



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

IVAN TASSI

Vedersi dall'alto.

Una battaglia nello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi

I.

Esistono, secondo Giacomo Leopardi, tre maniere di vedere le cose. Mentre la prima, e “più beata”, distingue gli “uomini di genio e sensibili”, capaci di “sublimarsi” e di considerare “il tutto” attraverso “il cuore” e “l’immaginazione”, la seconda contrassegna il temperamento dell’uomo “comune”, ancorato a una “realtà” terrena e “senza grandezza”. La terza maniera – la sola “vera” – è quella del filosofo, o uomo “di sentimento”:

dopo l’esperienza e la lugubre cognizione delle cose, dalla prima maniera [i filosofi] passano di salto a quest’ultima senza toccare la seconda, e trovano e sentono da per tutto il nulla e il vuoto, e la vanità delle cure umane e dei desideri e delle speranze e di tutte le illusioni inerenti alla vita per modo che senza esse non è vita. (Leopardi 2003: 42-43)

Non lasciamoci disorientare dal fatto che l’istanza narrativa dello *Zibaldone* si proclama a più riprese portavoce necessaria di quest’ultimo punto di vista. È vero che a parlarci, dalle pagine dello “scartafaccio”, è un “filosofo di professione” (Leopardi 2003: 27) impegnato ad architettare e a mettere alla prova gli strumenti e la funzionalità del proprio “sistema” speculativo. Ma è vero anche che nel gigantesco macchinario di quel sistema, che procede “generalizzando” per astrazioni, resta spazio per un io in grado di agire come motore occulto, e di manifestarsi, seppure in maniera

obliqua, in una serie di frammenti etichettati dallo stesso Leopardi a partire dal 1827 come *Memorie della mia vita*.¹

Prima di chiederci da dove Leopardi potesse ricavare questa singolare strategia autobiografica, è forse il caso di specificare i suoi vantaggi. Indossare la divisa del filosofo indagatore del “nulla”, per Leopardi, era innanzitutto un modo per aggirare le inquisizioni della “polizia” familiare, che si accaniva a ispezionare e censurare le carte del poeta e intralciava i suoi spostamenti, le sue fughe da Recanati, le sue richieste di denaro, all'insegna di una ferrea economia domestica. Ha già notato Giorgio Manganelli (1998: 12, 15) che la corrispondenza fra Giacomo e Monaldo mette in scena un curioso melodramma, una sorta di teatro dove ogni personaggio, vincolato “da un rigoroso cerimoniale”, è costretto a parlare in codice, seguendo le “leggi di un copione”, per sfuggire alla “minaccia” esercitata dalla tirannia di Adelaide, integerrimo tesoriere di casa Leopardi. In un simile scenario, impossibile farsi “poeti di se stesso” – come voleva De Sanctis (1983: 60) – senza ricorrere alla menzogna e a un'accorta dissimulazione.

Anche l'attitudine filosofica dello *Zibaldone*, in questo senso, costituiva una via di fuga escogitata in cattività, uno stratagemma crittografico per elevarsi al di sopra della prigionia del melodramma familiare a raccontare l'angoscia da una diversa prospettiva. Perché il filosofo, quando si impadronisce dello sguardo dell'io, potenzia le sue facoltà visive, lo trasporta in un osservatorio sopraelevato e irraggiungibile per poi munirlo di uno straordinario telescopio:

Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo en-

¹ I passi che Leopardi ha indicato nello scandaglio retrospettivo delle “Polizine a parte” – un indice che risale al Luglio del 1827 - sono stati raccolti da Fabiana Cacciapuoti nel volume *Memorie della mia vita*, per l'edizione tematica dello *Zibaldone*. A questi materiali vanno aggiunti alcuni frammenti che Leopardi, dopo il '27, contrassegna direttamente sullo scartafaccio sotto la stessa dicitura.

tusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione nell'entusiasmo del pianto; ardisco anche aggiungere, 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. (Leopardi 2003: 316)

