solamente due figure mitologiche. Da una parte vi è Eco, la ninfa che si è consunta nel suo amore per Narciso e di cui non è rimasta alla fine che la sola voce, la quale però, proprio per questo motivo, in quanto conosce cioè i dolori e i lamenti degli uomini per esperienza diretta, può fungere da tramite tra gli uomini e il cielo. Come seconda figura compare poi l'usignolo, che secondo una delle più oscure e violente vicende del-

<sup>131</sup> Cfr. Leopardi, *Alla primavera, o delle favole antiche*, in *Id.*, *Poesie e prose*, op. cit., vol. I, pp. 33-35.

l'intera mitologia è una metamorfosi di Filomela<sup>132</sup>. Proprio l'estrema tragicità del destino vissuto da questa figura, che fece addirittura impallidire il giorno per l'ira e la pietà, dovrebbe essere garanzia sufficiente della sua conoscenza del dolore umano.

Nella quinta ed ultima strofa l'Io lirico deve tuttavia riconoscere improvvisamente il proprio errore: l'usignolo altro non è che un semplice uccello, il quale, non conoscendo né colpa né dolore, non può per questo motivo nemmeno essere imparentato con l'uomo e capirne le preoccupazioni. Questo risveglio improvviso, che rivela il carattere illusorio delle visioni contenute nelle strofe precedenti, apre gli occhi all'Io lirico e gli fa capire che «le stanze dell'Olimpo» sono in realtà vuote, perché gli dei non abitano più la natura, la quale appare ora anzi assolutamente indifferente ai destini umani.

Solo a questo punto viene data quindi una risposta a quella domanda esistenziale formulata con tanta insistenza dall'Io lirico all'inizio della seconda strofa: la natura, che sembrava risvegliarsi con la primavera, in realtà non vive, è morta. La vita della natura, infatti, qual era contenuta nelle «favole antiche», vale a dire soprattutto quel continuo scambio o quella corrispondenza simpatetica tra uomo e natura, non esistono più, perché gli dei e la natura stessa sono morti o sono diventati perlomeno insensibili, non più raggiungibili dai lamenti e dai destini umani.

Anche questo doloroso disincanto razionale non può tuttavia mettere del tutto a tacere le domande esistenziali dell'Io lirico, il quale continua nonostante tutto a pregare la natura affinché presti ascolto ai tragici destini umani. Benché non creda più a una partecipazione compassionevole da parte della natura, egli spera ugualmente nell'esistenza di qualcosa di vivente in terra o in cielo, che possa assistere anche solo da semplice e distaccato spettatore alle sofferenze umane.

Dopo questo riepilogo dei motivi principali della poesia *Alla primavera*, non è affatto difficile ritrovare delle analogie con la poesia di Schiller *Die Götter Griechenlands*. Anche Schiller, infatti, rimpiange nel suo componi-

<sup>132</sup> Si tratta in questo caso di una delle vicende più oscure e più violente dell'intera mitologia, secondo la quale Filomela, dopo esser stata violentata da Tereo, marito della sorella, venne da questo privata della lingua affinché non potesse raccontare l'accaduto. Quando però Progne venne ugualmente a conoscenza dell'accaduto attraverso una tela su cui Filomela aveva ricamato la propria sorte, essa decise di vendicarsi e diede in pasto al marito il proprio figlio. Allorché Tereo, dopo aver fatto la macabra scoperta, stava per vendicarsi con la spada sguainata su Progne e Filomela, venne trasformato in un upupa, mentre le due donne si trasformarono rispettivamente in una rondine e in un usignolo.

mento quei tempi, in cui «attraverso la creazione scorreva la pienezza della vita e ciò che non proverà mai sentimenti, li percepiva»<sup>133</sup>, cosicché era possibile stringere la natura «al petto dell'amore» e «tutto rivelava agli sguardi iniziati, tutto la traccia di un dio»<sup>134</sup>. Non solo Elio conduceva allora ancora il carro solare, ma tutti gli esseri naturali erano animati da presenze divine:

Diese Höhen füllten Oreaden,  
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,  
Aus den Urnen lieblicher Najaden  
Sprang der Ströme Silberschaum.  
Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe,  
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,  
Syrinx' Klage tönt' aus jenem Schilfe,  
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.  
Jener Bach empfing Demeters Zähre,  
Die sie um Persephonen geweint,  
Und von diesem Hügel rief Cythere,  
Ach vergebens! ihrem schönen Freund.<sup>135</sup>

Anche qui, come più tardi in Leopardi, sono soprattutto destini tragici – nel caso di Filomela troviamo anzi la stessa figura mitologica – a parlare agli uomini dalle piante, dai torrenti o dalle pietre. E anche per Schiller questo tempo in cui tutta la natura era animata e che egli caratterizza proprio attraverso metafore che rimandano almeno indirettamente alla primavera, è definitivamente scomparso:

<sup>133</sup> Schiller, *Die Götter Griechenlands*, versi 11-13: «Durch die Schöpfung floss da Lebensfülle, / und was nie empfinden wird, empfand». La poesia viene citata da Schiller, *Werke*, op. cit., vol. I, pp. 190-195, con indicazione dei numeri dei versi. Anche qui, per gli stessi motivi esposti alla nota 67, le traduzioni sono mie. Questi due versi fondamentali per esprimere il panvitalismo proprio della visione della natura contenuta in questa poesia, vengono tradotti in maniera del tutto fuorviante da Moretti, che sembra suggerire solo un vago sentimentalismo: «Nel creato scorreva la ricchezza della vita, si provavano sentimenti ignoti». Schiller, *Poesie filosofiche*, op. cit., p. 13.

<sup>134</sup> Schiller, *Die Götter Griechenlands*, versi 15-16.

<sup>135</sup> *Ibid.*, versi 21-32: «Queste altezze erano riempite da Oreadi, una Driade viveva in quell'albero, dalle urne di amorevoli Naiadi sgorgava la schiuma argentea dei torrenti. Quell'alloro si contorceva un tempo chiedendo aiuto, la figlia di Tantalo tace in questa pietra, il lamento di Siringa risuona da quel canneto, il dolore di Filomela da questo bosco. Quel torrente accoglieva una lacrima di Demetra, che essa aveva pianto per Persefone, e da questa collina Citere chiamava, ahimé invano! il bell'amico».

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,  
 Holdes Blütenalter der Natur!  
 [...]
   
 Ausgestorben trauert das Gefilde,  
 Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,  
 Ach, von jenem lebenwarmen Bilde  
 Blieb der Schatten nur zurück.  
 Alle jene Blüten sind gefallen  
 Von des Nordes schauerlichem Wehn [...]»<sup>136</sup>

Non manca infine nemmeno in Schiller l'idea che questa «natura priva degli dei» sia come in Leopardi assolutamente insensibile ai destini umani. Essa è nei *Götter Griechenlands* «inconsapevole delle gioie che regala, mai conscia dello spirito che la regge, mai più beata per la mia beatitudine»<sup>137</sup>. In numerose strofe della sua poesia Schiller ha sottolineato inoltre quella reciprocità del rapporto che lega gli uomini agli dei – essi si vengono per così dire incontro attraverso la mediazione di una sacerdotessa, attraverso la poesia e l'arte, nel tendere verso la virtù o infine attraverso i giochi e le imprese degli eroi<sup>138</sup> –, la quale costituisce almeno uno dei temi portanti dell'intera poesia e trova nei due versi conclusivi della penultima strofa la sua espressione più compatta e pregnante: «Allorché gli dei erano ancora più umani, gli uomini erano più divini»<sup>139</sup>.

