

Sguardo estetico e poesia filosofica

1. Estetica filosofica e percezione sensibile

“Estetica filosofica” e “percezione sensibile”, che compaiono nel titolo di questa prima sezione del convegno, sembrano indicare almeno a prima vista due estetiche differenti e contrapposte.¹ Mentre infatti un’estetica che si occupi delle “percezioni sensibili” è un’estetica del soggetto percipiente, vale a dire un’estetica empirica e psicologica che si interessa all’effetto dell’opera, alle sensazioni da essa suscitate sullo spettatore o lettore, l’“estetica filosofica” ha invece per oggetto l’opera d’arte in quanto strumento ed espressione di una particolare e autonoma facoltà conoscitiva.

Le riflessioni empirico-sensualiste di Leopardi sugli “effetti” delle singole arti e in particolare della musica e della poesia, sul piacere e sull’azione di certe “parole poeticissime”, ma anche sul gusto, sulla meraviglia, sulla novità, sulla memoria e sul ruolo che ha in essi l’“assuefazione”, rientrano chiaramente nell’estetica delle “percezioni sensibili”. Io vorrei occuparmi però piuttosto dell’“estetica filosofica” di Leopardi, per poi tentare di rinvenire anche nelle sue opere poetiche un’espressione concreta di tale estetica e cercare infine una risposta alla *vexata questio* sulla natura filosofica della sua poesia.

Al fine di comprendere se e in che senso si possa parlare per Leopardi di “estetica filosofica”, faccio un passo indietro, per ripercorrere lo sviluppo dell’“estetica filosofica” nel paese dove è essa nata, vale a dire in Germania, a partire dal suo fondatore Alexander Baumgarten. A dire il vero, in Baumgarten “estetica filosofica” e “percezione sensibile” erano ancora strettamente collegate. Il termine stesso “estetica” deriva infatti, com’è noto, dal greco “*aisthanomai*”, che significa proprio “percepire con i sen-

1 Nella sua *Introduzione all'estetica filosofica* Reicher afferma ad esempio esplicitamente che “l’estetica non è una teoria della percezione sensibile”. Cf. Maria Elisabeth Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 2005, p. 15.

si", cosicché per Baumgarten il "fine dell'estetica è la perfezione (o perfezionamento) della conoscenza sensitiva in quanto tale. Tale perfezione è infatti la bellezza" ("aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, haec autem est pulchritudo").²

Già Hegel affermava però di utilizzare il termine "estetica" per definire la sua *Filosofia dell'arte* o *Filosofia della bella arte* solo per comodità, respingendo tuttavia già nell'introduzione alle sue lezioni di estetica qualsiasi legame tra estetica e "percezione sensibile". Un simile legame risaliva infatti secondo lui a un'epoca "in cui si consideravano le opere d'arte in relazione ai sentimenti che dovevano produrre, per esempio il sentimento del gradevole, della meraviglia, della paura, della compassione ecc."³ Ciò che interessava Hegel nell'arte non erano le sensazioni da essa suscitate, bensì il suo autonomo potere conoscitivo, che egli riteneva parallelo e in un certo senso superiore a quello della religione e della filosofia come strumento di interpretazione del mondo. L'arte ha infatti, o meglio ha avuto secondo Hegel – perché nell'epoca moderna "il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte"⁴ – la capacità di "portare a conoscenza e di esprimere il divino, i più profondi interessi dell'uomo, le verità più ampie dello spirito"⁵, cogliendo cioè ancor più della storiografia l'essenza stessa delle cose dietro al divenire incessante della realtà empirica.⁶

Hegel in realtà sbagliava nella sua interpretazione e nel suo rifiuto dell'estetica di Baumgarten, perché è stato proprio dalla riabilitazione della "percezione sensibile" portata avanti da quest'ultimo che si è sviluppata la concezione dell'autonomo potere conoscitivo della "conoscenza intuitiva" ovvero dell'"intuizione intellettuale", la quale costituisce in definitiva il fondamento dell'"estetica filosofica" così come essa viene propugnata e portata avanti tra gli altri proprio da Hegel.

2 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Estetica*, edizione italiana di Francesco Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992, § 14, p. 20.

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, edizione italiana a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1976, p. 6.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 12.

6 *Ibid.*, pp. 13-14.

Lo stesso Baumgarten è infatti poco interessato alla ricezione dell'arte e quindi anche alle sensazioni da essa suscitate, perché egli mira piuttosto a riabilitare l'autonomo potere conoscitivo di quelle che nel modello filosofico cartesiano-leibniziano erano definite "facoltà conoscitive inferiori".⁷ Quando egli parla di *cognitio sensitiva* non intende dunque affatto solo la conoscenza derivante dai cinque sensi, bensì quella di tutta una serie di facoltà come l'immaginazione (*fantasia*, "Einbildungskraft"), l'acume (*acumen*, "Scharfsinn"), l'ingegno (*ingenium*, "Witz"), la disposizione poetica (*facultas fingendi*, "Dichtungsvermögen"), ma anche la memoria, l'attenzione ecc. La conoscenza derivante da queste "facoltà inferiori" si distingue dalla conoscenza razionale per il fatto di essere "chiara e confusa" e non "distinta". Si può spiegare la differenza tra i due tipi di conoscenza attraverso l'immagine di un faretto: mentre la conoscenza razionale restringe il fascio di luce, concentrandolo su un solo oggetto e lasciando tutto il resto nell'oscurità, la conoscenza sensibile o estetica allarga invece il fascio di luce, cogliendo in tal modo un numero maggiore di oggetti, che appaiono però in una luce più diffusa e quindi in maniera meno definita. La caratteristica distintiva della "conoscenza sensibile" propria dell'arte è quindi la sua maggior "ricchezza" (*ubertas*, "Reichtum"), la sua capacità cioè di conoscere, benché in maniera indistinta o "confusa", un maggior numero di oggetti o di caratteristiche (*notae*, "Merkmale") degli oggetti rispetto alla conoscenza razionale propria delle scienze, che deve invece per forza astrarre da tutti questi elementi. Ciò che costringe l'uomo a scegliere tra la "distinzione" della conoscenza razionale da una parte, conquistata attraverso l'"astrazione", limitando cioè per mezzo dell'attenzione