Una simile strategia regala all'io inaspettati margini di manovra. Da un luogo “alto e superiore”, il filosofo dello *Zibaldone* può esercitare una proficua dialettica: da una parte, è infatti in grado di scorgere “d'un sol colpo d'occhio”, e di notare in una “moltitudine di oggetti” rapporti “scambievoli” su vasta scala (Leopardi 2003: 317); dall'altra può anche piombare nel cuore del sistema ad effettuare ripetute microscopie di verifica sulla singola “esperienza” individuale, certificando o demolendo la validità di una serie di “leggi generali” sempre pronte a essere rimesse in discussione da un “esempio” specifico. L'io è libero di costituirsi come parte integrante dell'universo sotto inchiesta, oppure può usufruire di una delega speciale, che gli consente di mettersi da parte ad osservare, se non dal di fuori, senz'altro da una postazione di salvaguardia e difesa.

Si tratta, ad ogni modo, di un'ambigua abrogazione del contratto di fattualità, non priva di tornaconti per il peculiare autobiografo delle *Memorie*. Attraverso la messa a distanza operata dalla filosofia, il patto autobiografico viene revocato proprio quando il testo sembra esibirlo sotto mentite spoglie: Leopardi, di volta in volta, può rappresentare se stesso grazie ad una galleria di controfigure (come il “poeta”, il “filosofo”, l'uomo “qualunque” o “d'immaginativa e di sentimento”) che condividono il destino dell'autobiografo, la sua posizione “superiore”, ma non il suo nome di battesimo. Sta al lettore orientarsi fra le insidie di un'autobiografia frammentaria e dissimulata da un tattico anonimato, dove è possibile parlare di sé anche quando non si racconta la propria storia, e proprio quando non si dice io.

La sfida, ad ogni modo, viene lanciata dall'alto: tanto al lettore clandestino che si intromette oggi a spiare il laboratorio dello scarta-

faccio, quanto al primo e autorizzato lettore delle *Memorie*, costituito dall'io-Narciso. Sappiamo già che Leopardi aveva in programma di rappresentare al pubblico – e a se stesso – l'agghiacciante spettacolo di un universo percorso dal dolore, dove il piacere e la felicità coincidono con illusionistici dispositivi a tempo alimentati dal catalizzatore delle speranze, e persino la Natura, dapprima madre consolatoria per lo sventurato in lotta contro gli assalti della ragione, viene a poco a poco smascherata nel suo ruolo di matrigna colpevole e connivente del male.

“Tutto è male” – leggiamo il 22 Aprile del 1826 – “L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità” (Leopardi 2003: 459). In questa prospettiva, l'altezza, come vedremo fra poco, poteva fornire all'io una patente gnoseologica per analizzare il dolore, e allo stesso tempo un blasone romanzesco, che permettesse non soltanto di aggirare i rischi del “brutto” e del “noioso”, ma anche di aprire il sipario – in concomitanza al melodramma domestico delle lettere – su un diverso teatro.

2.

Chi altri, prima che Leopardi mettesse mano al suo scartafaccio, si era cimentato a vedere dall'alto il proprio io e a raccontare la sua storia da una simile prospettiva? Di certo, fra i predecessori italiani, non Goldoni, che sembrava essersi ritirato a dirigere lo spettacolo della propria carriera da una cabina di regia asettica e defilata, rappresentandosi come un vero e proprio personaggio da commedia nel teatro autobiografico dei *Mémoires* (1787). Neanche Alfieri, troppo impegnato a confezionare un'auto-agiografia narcisistica, e ad accumulare sotto gli occhi del lettore gli oroscopi e gli indizi del proprio destino di poeta tragico, aveva posizionato l'istanza autobiografica in posizione sopraelevata. Rispetto a Goldoni, che trasformava luoghi e paesaggi in limpidi fondali scenografici da commedia borghese, Alfieri aveva tuttavia utilizzato il pae-

saggio come uno schermo profetico su cui proiettare il “forte sentire” letterario dell'io: se i tramonti di Marsiglia, nella *Vita* (1790-1803), funzionavano come spia di un animo sensibile alle “immensità”, la “greggia maestosa natura” delle “immense selve, laghi e dirupi” ammirati in Svezia durante i viaggi e le scorribande dissolute della giovinezza, ad esempio, avevano trasportato Alfieri, ancora ignaro della propria vocazione, nello stesso orizzonte dei *Canti di Ossian*; anche il passaggio in Finlandia, con la sua “salvatica ruvidezza”, era servito ad esaltare nel giovane Vittorio alcune idee “fantastiche”, “malinconiche”, “grandiose”, capaci di trascinare l'io, col loro “vasto indefinibile silenzio”, quasi “fuor del globo”, in un emisfero presago di tragedia (Alfieri 1967: 79, 97, 100).