Esattamente lo stesso pensiero ritorna però significativamente anche in Leopardi, quando in un'annotazione dello *Zibaldone* del 22 Settembre 1823 afferma esplicitamente che se gli antichi «attribuirono agli Dei le qualità umane», essi non lo fecero perché «avevano troppo bassa idea della divinità», bensì al contrario «ne fu causa eziandio grandemente l'aver essi degli uomini e delle cose umane e di quaggiù troppo più alta idea che noi non abbiamo». Per questo motivo, essi, «umanizzando gli Dei, non tanto vol-

<sup>136</sup> Ibid., versi 145 sg.; 149-154: «Bel mondo, dove sei? Ritorna di nuovo, bell'età primaverile della natura! [...] I campi sono in lutto e come morti, nessun dio si mostra al mio sguardo, ah, di quell'immagine fremente di vita è rimasta solo l'ombra. Tutti quei germogli sono caduti a causa dello spirare pauroso del vento del Nord [...]».

<sup>137</sup> Ibid., versi 161-164: «unbewußt der Freuden, die sie schenket / nie entzückt von ihrer Herrlichkeit, / nie gewahr des Geistes der sie lenket, / reicher nie durch meine Dankbarkeit».

<sup>138</sup> Cfr. *ibid.*, le strofe VI, VII, XII, XVIII e XXIV.

<sup>139</sup> Ibid., versi 191-192: «Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher».

lero abbassar questi, quanto onorare e innalzar gli uomini», cosicché «effettivamente non più fecero umana la divinità che divina l'umanità»<sup>140</sup>.

Di fronte a tante e almeno in parte veramente sorprendenti analogie esistenti tra le due poesie di Schiller e Leopardi, non possiamo non chiederci, se esse siano dovute o meno a un'influenza diretta. La data di pubblicazione della prima traduzione in italiano della poesia di Schiller, avvenuta nel 1822, vale a dire esattamente nello stesso anno in cui Leopardi nel mese di gennaio compose la sua poesia, sembrerebbe almeno a prima vista escludere una simile ipotesi<sup>141</sup>. In realtà, però, questa traduzione di Rasori circolava già da tempo a Milano e la poesia di Schiller era nota in quegli ambienti almeno a partire dal 1819, anno in cui, secondo una lettera di Silvio Pellico a Di Breme, proprio il classicista Monti intendeva inaugurare con questa traduzione il primo numero del giornale romantico *Il Conciliatore*<sup>142</sup>. Nel 1820 anche il classicista Giovanni Gherardini, traduttore tra l'altro delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1817) di Wilhelm Schlegel, riassunse inoltre il contenuto dei *Götter Griechenlands* nel suo testo per le scuole intitolato *Elementi di poesia*<sup>143</sup>, nel quale egli rimanda anche ad un'ulteriore traduzione della poesia ad opera di Francesco Cherubini, la quale non fu però mai pubblicata e andò con ogni probabilità perduta<sup>144</sup>.

Conoscendo dunque l'estrema attenzione con la quale Leopardi, confinato nella sua piccola e provinciale Recanati, seguiva tutte le discussioni sulla poesia romantica che si svolgevano allora a Milano – nelle quali egli aveva voluto intervenire direttamente con il suo *Discorso di un italiano* –, possiamo senz'altro presumere con una certa plausibilità che egli conoscesse almeno il titolo e molto probabilmente anche il contenuto della poesia di Schiller *Die Götter Griechenlands*<sup>145</sup>.

<sup>140</sup> Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 3494 sgg., 22 Sett. 1823, II, p. 2176 sg.

<sup>141</sup> La traduzione fu pubblicata oltretutto in un'edizione molto ridotta, che circolò solo in una ristretta cerchia di amici. Cfr. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., pp. 145 sg., nota 1.

<sup>142</sup> Cfr. *ibid.*, p. 105 e p. 150. Cfr. anche *Storia letteraria d'Italia: L'Ottocento*, a cura di Guido Mazzoni, parte prima, Milano 1950, p. 214 e p. 221.

<sup>143</sup> Cfr. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., pp. 148 sg.

<sup>144</sup> Cfr. *ibid.*, p. 96.