7 Il pensiero di Baumgarten viene qui naturalmente semplificato. Per una rappresentazione più approfondita del significato della sua fondazione dell'estetica si vedano in particolare Ursula Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*. Wiesbaden, Steiner, 1972; Hans Rudolf Schweizer, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1973; Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1990; Alessandro Costazza, *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Lang, 1993, pp. 85-88; id., *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Lang, 1996, pp. 68-73.

l'estensione, il numero e la grandezza del suo oggetto, oppure la conoscenza estetica dall'altra, che paga invece la sua maggiore ricchezza attraverso un grado minore di "chiarezza" e "distinzione", è il *malum metaphysicum*, vale a dire l'insuperabile limitatezza della conoscenza umana. Nonostante i suoi limiti, la conoscenza estetica risulta però per certi versi superiore a quella razionale e si avvicina addirittura alla conoscenza che Dio ha di tutte le cose. Grazie alla sua maggiore ricchezza, infatti, essa permette una conoscenza del fenomeno particolare e individuale, che in quanto *ens ominimode determinatum* (ente completamente determinato) ha un numero altissimo e tendenzialmente infinito di caratteristiche e rimane per questo inaccessibile o "ineffabile" per la ragione. Poiché la conoscenza assoluta dell'individuo, con le sue infinite determinazioni, corrisponderebbe però alla conoscenza di tutte le cose e quindi della totalità dell'universo⁸, essa non può essere raggiunta nemmeno dalla conoscenza estetica, la quale si avvicina tuttavia alla conoscenza divina. Una caratteristica fondamentale che accomuna la "conoscenza estetica" e lo sguardo divino è in particolare il suo carattere intuitivo e totalizzante – oggi si direbbe "olistico" –, opposto al carattere analitico e "simbolico" – in termini moderni "discorsivo" – della conoscenza razionale. Benché Baumgarten non approfondisca ulteriormente il carattere 'divino' della conoscenza estetica, questo parallelismo tra i due tipi di conoscenza verrà ulteriormente estrapolato e messo in rilievo nelle estetiche del genio della seconda metà del Settecento.⁹

Fu soprattutto Friedrich Gabriel Resewitz, nel suo *Versuch über das Genie* (*Saggio sul genio*, 1759; 1760), a ricondurre la conoscenza estetica baumgartiana a quello che era il suo vero modello, vale a dire alla "conoscenza intuitiva" (*cognitio intuitiva*, "anschauende Erkenntnis") di Leibniz. Secondo Resewitz, infatti, "avere genio significa avere una conoscenza intuitiva delle cose", vale a dire "riuscire a vedere le cose *in concreto*", in tutti i loro molteplici rapporti con le altre cose, sotto differenti punti di vista e nei loro "effetti, casualità e mutazioni".¹⁰ La possibilità di una

8 Cf. Baumgarten, *Estetica*, § 557, p. 235.

9 Cf. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, pp. 51-87.

10 Cf. Friedrich Gabriel Resewitz, *Versuch über das Genie*, in *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, II. par-

simile visione viene dedotta da Resewitz espressamente dalla facoltà divina di vedere la totalità delle cose e i loro rapporti in maniera intuitiva.¹¹ Già Leibniz aveva attribuito d'altra parte solo a Dio la capacità di avere una "conoscenza intuitiva" delle cose, vale a dire di cogliere contemporaneamente il tutto e le sue parti, concedendo però almeno parzialmente anche ai "geni" una simile conoscenza, "poiché essi hanno una conoscenza fuor di confronto più intuitiva della nostra e veggono spesso a colpo d'occhio ciò che noi non scopriamo che a forza di deduzioni, e dopo aver speso tempo e fatica".¹²

Benché questa idea della "conoscenza intuitiva" non acquisti mai una centralità assoluta nella discussione estetica del Settecento in Germania, essa ritorna costantemente come un filo rosso all'interno di concezioni estetiche tra loro anche molto diverse: la ritroviamo perciò ad esempio in Lessing, in Blanckenburg, in Gerstenberg, in Lenz e almeno implicitamente in tutte le concezioni della natura divina del genio, in Herder, Goethe o Karl Philipp Moriz.¹³ Molto probabilmente è stata anzi proprio la diffusione di questa idea a spingere Kant a negare decisamente nella sua *Critica del giudizio* la possibilità per la razionalità analitica e discorsiva dell'uomo di raggiungere una simile conoscenza, che egli chiama "intuizione intellettuale" ("intellektuelle Anschauung"), attribuendola solo e unicamente a un *intellectus archetypus*, capace di cogliere sinteticamente la totalità e il rapporto necessario di tutte le sue parti, giungendo così alla conoscenza della "cosa in sé" ("Ding an sich selbst").¹⁴

Quando Goethe rivendicherà qualche anno più tardi l'"intuizione intellettuale", che sola gli permette di riconoscere "il tipo" o la "forma originaria" dietro alla varietà dei fenomeni, quale caratteristica tanto del proprio metodo scientifico che di quello artistico¹⁵, egli non applica sem-

te, 1760, pp. 1-69. I passi citati sono a pp. 7 ss.; pp. 31; 51. Cf. a questo proposito Costazza, *Genie und tragische Kunst*, pp. 77-80.

11 Cf. Resewitz, *Versuch über das Genie*, pp. 38 e ss.

12 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Bari, Laterza, 1988, p. 527.

13 Cf. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, pp. 77 ss.

14 Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1979, § 77, pp. 278 ss.