Tornerò più avanti sulla paralizzante angoscia di influenza che la *Vita* di Alfieri, con le sue egotistiche trovate, aveva potuto esercitare su Leopardi e sul suo mestiere di autobiografo. Per il momento mi limiterò a far notare che i paesaggi della *Vita*, citati in uno scritto di Ignazio Martignoni *Del Bello e del sublime* (1810), possono costituire l'ultimo anello di una catena intertestuale che è stata ricostruita da Ezio Raimondi e che ci trasporta su un palcoscenico dove il vedere dall'alto gioca un ruolo decisivo.

Se è vero che “citare non è mai un'operazione innocente”, ma un atto che suscita una “sfida interpretativa” (Raimondi 1985: 7), vale la pena di ripercorrere le peripezie del verso: “e di mezzo l'orrore esce il diletto”. L'endecasillabo, utilizzato innanzitutto da Ignazio Martignoni, ci rimanda alle incisioni visionarie di Piranesi – in particolare, al testo dei *Cammini* (1769), in cui viene citato – e finisce col chiamare in causa la suggestiva disamina di Burke. L'occhio e lo sguardo, tra le pagine dell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime* del 1756, risultano infatti protagonisti assoluti di un'indagine determinata a rintracciare i detonatori di un sentimento paradossale che salda timore e piacere, in una specie di “tranquillità tinta di terrore” (Burke 1985: 147). Non solo. Il sublime, legato all'istinto di conservazione della specie, sembra in più di un caso generarsi dagli “spettacoli di terrore” che – ha commentato Sertoli (1985: 30) – mettono sotto i nostri occhi un “de-potenziamento dell'io”, e pur

senza generare il suo totale annientamento, lasciano trasparire una perturbante minaccia ai suoi danni: come ad esempio la forza aggressiva di una “belva” scatenata, l’infinita “vastità” di una cascata rapinosa, l’autorità terribile della “divinità” biblica; e in particolare “l’idea del dolore fisico, in tutti gli aspetti e i gradi della fatica, del dolore, dell’angoscia, del tormento” (Burke 1985: 108-109).

Se a questo punto si ha la pazienza di risalire un ulteriore anello della catena intertestuale, davanti a noi – e alle spalle del sublime – si aprirà la grandiosa battaglia che invade l’ultimo canto della *Gerusalemme liberata*. È qui che i due eserciti nemici, crociato e musulmano, si fronteggiano prima di sferrare l’attacco decisivo, come “grande e mirabil cosa a vedersi”. I due schieramenti, coi loro apparati di aste, archi e “lance in resta”, assomigliano a una “alta foresta” di “alberi densi” che avrebbe potuto riscuotere l’ammirazione di Alfieri e innescare il dispositivo estetico di Burke: “Bello in sì bella vista anco è l’orrore – leggiamo infatti alla trentesima ottava – e di mezzo alla tema esce il diletto” (Tasso 1982: II, 737-38). Tanto che poi, dopo che la guerra si mette a infuriare fra speranze e timori per qualche altra decina di ottave, e la “tenzone” si fa sempre più fragorosa, il comandante degli infedeli, Solimano, prima di gettarsi nella mischia ed andare incontro al proprio destino, si riserva di ammirare la scena da un luogo elevato:

salse in cima a la torre ad un balcone
e mirò, benché lunge, il fer Soldano;
mirò, quasi in teatro od in agone,
l’aspra tragedia dello stato umano:
i vari assalti e ’l fero orror di morte,
e i gran giochi del caso e de la sorte.
(Tasso 1982: II, 752-753)