<sup>145</sup> Anche Lavinia Mazzucchetti parte da un simile presupposto: «Per chi ama le minuzie posso aggiungere che è lecito supporre che il Leopardi, quando nel gennaio 1822 componeva la sua lirica, conoscesse già quella schilleriana». Mazzucchetti rinvia comunque anche ad altre simili idee, contenute negli articoli comparsi sulla *Biblioteca Italiana* di Milano. Cfr. *ibid.*, pp. 154 sg., nota. Nelle lettere a Leopardi di Pietro Giordani, condirettore fino al 1816 della *Biblioteca Italiana* e uno dei maggiori corrispondenti di Leopardi,

Anche una simile supposizione è tuttavia ben lontana dal risolvere tutti i quesiti o i dubbi riguardanti i possibili influssi esercitati dagli *Dei della Grecia* sulla poesia *Alla Primavera*. La traduzione di Rasori, infatti, che Leopardi avrebbe potuto conoscere all'incirca a partire dal 1818, tralascia proprio quella quarta strofa sopra citata, in cui si parla della trasformazione di Dafne in alloro, di Niobe in pietra o di Filomela in usignolo, la quale avrebbe potuto fungere da modello per Leopardi. Mancano inoltre in questa traduzione, che si rifà alla seconda versione, fortemente accorciata, della poesia di Schiller, tutte quelle strofe importanti che trattano della reciprocità dei rapporti tra uomini e dei, così come non è presente nemmeno quell'osservazione finale, che trova nello *Zibaldone* un corrispettivo immediato, secondo la quale l'umanizzazione degli dei nella mitologia classica rendeva contemporaneamente più divini gli uomini<sup>146</sup>.

Un argomento a sostegno dell'originalità dell'idea centrale della poesia *Alla Primavera* è costituito inoltre dal fatto che un pensiero del tutto simile – secondo cui cioè tutta la natura è animata e l'uomo tratta gli oggetti naturali, gli alberi, i fiori, le nubi, le pietre o le cose morte come se fossero suoi simili, vale a dire abbracciandoli, accarezzandoli o battendoli – è già presente nel *Discorso di un italiano*, dove esso viene considerato tipico della fantasia infantile o della poesia degli antichi<sup>147</sup>. Quest'idea verrà ripresa poi nuovamente in un passo dello *Zibaldone* del 1819 in maniera così ampia e dettagliata da ricordare molto da vicino la poesia *Alla Primavera*<sup>148</sup>.

Non vanno dimenticate, inoltre, anche le importanti e profonde differenze che al di là di tutte le analogie rilevate caratterizzano questi due componimenti poetici. La poesia di Leopardi non è infatti solo molto più breve di quella di Schiller – 95 versi contro i 200 versi della prima versione e i 128 versi della seconda versione dei *Götter Griechenlands* –, ma tratta an-

non vi è comunque alcun riferimento alla poesia di Schiller o alla sua traduzione. Cfr. Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino 1998.

<sup>146</sup> Cfr. *Sperimento di alcune poesie di F. Schiller*, [traduzione di Giovanni Rasori] Milano 1822, pp. 112-120.

<sup>147</sup> Cfr. Leopardi, *Discorso di un Italiano*, op. cit., pp. 359 sg. Cfr. inoltre ibid., pp. 411 sgg.

<sup>148</sup> Cfr. Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 63-64, I, p. 100: «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. E stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani, credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec.! E così de' fiori ec., come appunto i fanciulli».

che una tematica molto più ristretta ed è caratterizzata inoltre da un atteggiamento del tutto diverso dell'Io lirico. Mentre infatti nella poesia di Schiller l'Io lirico viene solo di rado in primo piano e anche in questi casi spesso solamente nella funzione di un semplice «io» grammaticale<sup>149</sup>, la poesia di Leopardi si sviluppa invece tutta proprio a partire dallo stato d'animo, dalle pene e dalle speranze di un Io lirico, le quali si esprimono soprattutto nelle ripetute domande che aprono la seconda strofa, per ritornare poi, dopo la visione di sogno dei tempi antichi e delle antiche favole, alla situazione disperata e priva di speranza dell'Io.