15 Johann Wolfgang von Goethe, *Anschauen der Urteilskraft* (1820), in id., *Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. 13, München, Beck, 1981, pp. 30-31.

plicemente la *scientia intuitiva* di Spinoza, ma si inserisce invece piuttosto in una tradizione di pensiero squisitamente estetica.¹⁶

È quanto viene dimostrato oltre ogni dubbio dalla ripresa dell'"intuizione intellettuale" da parte di Hölderlin e di Schelling¹⁷, che avviene, non a caso, tutta nel nome dell'estetica.¹⁸ Hölderlin sottolinea ripetutamente il "significato estetico" prima ancora che teoretico dell'"intuizione intellettuale"¹⁹ e ne fa il vero contenuto della tragedia, definita "la metafora di una intuizione intellettuale".²⁰ Nell'"intuizione intellettuale" egli vede il mezzo attraverso cui superare "le divisioni nelle quali pensiamo e esistiamo, [...] il contrasto tra soggetto ed oggetto, tra il nostro io e il mondo"²¹, lo strumento cioè attraverso il quale il soggetto può raggiungere un'unità panteistica "con tutto ciò che vive".²² Non è certo un caso che Iperione, in apertura dell'omonimo romanzo di Hölderlin, anteponga una simile fusione con la totalità vivente della natura all'esperienza

16 Cf. Costazza, *Alla ricerca dell'"essentia formalis" in "rebus singularibus": il metodo scientifico di Goethe tra "scientia intuitiva" e contemplazione estetica*, in Giancarlo Lacchin (a cura di), *Johann Wolfgang Goethe. Evoluzione e forma* (Panoptikum, anno VI, quaderno 5), Milano, Herrenhaus, 2007, pp. 33-51.

17 Cf. sull'"intuizione intellettuale" in Hölderlin e Schelling: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, vol. I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 390-403; 415-419.

18 Questa provenienza dell'"intuizione intellettuale" in Hölderlin e Schelling non è stata colta a mio avviso ancora chiaramente. Soprattutto Port, che ne ricerca le fonti fino alla filosofia greca, trascura completamente il discorso estetico del Settecento tedesco, a cui accenna solo tardi e di sfuggita. Cf. Ulrich Port, *"Die Schönheit der Natur erbeuten": problemgeschichtliche Untersuchungen zum ästhetischen Modell von Hölderlins "Hyperion"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, pp. 93-119, qui p. 118.

19 Cf. le lettere di Hölderlin a Schiller del 4 settembre 1795 e a Niethammer del 24 febbraio 1796: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Dietrich Eberhard Sattler, vol. 19, Frankfurt am Main, Roter Stern, 2007, p. 231 e pp. 248-249.

20 Friedrich Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, SE (L'Altra Biblioteca), 1987, p. 125.

21 Lettera a Niethammer del 24 febbraio 1796, Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol. 19, p. 249.

22 Hölderlin, *Scritti di estetica*, p. 127.

della scienza e della ragione²³, per considerare quindi nell'ultima lettera della prima parte del romanzo la poesia, che si fonda proprio su una simile appercezione dell'"uno in sé differente", "l'alfa e l'omega" ("der Anfang und das Ende") della filosofia.²⁴

Non diversamente, anche Schelling attribuisce una "qualità puramente estetica" all'intuizione intellettuale già nelle giovanili *Lettere filosofiche sul dogmatismo e il criticismo* (1795). È però poi soprattutto nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), che egli eleva l'"intuizione intellettuale" e quindi l'arte, che ne rappresenta secondo lui l'oggettivazione, a "organo e documento insieme della filosofia". Solo l'intuizione intellettuale può cogliere infatti quello che è il principio di ogni filosofia, l'assoluto nella sua indivisa totalità, nella sua "indifferenza", prima ancora che esso si sia manifestato alla coscienza.²⁵

Come si è visto, dunque, l'estetica di Baumgarten, lungi dall'essere un'estetica della "percezione sensibile", come l'aveva a torto intesa Hegel, rappresenta piuttosto con la sua indagine sulla capacità conoscitiva dell'arte l'inizio e il fondamento di quell'"estetica filosofica" che conduce fino allo stesso Hegel e verrà poi continuata, per restare ancora in Germania, da Schopenhauer fino a Heidegger e Adorno. Il fondamento di questa "estetica filosofica" è infatti rappresentato dall'"intuizione intellettuale" quale caratteristica della peculiare facoltà conoscitiva dell'arte, opposta per il suo carattere intuitivo e totalizzante alla discorsività e analiticità della conoscenza razionale.

2. Leopardi e l'"intuizione intellettuale"

Se è vero che l'idea dell'"intuizione intellettuale" quale specifico e autonomo modo di conoscenza dell'arte costituisce il fondamento dell'"estetica filosofica", allora possiamo senz'altro affermare che anche Leopardi ha sviluppato una simile estetica, poiché anch'egli ha elaborato una

23 Friedrich Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, Milano, Feltrinelli Economica, 1981, pp. 29-30.

24 Ibid., p. 101.

25 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, tradotto e annotato da Michele Losacco, Bari, Laterza, 1926, p. 315 e pp. 312 ss.

teoria dell'“intuizione intellettuale” che rivela tra l'altro moltissime e profondissime somiglianze con le teorie formulate all'interno dell'estetica tedesca.²⁶

Anche la teoria gnoseologica di Leopardi²⁷ prende le mosse, come quella di Baumgarten, dalla coscienza dell'insuperabile limitatezza della ragione, che non è dovuta tuttavia a una sua supposta impotenza, poiché essa viene definita al contrario dallo stesso Leopardi, in quanto “facoltà di un ente finito, [...] potentissima” (2941 s.). 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 (2942 s.). 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 più luoghi per mezzo degli esempi della conoscenza delle singole parti di “una macchina complicatissima” oppure delle parti del corpo umano (1836 s.; 3238 s.). La vera conoscenza consiste perciò secondo Leopardi nel riconoscimento degli “scambievoli rapporti” esistenti tra le cose, poiché l'oggetto singolo rivela il suo significato solo nel contesto dei suoi

26 Il fatto che egli elabori una simile teoria almeno in parte in aperta polemica con alcune supposte caratteristiche e tendenze della filosofia tedesca, rimane un paradosso per ora ancora fondamentalmente inspiegabile. Cf. a questo proposito i miei due saggi: Costazza: *L'entusiasmo della ragione: Poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, in *Studia theodisca* VII (2000), pp. 35-79, qui soprattutto pp. 37-61; id., “Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza”. *Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in *Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft e. V. Bonn* 12 (2002), pp. 9-28.