L’altezza, in questo caso, fa le veci di un incantesimo estetizzante: dalla sommità della torre, il “fero orror di morte” della battaglia si tramuta in un “gioco del caso” che l’osservatore riesce a tollerare

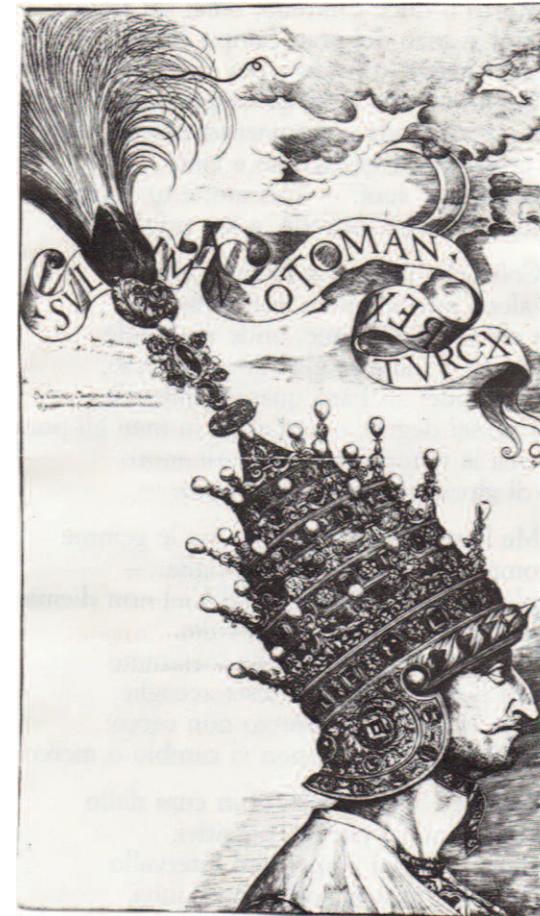


Fig. 1:
Anonimo, *Ritratto di Solimano*, xilografia veneziana.

con malcelato compiacimento. Anche una “aspra tragedia”, a questi patti, può allora cambiare di segno: persino per chi, come Solimano, parteciperà a pieno titolo alla strage e ha compreso il suo “enigma”, la sua “domanda infinitamente sospesa e straziante” sulla condizione dell’umanità (Giuliani 1970: 180) [Fig. 1]. Il miracolo – come scriveva Lucrezio (1978: 73) nel *De rerum natura* – non avviene perché ci si rallegra con lo spettacolo “dell’altrui rovina”, bensì per il fatto che una “simile sorte” viene messa a distanza: è l’altezza della “torre” e del “balcone”, con la sua maggiore possi-

mità alla sapienza celeste, che in questi versi collabora alla più nobile e inquietante delle catarsi.²

Non c'è bisogno di sottolineare l'ammirazione che Leopardi, pur con qualche riserva, dimostrava per Tasso: "la Gerusalemme" – leggiamo nello *Zibaldone* – è l'ultimo poema epico italiano "degnò di memoria" (Leopardi 1991: 1,496). Più proficuo è far notare come il poeta, che – secondo le indicazioni di Raffaele Gaetano (2002: 348) – conosceva il trattato di Ignazio Martignoni grazie ad una recensione di Pietro Borsieri, può proporsi come ulteriore anello della catena originata da Tasso: non ci stupisce allora che il "filosofo di professione", una volta arrivato ad organizzare l'aspra tragedia delle proprie *Memorie*, non esiti a servirsi delle risorse estetiche del sublime, che aveva già avuto modo di sperimentare, in parallelo, sul versante poetico.