Va inoltre sottolineato, che mentre la poesia di Leopardi termina con una delusione, il componimento di Schiller trova invece, tanto nella prima che nella seconda versione, proprio nel potere del canto o della poesia l'unica via di salvezza da un mondo abbandonato dagli dei<sup>150</sup>. Non direi, tuttavia, che questo diverso esito poetico è espressione del pessimismo e nichilismo di Leopardi, contrapposto all'ottimismo idealistico di Schiller<sup>151</sup>. Perché proprio nei *Götter Griechenlands* l'«idealismo» e la salvezza finale nel regno del bello e della poesia rappresentano in realtà un ben misero salvataggio in extremis di fronte ad una visione assolutamente negativa e pessimistica tanto dell'evoluzione storica della cultura che del presente. Non va dimenticato, infatti, che nella sua poesia Schiller ha rappresentato il «bel mondo» scomparso degli «dei della Grecia» sullo sfondo cupo e grave di un presente dominato da un pauroso *deus absconditus*, il quale nella sua eterna solitudine egoistica è assolutamente irraggiungibile e nella sua astrattezza assolutamente inimmaginabile da parte dell'uomo; un Dio che è allo stesso tempo «opera e creatore dell'intelletto»<sup>152</sup>, vale a dire il prodotto di quella alienante ed inumana razionalità utilitaristica, contro la

<sup>149</sup> Solo nei versi 87; 101; 157-159 e 185 dei *Götter Griechenlands*, op. cit., l'Io lirico si presenta con una certa forza, come soggetto di una ricerca. Nella strofa XVII, versi 129-136, il pronome personale di prima persona compare inoltre per ben quattro volte al nominativo e due volte all'accusativo. Un «nich» è presente infine anche nell'ultima strofa, al verso 193. Nella seconda versione della poesia il pronome personale «ich» compare solamente tre volte, nella strofa XIII. Cfr. questa seconda versione di *Die Götter Griechenlands* in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. II,1, pp. 363-367.

<sup>150</sup> Come ha giustamente notato Polato: «Anche per Schiller gli dei si sono ritirati dalla terra ma si sono rifugiati nella sede delle muse, della poesia. Per Leopardi invece l'uomo si trova spaventosamente solo perché la terra nativa gli è divenuta estranea, ignara della sua prole, non più madre». Polato, *L'ultima volta del mito*, op. cit., p. 104.

<sup>151</sup> Così Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., p. 155, nota.

<sup>152</sup> Schiller, *Die Götter Griechenlands*, op. cit., verso 194.

quale Schiller si scaglia in questa poesia con una veemenza che non ha pari in tutta la sua opera.

Non vi è traccia di questa dura critica alla razionalità e nemmeno dell'inaudita polemica contro l'immagine cristiana di Dio – la quale comunque venne considerevolmente mitigata nella seconda versione della poesia di Schiller, sulla quale venne condotta la traduzione italiana di Rasori – nella poesia *Alla Primavera* di Leopardi, la quale potrebbe perciò essere definita senz'altro meno filosofica e più fortemente esistenziale<sup>153</sup> rispetto ai *Götter Griechenlands*.

Queste fondamentali e non trascurabili differenze tra le due poesie, che fanno nascere perlomeno qualche dubbio sull'ipotesi di un influsso diretto, non implicano d'altra parte una differenza di pensiero tra Schiller e Leopardi. Perché proprio quegli stessi temi affrontati da Schiller nel suo componimento poetico ed assenti invece nella poesia di Leopardi costituiscono un oggetto di continua riflessione nello *Zibaldone*. Della critica di Leopardi alla razionalità si è già parlato. Ma anche la sua polemica contro la metafisica in generale e contro il carattere razionalistico della religione cristiana in particolare<sup>154</sup>, così come la critica rivolta al Dio assente ed irraggiungibile di quella religione<sup>155</sup> mostrano analogie sorprendenti con le

<sup>153</sup> Secondo Vossler sarebbe vero esattamente il contrario. Egli riconosce infatti nella poesia di Leopardi «una lieve ironia», «una certa freddezza» del dotto, che la distinguerebbe dal tono elegiaco del componimento di Schiller: «Quest'argenteo velo dell'ironia, [...] questa lieve preziosità, è il peculiare in cui la poesia si differenzia da "Die Götter Griechenlands" di Schiller o dalla "An die Natur" di Hölderlin». Karl Vossler, *Leopardi*. Traduzione dal tedesco di Tomaso Gnoli, Napoli 1925. Anche Sapegno vede in questa poesia solamente «un abilissimo esercizio letterario, nato da una vena estetizzante», mentre al contrario Luporini sottolinea soprattutto l'aspetto esistenziale della stessa. Cfr. Natalino Sapegno, *Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VII, *L'Ottocento*, Milano 1969, p. 878; Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., pp. 166-168.