27 La seguente rappresentazione schematica della teoria gnoseologica di Leopardi rinuncia a considerare gli sviluppi diacronici e le eventuali contraddizioni presenti in questo pensiero. I principali passi dello *Zibaldone* presi in considerazione sono i seguenti, indicati dalla data e dal numero di pagina del manoscritto: 7 settembre 1821, p. 1650; 4 ottobre 1821, pp. 1833-1842; 5-6 ottobre 1821, pp. 1848-1860; 23 ottobre 1821, pp. 1975-1978; 20 novembre 1821, pp. 2132-2134; 11 luglio 1823, pp. 239-243; 22 agosto 1823, pp. 3227-3245; 23 agosto 1823, p. 3245; 26 agosto 1823, pp. 3269-3271; 8 settembre 1823, pp. 3382-3386. I riferimenti puntuali ai passi citati o a cui si fa riferimento seguono direttamente nel testo, con l'indicazione del numero di pagina del manoscritto.

molteplici legami con il tutto (1836). Questa capacità di cogliere i rapporti tra le cose viene attribuita però da Leopardi a quello che egli metaforicamente chiama a più riprese il "colpo d'occhio", il quale solamente permette di cogliere "in un tratto le cose contenute in un vasto campo e i loro scambievoli rapporti" (1852 ss.).²⁸

Questo "colpo d'occhio", definito non a caso "onnipotente" (1851), riprende alla lettera la metafora già utilizzata da Leibniz per caratterizzare la "conoscenza intuitiva" divina. E come nella tradizione tedesca, anche in Leopardi questa conoscenza è di natura squisitamente estetica. Leopardi mette infatti il "colpo d'occhio" direttamente in relazione con l'"entusiasmo", il "sentimento", la "fantasia", il "genio", ovvero con l'"immaginazione" (1855, cf. 3242 s.), le quali mettono l'uomo "su un'eminenza" ovvero su "un luogo alto e superiore" (1855; 3269), permettendogli di cogliere "come per un lampo improvviso" (1856; cf. 1854) ovvero "in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato a scorgere a un tempo" (3269 s.). 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" (3243), egli può cogliere finalmente anche i "rapporti più lontani e segreti, le cagioni più inaspettate e remote" (1856) e comprendere quindi tanto l'universale che il particolare, il tutto e contemporaneamente la funzione e il significato delle parti.

Benché un tale "colpo d'occhio" abbia indubbiamente nella vista di Dio il proprio modello gnoseologico, pure tutte le facoltà che lo rendono possibile, tanto l'immaginazione quanto il sentimento, l'entusiasmo o il genio, sono facoltà assolutamente umane e anzi per alcuni versi addirittura "pre-umane", espressione immediata cioè della natura stessa: già il continuo riferimento alla rapidità di queste percezioni ne lascia intuire chiaramente la natura puramente intuitiva, per così dire pre-razionale, che viene poi ulteriormente confermata dai ripetuti riferimenti alla platonica "μᾶνιξ", al "furore" o addirittura all'"ubriachezza", che favorirebbero e sarebbero alla base di questo tipo di conoscenza (3269 s.; 1856). Questo carattere pre-razionale della conoscenza estetica non significa affatto una caduta nell'irrazionale, ma va inteso piuttosto alla lettera, nel senso che l'immaginazione costituisce per Leopardi una sorta

28 Cf. altri riferimenti al "colpo d'occhio": *Zibaldone*, 1833, 3269.

di forza primigenia ed originaria, in cui non sono contenuti solamente il sentimento o le passioni, bensì anche la ragione o l'intelletto stesso (2132 ss.). Poiché l'immaginazione, il genio e il sentimento sono forze naturali, attraverso cui la natura 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" (1853) e che Leopardi attribuisce alle "grandi anime". Attraverso l'immaginazione e il sentimento l'uomo raggiunge bensì una "padronanza sulla natura", la quale "padronanza" è però definita non a caso "naturale", poiché è concessa e per così dire voluta dalla natura stessa (1854). 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" (1853), perché questo "sentire" indica un'armonia, una consonanza tra uomo e natura e l'uomo può "conoscere" la natura solo in quanto e nella misura in cui egli è parte di essa, vale a dire solo attraverso le facoltà naturali dell'immaginazione, del genio o dell'entusiasmo (3242). Il parallelismo con Hölderlin, per il quale l'"intuizione intellettuale" significava un'unità panteistica con tutto ciò che vive, è evidente.

Non sorprende, dunque, che anche il rapporto tra poesia e filosofia sia inteso da Leopardi in maniera molto simile a come lo vedevano Hölderlin e Schelling. Almeno a prima vista non potrebbe esistere secondo Leopardi un'opposizione più radicale e insuperabile, poiché la filosofia procede per via astratta e analitica, mentre 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" (1835; cf. 3238 s.), ma solo dall'immaginazione, dal sentimento o dall'entusiasmo, questo aggettivo "poetico" sta infatti ad indicare in realtà proprio la natura nella sua totalità ovvero "l'universalità delle cose". 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" (1835 s.; cf. 1842; 3241 s.). La totalità della 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" nella sua totalità.

Nonostante questa 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 collaborazione tra poesia e filosofia. Poiché infatti anche la ragione ha il proprio fondamento nell'immaginazione e non potrebbe esistere senza di essa (1842), allo stesso modo anche la vera filosofia deve sempre partire dall'immaginazione e quindi dalla poesia (2940 s.). In più passi dello *Zibaldone*, ma anche nelle *Operette morali*, Leopardi ripete che i grandi poeti avrebbero potuto essere anche importanti filosofi, mentre anche i veri e significativi filosofi avrebbero potuto diventare ugualmente grandi poeti (1383, 1650, 1833 ss.; 3245; 3382 ss.). Ciò che accomuna poeti e veri filosofi è infatti proprio quella che i tedeschi hanno chiamato "intuizione intellettuale", vale a dire, con Leopardi, quella "facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i meno, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe" (1650), che deriva solo dall'entusiasmo, dall'immaginazione o dal genio, da tutte quelle facoltà pre-razionali che 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" (1838), che senza queste facoltà rimane di necessità solo "un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa" (1833). Solo l'"entusiasmo della ragione" (3283), ovvero l'unione di razionalità e passione, permette la conoscenza dell'"intiero" e dell'"intimo delle cose", della totalità della natura e del singolo oggetto.