Non mi soffermerò a elencare gli svariati luoghi dei *Canti* di Leopardi legati alla poesia dell'altezza. Basterà ricordare che il tema del vedere dall'alto, oltre a ripresentarsi in posizione strategica lungo l'intera compagine dell'opera, finisce per risultare l'immanicabile contrassegno di un'attitudine poetico-gnoseologica che divide l'universo secondo gli assi semantici alto/basso e assegna a chi sta in alto una superiore conoscenza del "vero", incapace di indietreggiare di fronte alla contemplazione del dolore.³ Non mi sembra

per altro azzardato affermare, senza eccessive forzature ai limiti dell'intertestualità, che l'ombra sublime di Solimano si spinge a determinare nei *Canti* le ragioni di una messa in posa dell'io lirico. Ma il poeta – afferma altrove Leopardi (1991: 2459) nello *Zibaldone* – "immagina", vede "il mondo come non è", finge, inventa, "non imita". Quando tuttavia ci si sposta sul territorio dell'autobiografia, istituzionalmente precluso all'invenzione, e condizionato dalle bassezze risibili della fattualità quotidiana, l'ombra del sublime, assieme a tutto il suo corredo di suggestioni, rischia di essere offuscata. Anche le *Memorie*, come vedremo più avanti, mettono infatti in scena la battaglia di un dolore per altro già sperimentato nel circuito intimo delle lettere di Leopardi: il "teatro" e "l'agone" della tragedia erano tuttavia molto meno confidenziali. Come arrivare infatti a rappresentare sotto gli occhi di tutti lo scontro così aspro eppure così privo di avvenimenti che – testimonia l'*Epistolario* – distingueva la vita di Leopardi? Se sull'orizzonte d'attesa del lettore d'autobiografie gravava in particolar modo l'antecedente eroico ed eclatante della *Vita* di Alfieri, come appassionare il pubblico ad un io senza storia e senza racconto? A un essere così brutto e sventurato da rischiare di non trovare spazio nemmeno in un genere anarchico e disponibile come quello autobiografico? E anche

² In particolare, secondo il *De Rerum Natura*, "niente è più bello dei templi sereni/ edificati dai saggi, delle altezze/ bene munite della sapienza, e dominarle: di là puoi vedere/ gli uomini erranti cercare la via/ della povera vita e per un poco d'ingegno/ gareggiare, contendere il nome, la stirpe, / e di e notte affaticarsi, uccidersi" (Lucrezio 1978: 73).

³ La tematica del vedere dall'alto si ripropone lungo l'arco dei *Canti* in posizione significativa. Nella canzone *All'Italia* che inaugura l'opera, il poeta Simonide sale "sul colle d'Antela" armato di lira per intonare, assieme al compianto funebre ai caduti delle Termopili, un lamento sulla "immortale angoscia" della guerra (vv. 77-102). Nel *Canto notturno* – strategicamente piazzato da Leopardi al centro del gruppo dei canti pisano-recanatesi – viene riconosciuto un superiore grado di conoscenza a chi (come la "vergine", "intatta" luna) domina dall'alto il male della vita, "contemplando i deserti" (v. 4), oppure a chi (come il pastore) immagina in chiusura di "volare su le nubi" e "noverar le stelle ad una ad una" (vv. 133-135). Dall'alto osservano poi il proprio destino sia la "misera Saffo" (che prima di togliersi la vita, nel suo *Ultimo Canto* riconosce: "arcano è tutto fuor che il nostro dolor", vv. 45-47), sia il protagonista del *Passero solitario*, posizionato "d'in

sulla vetta della torre antica" (v. 1): entrambe le liriche, anche in questo caso, si collocano in posizione forte, dal momento che l'*Ultimo canto* si trova a chiusura del ciclo delle *Canzoni*, mentre il *Passero solitario* è stato spostato prima dell'*Infinito*, nonostante la sua datazione più tarda, a segnare la nuova poetica degli *Idilli*. Infine, il testamento letterario della *Ginestra*, situato a conclusione dei *Canti* nell'edizione postuma del 1845, contrae debiti con la poetica dell'altezza grazie a una "eroica" dialettica dello sguardo che si spinge dal basso in alto a veder "fiammeggiar le stelle" (v. 163) o a contemplare la minacciosa "cresta fumante" del Vesuvio (v. 278), lamentando la precarietà delle sorti umane. Ciò non toglie che il tema possa ripresentarsi anche in posizioni di minore evidenza strategica, come nella *Vita solitaria*, dove il poeta siede "sopra un rialto, al margine d'un lago/di taciturne piante incoronato" (vv. 23-24) a dimenticare "quasi" se stesso (v. 34). Per un utile schema che faccia luce sugli spostamenti subiti dai diversi componimenti nelle varie edizioni dei *Canti*, si può vedere la Cronologia curata da Lucio Felici in Leopardi 1997: 62-63; mentre per i riferimenti alle diverse liriche citate si veda sempre Leopardi 1997: 70-71, 160, 164, 111, 117, 204, 207, 129.