<sup>154</sup> Cfr. Patrizia Girolami, *L'Antiteodicea. Dio, dei, religione nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi*, Firenze 1955, pp. 36-49.

<sup>155</sup> Cfr. *ibid.*, p. 6: «in quanto figlio del tempo corrotto e decaduto della *raison*, [il Dio cristiano] ha ratificato più di ogni altra fede l'infelicità certa dell'esistenza e, rimandando le attese all'al di là, ha lasciato il presente in balia del dolore. Meglio avevano fatto gli dei dell'Olimpo, celesti abitanti della terra, invidiosi degli uomini e delle loro gioie: ma essi vivono ora soltanto nell'immaginazione e nella poesia a ricordarci il tempo favoloso dell'origine [...]. Inerte e silenzioso, privato dei consueti attributi di "assolutezza" e "perfezione", neppure il Dio della teologia e della metafisica soddisfa la richiesta. Irraggiungibile dalla vista corta della mente, abilitata a fare i conti soltanto col visibile, il

argomentazioni di Schiller nei *Götter Griechenlands*<sup>156</sup>.

Alla fine della nostra indagine non possiamo dunque ancora affermare con assoluta certezza se le molte somiglianze realmente esistenti tra Schiller e Leopardi siano solo frutto del puro caso, o se Leopardi abbia effettivamente letto e recepito in un qualsiasi modo Schiller. Sappiamo tuttavia, e non è poco, che se egli avesse effettivamente letto la sua opera non avrebbe potuto fare a meno di concordare con molte delle sue idee, relative ad esempio al rapporto tra poesia e filosofia, oppure con la sua concezione della poesia degli antichi e dei moderni ovvero ancora con la sua interpretazione del rapporto tra mitologia e religione cristiana.

Creatore dell'Universo perde la sua comprensibilità e si ritira in una lontananza inaccessibile».

<sup>156</sup> Come prova indiretta di questa strettissima parentela sia citato qui un passo tratto dal libro della Girolami, che si riferisce a Leopardi, ma si adatterebbe altrettanto bene anche a commento dei *Götter Griechenlands* di Schiller: «La divinità pagana, che si fa incontro all'uomo fra le forme e i colori del mondo e non negli spazi vuoti della metafisica, non conosce la distanza fra cielo e la terra e appare [...] come la forma più compiuta di un rapporto con la realtà non mediato dal velo astrante della ragione e l'espressione più alta della forza della vitalità cui la morale cristiana impone la severa regola della mortificazione». Girolami, *L'Antiteodicea*, op. cit., p. 118. Cfr. qui anche tutto il capitolo terzo, intitolato «Nell'Olimpo leopardiano», dove viene indagato il rapporto di Leopardi con la mitologia ed è presa in considerazione tra l'altro anche la poesia *Alla Primavera*, *ibid.*, pp. 95-131 e in particolare pp. 106 sgg. Anche Zumbini aveva riscontrato nell'«avversione al cristianesimo», che pure non è presente nella poesia *Alla Primavera*, un tratto comune a Schiller e Leopardi. Cfr. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, op. cit., p. 274. Poco dopo egli afferma poi però paradossalmente che Schiller «non usò mai lo scherno verso i dommi e gli insegnamenti del cristianesimo», distinguendosi in questo dal radicalismo di Leopardi. Cfr. *ibid.*, pp. 275 sgg. In realtà è difficile trovare una critica più decisa e feroce al cristianesimo di quella espressa proprio nella poesia *Die Götter Griechenlands*.