3. Rappresentazione poetica dello "sguardo estetico"

Schiller ha dato nella poesia *Gli artisti* anche una rappresentazione poetica dell'"intuizione intellettuale", mostrando l'artista che in una fioca luce serale abbraccia con uno sguardo dall'alto di una collina l'intera vallata ai suoi piedi.²⁹ Non è difficile ritrovare anche in molti

29 Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*. Traduzione e cura di Giovanna Pinna, Milano, Feltrinelli, 2005, vv. 396-408, pp. 32 s. Cf. per un'interpretazione di questo passo Alessandro Costazza, "Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt! Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, / Das malerische Tal – auf einmal zeigt." *Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht „Die Künstler“*, in *Prägnanter Moment. Studien*

componenti poetici o in prosa di Leopardi diverse varianti di questo 'sguardo estetico' dall'alto o comunque dall'esterno del mondo, che permette di cogliere la totalità della natura e della vita umana. Vengono in mente lo sguardo del "passero solitario", e quindi del poeta, dall'alto della "torre antica", così come le descrizioni del "natio borgo selvaggio" nelle *Ricordanze* o dell'"antica natura onnipossente" nella *Sera del dì di festa*. Ma anche le descrizioni nella *Vita solitaria*, nelle *Ricordanze*, nel *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, nella *Quiete dopo la tempesta*, nel *Sabato del villaggio* e infine nel *Tramonto della luna* rivelano una simile prospettiva dall'alto: "il guardo steso nell'aria aprica" (*Passero solitario*, vv. 39 s.) spazia con una prospettiva a volo d'uccello "sovra campagne inargentate ed acque" (*Tramonto della luna*, v. 2), sulle "ridenti piagge" (*Vita solitaria*, v. 10), sui "lieti colli e spaziosi campi" (*Vita solitaria*, v. 94), verso "quel lontano mar, quei monti azzurri" (*Ricordanze*, v. 128), sui sentieri, i tetti delle case, i balconi e dentro le officine o le stanze, mentre diversi suoni, campane, colpi di fucile (*Passero solitario*, vv. 29 s.), "il solitario canto dell'artigian" (*La sera del dì di festa*, vv. 25 s.) o "il canto della rana rimota alla campagna" (*Ricordanze*, vv. 12 s.) colpiscono l'orecchio. Ma è soprattutto la luna a fungere spesso, in maniera più o meno esplicita, da specchio, attraverso cui l'io lirico getta uno sguardo dall'alto sulle vicende umane. Così ad esempio nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, dove il pastore si rivolge appunto alla luna che va, "contemplando i deserti", per chiedere a lei – che "sì pensosa sei" e forse "intendi [...] questo viver terreno", poiché "mille cose sai tu, mille discopri" e "tu per certo, giovinetta mortal, conosci il tutto" (vv. 4; 62 s.; 99) – quale sia il significato della vita e dello "stato mortale".³⁰ Non diversamente, anche le stelle, inducono l'io lirico a guardare da una distanza sterminata alla sorte umana e a porsi quindi la domanda sul significato dell'esistenza (*Pastore errante*, vv. 84 ss.).

zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, a cura di Peter André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt, Wolfgang Riedel. Würzburg, 2002, pp. 239-263, qui pp. 260 s.

30 Cf. la funzione della luna anche nelle poesie *Alla luna*, *La vita solitaria* e *Il tramonto della luna*.

È però soprattutto nella *Ginestra* (vv. 158 ss.) che l'io lirico, sedendo di notte sulla lava indurita del vulcano, fissa lo sguardo alle stelle che fiammeggiano in cielo e si rispecchiano scintillanti nel mare, per poi cambiare improvvisamente la prospettiva e guardare alla terra e alle vicende umane dal punto di vista delle stelle e delle nebulose di galassie. Se esse "sembrano un punto" e "paion qual nebbia", mentre invece sappiamo che sono grandissime e numerosissime, al contrario, non solo "l'uomo non pur, ma questo globo ove l'uomo è nulla", che a noi sembrano così importanti, si rivelano dalla loro prospettiva insignificanti e nulli. Dalle impressioni sensibili, ingannevoli di fronte alle conoscenze della ragione sulla pluralità dei mondi, si passa quindi a un'altra conoscenza sensibile, vale a dire quella delle stelle (e del genio), che corrisponde questa volta con la reale e oggettiva nullità del tutto.

Questo "spaesamento", questa sorta di "dis-umanizzazione", questa dislocazione cioè del soggetto all'esterno del mondo e in certo modo anche dei sensi – che è naturalmente anche quello del *Gallo silvestre*, che "sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e il becco il cielo"³¹, oppure quello delle mummie di Federico Ruysch, che guardano all'interezza dell'esistenza dal punto di vista della morte – rappresenta in realtà uno sviluppo paradossale ma non del tutto nuovo dello 'sguardo estetico', che diventa in un certo senso un'esperienza estrema che permette di vedere quello che la ragione non può o non vuole vedere, vale a dire la nullità dell'essere.

L'"intuizione intellettuale", come già la *cognitio intuitiva* in Leibniz, doveva servire infatti inizialmente, in Resewitz, Mendelssohn, Lessing, Blanckenburg, Herder ecc., a confermare l'armonia e la perfezione dell'universo, cosicché l'arte, e in particolare la poesia, era diventata per molti versi un sostituto di una teodicea sempre più in crisi³²: ben prima di Nietzsche il mondo era apparso giustificabile solo come fenomeno estetico. Anche in Leopardi si trova ancora un'eco di questa funzione dello 'sguardo estetico' nell'operetta morale *Elogio degli uccelli*. Non è infatti un caso che Leopardi riconduca qui la "maggior perfezione" di

31 Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1976, p. 161.