ammesso che esistesse un lettore tanto in linea col sistema filosofico di Leopardi da accontentarsi del suo pensiero, quale vantaggio estetico avrebbe potuto trovare nell'autobiografia di un io che, in contravvenzione a uno degli imperativi categorici del suo stesso sistema, sembrava ostinarsi a "far pompa" della propria "infelicità" (Leopardi 2003: 225)?⁴

3.

Il vedere dall'alto, in questo senso, poteva costituire una sorta di blasone romanzesco in grado di imporsi al pubblico dei lettori con la forza e la costanza di un paradigma. A Leopardi lo assicuravano innanzitutto gli eroi dei romanzi su cui, nello *Zibaldone*, dichiarava di aver formato il proprio gusto e sensibilità.⁵ Come il *Werther* (1774), o le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802):

Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi; aspri e lividi macigni; e qua e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati. [...] V'è un ponte presso alla marina che ricongiunge il sentiero. Mi sono fermato su quel ponte, e ho spinto gli occhi sin dove può giungere la vista; e percorrendo due argini di altissime rupi e di burroni cavernosi, appena si vedono imposte sulle cervici dell'Alpi altre Alpi di neve [...]. La Natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi. (Foscolo 1986: 164-165)

⁴ Sono le stesse *Memorie* a ripeterci anche altrove che, come Leopardi sa "per propria esperienza", "non bisogna vantarsi delle proprie sciagure": anzi è necessario "guardarsi dal confessarle" anche a coloro a cui sono già note, per non perderne "l'amore" o anche la "semplice affezione" (Leopardi 2003: 226).

⁵ Stando allo *Zibaldone* (1991: I, 79), da un "pensiero" di Foscolo contenuto nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Leopardi avrebbe tratto spunto per "un'Ode lamentevole sull'Italia".

Lo scenario che si spalanca davanti a Jacopo il "20 Febbraio" a Ventimiglia, dall'alto del ponte, fa parte di un piccolo congegno ad orologeria. La natura, che in precedenza, nella lettera del 15 Maggio, aveva sorriso al bacio clandestino fra Jacopo e Teresa, mostra ora allo spettatore il vero volto di un universo che "si controbilancia" e trascina nella sua cieca furia il destino dei popoli e delle nazioni: la sua minaccia alla conservazione della specie, sancita preservandosi – come voleva Burke – dal totale annientamento, partecipa al crollo sistematico delle illusioni di Ortis e collabora come una molla a mettere in moto, di lì a poche lettere, l'inesorabile macchina del suicidio.

Anche nei *Dolori del giovane Werther*, così decisivi per l'educazione sentimentale di Leopardi,⁶ lo stesso procedimento entra in azione nella seconda fase del romanzo che funziona, rispetto alla prima, come un'implacabile *pars destruens*. Quando Werther, ormai incalzato da uno "spirito maligno", si mette a vagare nelle "orride scene notturne" evocate dalla lettera del 12 Dicembre, scopre che la sua "cara vallata" è in balia dei flutti di una rovinosa inondazione. "Era uno spettacolo orribile – confida a Wilhelm – vedere dall'alto di una roccia le onde furiose" (Goethe 1998: 227). Così, in un riflesso di luce "splendido e tremendo", Werther si sporge al margine dell'abisso e immagina di scagliare i suoi tormenti in quella tempesta che ha travolto anche il luogo dove un giorno, sotto un salice, aveva riposato in compagnia di Lotte. È la prova generale di un suicidio che, anche in questo caso, viene presagito e architettato al riparo del sublime, prima di essere messo in pratica attraverso la brutalità di un colpo di pistola.