32 Cf. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, pp. 413 ss.

questi animali, definiti "le più liete creature del mondo"³³, alla loro "maggior copia di vita esteriore e interiore"³⁴, al loro continuo movimento e all'acutezza dei loro sensi, riprendendo così la filosofia di Leibniz, secondo cui l'attività faceva parte dell'essenza stessa delle monadi e un aumento della stessa contribuiva a un accrescimento della loro perfezione. La felicità degli uccelli, che si esprime nel loro canto, deriva però soprattutto dal fatto che essi "godono tutto il giorno immensi spettacoli e variatissimi, e dall'alto scuoprono, a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll'occhio, quanti, pur colla mente, appena si possono comprendere dall'uomo in un tratto".³⁵

È questo tuttavia l'unico passo in Leopardi, in cui lo 'sguardo estetico' dall'alto o dall'oltre-mondo – forse anche solo ironicamente – conduce alla felicità, mentre in tutte le sue altre occorrenze esso porta al riconoscimento nichilistico dell'inconsistenza e nullità dell'essere. La luna, interpellata dal "pastore errante", che "pensosa" (*Canto del pastore errante*, v. 62) contempla dall'alto i destini dell'uomo e delle cose e vede il "tacito, infinito andar del tempo" (v. 72), non sa rispondere alle domande pressanti del pastore, che spera invano di veder smentita la sua visione pessimistica della vita, dominata dal dolore e dalla noia. Lo stesso avviene anche nelle altre poesie: lo 'sguardo estetico' sulla natura e sulle opere umane non apporta nessuna consolazione, ma ripropone invece incessantemente il dolore dell'esistenza, la vanità delle speranze, attutita e mitigata forse solo dalla dolcezza delle "rimembranze". Nella *Ginestra*, in particolare, lo sguardo dall'"arida schiena del formidabil monte" mostra solo il deserto dell'essere, il trapassare della cultura e dei prodotti umani, ma anche la forza distruttrice della natura, che nulla risparmia e non si cura in particolare delle vicende umane.

Una simile evoluzione dello 'sguardo estetico' non è tuttavia così sorprendente e ha anzi nelle poetiche del sublime il proprio modello. Se il sublime, infatti, rappresenta spesso, come è stato notato, un'operazione

33 Leopardi, *Operette morali*, p. 151.

34 *Ibid.*, p. 159.

35 *Ibid.*, p. 158.

di "autoaffermazione contrafobica"³⁶, il tentativo cioè di rispondere allo shock copernicano, vale a dire alla scoperta della piccolezza, insignificanza e marginalità dell'uomo nell'universo, questa operazione riesce poi talvolta solo in parte, rivelando così il suo carattere puramente volontaristico e finendo quindi per mettere in luce proprio quello che voleva mascherare.

La passeggiata, di Schiller, ne è in un certo senso un esempio lampante. Dopo esser salito anche qui su una montagna, attraversando un paesaggio caratterizzato da tutti gli attributi del sublime, da cime eterne e precipizi scoscesi che provocano "vertigine" e "tremore", l'io lirico getta il suo sguardo sul paesaggio sottostante, passando dalla descrizione della campagna, in cui l'uomo vive ancora a contatto immediato con la natura, alla "città turrata", nella quale gli uomini vivono in spazi più ristretti e il mondo si trasforma più velocemente. Questa vista scatena in lui una visione maestosa della nascita e dello sviluppo della società e della cultura umana, che non rappresenta una caduta dalla purezza naturale primitiva, bensì un progresso delle arti e delle scienze, la scomparsa del pregiudizio e la diffusione della conoscenza e dell'illuminismo. La scena si oscura tuttavia improvvisamente e il vizio, la menzogna e il tradimento prendono il sopravvento, fino a quando l'umanità non si risveglia e insorge simile a una tigre che "con la furia del delitto e della miseria, / e tra le ceneri della città, la natura perduta ricerca".³⁷ L'io lirico si risveglia a questo punto improvvisamente come da un sogno "che orrido mi afferrò con l'immagine tremenda della vita" e riconquista quindi la fiducia nella "devota natura".

Questa chiusa confortante e ottimista non toglie tuttavia nulla alla tragicità dello 'sguardo estetico', in questo caso sublime, sulla storia. Come Schiller ha scritto in un saggio *Sul sublime (Über das Erhabene)*, la "storia universale" ("Welgeschichte"), in quanto "soggetto sublime", non corrisponde affatto alle aspettative e alle regole che la ragione cerca di imporle, poiché "nel suo capriccioso e libero incedere calpesta nella polvere con la stessa noncuranza le creazioni della saggezza e quelle del

36 Cf. Hartmut Böhme, Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, pp. 169 ss., qui in particolare pp. 222 s.

37 Schiller, *Poesie filosofiche*, pp. 58 ss., v. 169 ss., pp. 68 s.

caso, travolge in un'unica rovina ciò che ha importanza e ciò che è insignificante, ciò che è nobile e ciò è meschino, mantiene qui in vita un formicaio e li stringe e distrugge tra le sue braccia gigantesche la sua più grandiosa creatura, l'uomo".³⁸ Se all'uomo non resta spesso che il suicidio per opporre la sua dignità a questa "natura spaventosa e distruttrice"³⁹, Schiller sottolinea l'importanza del "patetico" e quindi dell'"arte tragica" per comunicare all'uomo il suo destino:

Si elimini dunque ogni riguardo falsamente inteso e il gusto esangue e infiacchito che stende un velo sul grave volto della necessità, *sostenendo mendacemente*, per accattivarsi i sensi, un'armonia tra benessere e buona condotta di cui nel mondo reale non esiste traccia alcuna. A viso aperto si fronteggi il funesto destino. Non nell'ignoranza dei pericoli che ci circondano, – giacché essa deve prima o poi aver fine – ma nella *conoscenza* degli stessi, risiede la nostra salvezza. Ora, a questa conoscenza ci guida il magnifico, lo spaventoso spettacolo del mutamento, che tutto distrugge e di nuovo crea e ancora distrugge – e del disfacimento, che ora mina lentamente e ora repentinamente travolge; ci aiutano i patetici quadri dell'umanità che lotta con il destino, della inarrestabile ruota della fortuna, della fedeltà tradita, della trionfante ingiustizia e della soccombente innocenza, che la storia presenta in gran numero e che l'arte tragica imitando ci pone davanti.⁴⁰

Più che un testo dell'idealista Schiller sembrerebbe qui di leggere un brano da una delle *Operette morali* del pessimista Leopardi: molto simili sono la concezione della natura, della storia e almeno in parte anche della funzione disvelatrice del vero dell'arte.

D'altra parte, questo contenuto dell'"intuizione intellettuale" trasmessa dall'arte non è, almeno in Germania, cosa nuova. Già Karl Philipp Moritz aveva indicato come fine ultimo e massimo dell'arte la conoscenza trasmessa dalla tragedia del necessario divenire di tutte le cose, che implica "la continua distruzione del più debole attraverso il più forte, dell'imperfetto attraverso il più perfetto". In questo processo di "continua distruzione" rientra anche l'uomo e proprio la rappresentazione della "dissoluzione di un essere della nostra specie", quando è "causata nel

38 Schiller, *Del sublime*, a cura di Luigi Reitani, Milano, SE (l'Altra Biblioteca), 1997, pp. 78 s.

39 Ibid., p. 79.

40 Ibid., pp. 80 s.

modo più diretto dai bei rapporti dell'intero stesso e si fonda nella più nobile forma di questo essere", mostra all'uomo "in più breve spazio e tempo, la stessa somma di distruzione dei singoli che prosegue quasi impercettibilmente, attraverso vecchiaia e malattia".⁴¹ È pur vero che questa visione tragica porta poi secondo Moritz a riconoscere dietro al dolore e alla distruzione l'armonia del tutto e conduce quindi, attraverso la compassione ("Mitleid"), ad uno stato di estatica e dionisiaca affermazione della vita.⁴² Al di là di questo ottimismo spesso volontaristico rimane tuttavia il riconoscimento dell'incessante divenire e quindi della nullità delle cose quale oggetto della conoscenza dell'arte e in particolare della tragedia, che Hölderlin definirà non a caso una "metafora di una intuizione intellettuale".⁴³

4. "Intuizione intellettuale" e poesia filosofica

Il fatto che "l'intuizione intellettuale" ovvero lo "sguardo estetico" arrivi a conclusioni diverse da quelle della ragione, è una dimostrazione del suo autonomo potere conoscitivo. Non è infatti un caso che le prime critiche alla ragione e quindi anche alla teodicea o all'ottimismo metafisico da essa sostenuto siano state formulate non solo in Germania da poeti prima ancora che dai filosofi.

Albrecht von Haller, in particolare, si spinse, quasi cento anni prima di Leopardi, forse ancora più in là del poeta recanatese nello smascheramento dei limiti della ragione e della nullità del mondo. Dopo aver denunciato nel suo componimento poetico *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben* (Pensieri sulla ragione, la superstizione e la mancanza di fede, 1729) i limiti della ragione, che conduce necessariamente alla superstizione oppure allo scetticismo e al nichilismo,

41 Cf. la parte finale del saggio di Moritz *Sull'imitazione formatrice del bello*, in Karl Philipp Moritz, *Scritti di estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, Palermo. Aesthetica Ed., 1990, pp. 87 ss., qui p. 90. Cf. sulla concezione del tragico in Moritz: Alessandro Costazza, *Genie und tragische Kunst*, pp. 397 ss. e in particolare sulla tragedia come tramite di un'"intuizione intellettuale" pp. 429 ss.

42 Cf. Moritz, *Sull'imitazione formatrice*, p. 91.

43 Hölderlin, *Scritti di estetica*, p. 125.

Haller aveva per così dire messo in scena il fallimento di ogni tentativo di teodicea nella poesia *Über den Ursprung des Übels* (Sull'origine del male, 1734).⁴⁴ È però soprattutto nell'*Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit* (Poesia incompiuta sull'eternità, 1736), tradotta in italiano nel 1781 dal veneziano Giuseppe Fossati (1759-1812)⁴⁵, che Haller mostra la debolezza delle facoltà conoscitive dell'uomo, incapace di cogliere non solo attraverso i sensi, ma anche attraverso il pensiero o la fantasia più sfrenata, per mezzo di ossimori, paragoni, metafore, personificazioni o le iperboli più audaci, il concetto dell'infinito e dell'eternità:

[...] Qual guardo puote
 Allo spazio salir che tu riempi
 infinità?
 [...]
 D'immaginosa fantasia la possa
 [...] per misurarti s'esaurisce invano,
 Ch'alcun limite tuo toccar dispera.
 Già col pensiero immobile m'arresto
 Senza timor dell'infinito a fronte,
 E già di mille e mille cifre armato
 La serie immutabile raddoppio;
 Tempi accumulo a tempi, e mondi a mondi;
 E quando dalla spaventosa altezza
 I turbati sguardi a te rivolgo,
 Se l'ampia mole d'altre moli accresco
 La più piccola parte essa non empie
 Della tua immensità;
 Se tolgo il tutto
 Tu equal sovrasti al mio pensiero ancora. (vv. 57-59; 110; 115-127)⁴⁶

44 Cf. più diffusamente: Alessandro Costazza, *Dalla poesia didascalica alla poesia filosofica nella Germania del Settecento*, in id. (a c. di), *La poesia filosofica*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 145-161, qui pp. 151 ss.

45 Giuseppe Fossati, *Saggio di libere versioni poetiche*, Padova, per il Conzatti a S. Fermo, 1781, qui: *L'eternità*, Frammento poetico di Alberto Haller, pp. 25-36. Le seguenti citazioni o rinvii a questa traduzione indicano il numero dei versi direttamente nel testo.

46 Per un'analisi dettagliata dei contenuti filosofici di questa poesia si veda il primo capitolo di Fabrizio Desideri, *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana*, Genova, Marietti, 1991, pp. 13-62. Qui anche una traduzione moderna della prima stesura di questo componimento: *ibid.*, pp. 64-73.

Di fronte a questa sconfitta, anche il riferimento a Dio quale ultimo garante della realtà e stabilità dell'essere, che verrebbe altrimenti inghiottito assieme al tempo e all'eternità da un nulla assoluto⁴⁷, acquista più il significato di una preghiera e di un'invocazione che non di una certezza, poiché anche l'esistenza di Dio non salverebbe comunque l'uomo dal riconoscere la nullità della terra e del proprio essere, appena uscito dal nulla e pronto già a ritornarvi (vv. 145-153). Se persino l'evoluzione tanto filogenetica che ontogenetica dell'uomo appare solo come un progressivo avvicinamento al nulla, non sorprende che lo spirito dell'io lirico, sopraffatto dalla noia e dal disgusto ("Ekel"), si affievolisca di riga in riga e desideri alla fine solamente la pace eterna:

[...] già manca
Ogni speme al mio cor, già l'eterna ombra
Che l'Universo ad annebbiar si stende
Sovra di me terribile s'aggrava.
Sento le forze mie, sento il mio spirito
Esaurirsi, svanir... Solo alla tomba
Il mio istinto mi chiama,
E già s'appressa
Il sonno interminabile di morte. (vv. 208-215)

Con questo desiderio di morte si conclude dunque il componimento e proprio la sua incompiutezza è l'espressione più esplicita del fallimento di ogni teodicea e soprattutto del rifiuto di ogni tipo di armonizzazione, anche solo formale, e quindi di ogni funzione consolatoria della poesia. Dopo aver smascherato la debolezza della ragione e la falsità di ogni ideologia di progresso e di felicità, dopo aver intuito come il divenire delle cose significhi la loro momentanea uscita e poi il loro ritorno al nulla, Haller affronta il sentimento di noia di fronte alla nullità dell'essere negando anche l'ultima consolazione del canto, il leopardiano profumo della ginestra che "consola i deserti".

47 "[...] Se la tua man possente/ Un sol momento rallentasse il freno/ Reggitor delle cose, ecco degli Enti/ Già la catena infrangesi, dicrollasi,/ E piombando s'ingorga entro gli abissi/ D'un nulla universal, come breve onda/ Che nel vasto Oceàn tutta si perde" (vv. 138-144).

Se ogni teodicea rappresenta il tentativo di spiegare con gli strumenti della ragione il male e il dolore che sono nel mondo, è evidente che essa non può essere smentita razionalmente, ma solo da una facoltà diversa della ragione. E questa facoltà è proprio quella che viene attribuita ai poeti, vale a dire l'“intuizione intellettuale”. Questa intuizione sta infatti prima, per così dire a monte della stessa ragione e significa, come si è visto soprattutto in Hölderlin ma anche in Leopardi, un'identificazione panteistica con tutto ciò che vive e quindi anche con tutto il dolore che c'è nel mondo e che deriva necessariamente dal suo divenire. In questo modo, dunque, aderendo al dolore dell'essere, l'“intuizione intellettuale” smaschera i sogni della ragione, la sua fede nel progresso e la sua promessa di felicità.

A questo punto diventa possibile rispondere anche a un'altra questione più volte posta riguardo alla poesia di Leopardi, ma anche a quella di Haller, di Schiller o di Hölderlin, vale a dire quella sul carattere filosofico della loro poesia. Mentre Croce, come è noto, ha rimproverato tanto alla poesia di Schiller che a quella di Leopardi, in particolare a un componimento come la *Ginestra*, di essere troppo spesso didascalica e perciò stesso “non vera poesia”⁴⁸, Gentile, al contrario, negava che la poesia potesse essere filosofica, adducendo come motivazione principale il fatto che essa non è mai sistematica e che un poeta può avere in ogni poesia un sistema filosofico diverso.⁴⁹

Esattamente le stesse obiezioni erano state formulate in Germania anche da Martin Wieland nei confronti della poesia *Gli artisti* di Schiller. E io credo che si possano utilmente adattare anche alla poesia di Leopardi le risposte date prima da Körner e poi da Wilhelm Schlegel a Wieland.⁵⁰ Ciò che distingue la vera poesia filosofica da una “filosofia in versi” o “poesia didascalica” è infatti quello che Schlegel definisce “l'entusiasmo

48 Cf. Benedetto Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*, Bari, Laterza, 1923, pp. 109 ss.

49 Cf. Giovanni Gentile, *La filosofia del Leopardi*, in id., *Manzoni e Leopardi*, Milano, F.lli Treves, 1928, p. 38.

50 Cf. più diffusamente: Costazza, *Poesia didascalica e poesia filosofica*, pp. 159 ss.

che trova la verità" ("die wahrheitsfindende Begeisterung").⁵¹ L'"entusiasmo" infatti – con cui non si intende la "follia divina" di cui parlavano gli antichi, bensì la sua versione secolarizzata, vale a dire tutte quelle facoltà non razionali che la filosofia dell'epoca definiva "inferiori" –, può cogliere secondo Schlegel in maniera "confusa" ("verworren") o addirittura "oscura" ("dunkel") i rapporti tra le cose che la ragione non riuscirà mai a cogliere in maniera "distinta" ("deutlich"), perché la lingua quotidiana non offre i mezzi per farlo.

Non è difficile riconoscere come questo "entusiasmo" che distingue e caratterizza la "poesia filosofica" corrisponda esattamente all'entusiasmo di cui parla anche Leopardi e quindi all'"intuizione intellettuale". L'entusiasmo è d'altra parte per definizione contrario all'ordine e al metodo deduttivo, perché il suo sguardo non è analitico-discorsivo, ma intuitivo-totalizzante. In questo senso anche l'obiezione di Gentile contro la "poesia filosofica" viene falsificata in maniera radicale, perché è proprio il carattere asistemico e frammentario di una poesia a renderla veramente filosofica. Se fosse infatti sistematica e si servisse quindi di strumenti razionali, essa potrebbe essere tutt'al più poesia didascalica, che traduce in versi verità già acquisite per via filosofica. La vera poesia filosofica, invece, rigetta questo assoggettamento e contiene non a caso in sé spesso anche una critica della ragione, che viene a costituire, in un certo senso, una sorta di riflessiva autogiustificazione.

Il pessimismo conoscitivo, antropologico e metafisico rappresenta infatti per certi versi la premessa stessa della poesia filosofica: proprio perché il poeta non crede più nell'assolutezza della conoscenza razionale, è costretto a cercare un'altra via verso la "verità", vale a dire la via delle "facoltà inferiori", della fantasia o dell'entusiasmo, che procedono per analogia e per immagini invece che per deduzioni. Anche le immagini utilizzate da Haller, da Schiller o da Leopardi nelle loro poesie non sono allora pura decorazione, bensì una necessità e guidano per così dire quello che Gundolf, già molto prima che venisse applicato a Leopardi,

51 August Wilhelm Schlegel, *Über die Künstler. Ein Gedicht von Schiller (1790)*, in id., *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 1, a c. di Edgar Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1962, pp. 20-41, qui p. 21.

aveva definito in riferimento a Hölderlin un "pensiero poetante" ("dichterisches Denken").⁵²

52 M. Friedrich Gundolf, *Hölderlins Archipelagus*, in id., *Dichter und Helden*, Heidelberg, Weiss'sche Univ. Buchh., 1921, p. 7.