⁶ Il *Werther*, nelle *Memorie*, è indicato come uno di quei "romanzi" che corrompono preventivamente la sensibilità e la indirizzano su un binario artificiale. È stato questo romanzo, ben prima dell'esperienza, ad insegnare al poeta che la disperazione "nell'amore" conduce a desiderare "veramente" di uccidersi: "ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era naturale e nativo e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perché dalla lettura recente del *Werther*, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così" (Leopardi 1991: I, 86).

Dall'alto l'eroe romanzesco, fin dalla seconda metà del Settecento, aveva dunque imparato ad impadronirsi del proprio destino in un titanico faccia a faccia, per poi stabilire e mettere in pratica le svolte cruciali della propria esistenza. Non è allora un caso se Stendhal – come ha fatto notare un lettore di genio (Proust 1984: 607) – si preoccupa di legare le ambiziose decisioni dei suoi personaggi a “luoghi elevati”, come la “roccia” a precipizio sul Lago di Como o il “campanile” che appaiono nella *Certosa di Parma* (1838), oppure “la grotta” adatta “ad un filosofo” da cui Julien Sorel, nel *Rosso e il nero* (1830), scopre “un paesaggio tanto vasto”. Alla stessa maniera Balzac, dopo aver celebrato il sommosso funerale che chiude *Papà Goriot* (1835), conduce Rastignac, nelle ultime battute del romanzo, verso le alture del cimitero, a scrutare Parigi “tortuosamente adagiata lungo le due rive della Senna”. Alla lotta contro le forze della natura si è ormai sostituita la scalata verso un mondo animato dalla demoniaca potenza del denaro, pronto a elevare come a travolgere le sorti dell'eroe borghese: ma è dall'alto che Rastignac, con uno sguardo di desiderio, continua a lanciare la sua sfida “all'alveare ronzante” dell'alta società che può condurlo al trionfo o alla morte, pronunciando le “grandiose parole”: “A noi due adesso!” (Balzac 2005: 245). È vero che una volta sfiorita la moda dello stile epistolare, assieme a quelle che Balzac (2000: 79) nella prefazione al *Lys dans la vallée* (1835) definiva le sue “lungaggini”, la posizione privilegiata di chi osserva dall'alto diventa appannaggio, prima che degli eroi romanzeschi, di una diversa e più potente entità. Il primo a vedere le cose dall'alto, e a fornire la loro complessiva descrizione, è infatti il narratore, che si presenta al proprio pubblico (nel romanzo tradizionale) come voce incontrastata di una sapienza aerea:

Uno fra gli spettacoli più spaventosi è certamente quello offerto, nella sua generalità, dalla popolazione parigina, gente orribile a vedersi, spiritata, gialla, consunta. Non è forse Parigi un vasto campo incessantemente sconvolto da una tempesta di interessi sotto i quali turbinano una messe d'uomini che la morte falcia più spesso che altrove [...]? (Balzac 1993: 3)

Il narratore della *Ragazza dagli occhi d'oro* è qualcuno che sa, che conosce le regole e i segreti dell'“inferno” narrativo di cui – sull'esempio di Dante – si impegna a farci conoscere i gironi (Balzac 1993: 21) e la sublime, spaventosa “tempesta di interessi”. Anche perché il narratore ha l'occasione di elevarsi come un giudice-demiurgo a dominare gli intrecci e gli spazi di quella tempesta e della propria creazione: i suoi commenti sulla vicenda, e le sue descrizioni visionarie – che spesso piombano dall'alto e si avvicinano a poco a poco alle città, alle vie, agli edifici, per iscrivere il destino dei personaggi “nelle cose che li circondano” (Lavagetto 1992: XV) – possono essere recepiti dal lettore come primo biglietto da visita di una funzione guida, che “possiede la chiave degli enigmi in sospeso” (Barthes 1973: 53) anche grazie all'ampiezza della propria visione. Il vedere dall'alto, ancora una volta, è sinonimo di sapere. Ma anche nel caso in cui il romanziere fatica a prendere posizione, e inventa – come Manzoni – anonimi manoscritti su cui scaricare all'occorrenza parte delle responsabilità del narratore, la dicotomia alto/basso resta comunque attiva nella sua rappresentazione della società, del potere, della giustizia e funziona per i lettori come un codice di movimento: tanto che poi, nel sistema di “figure triangolari” che regolano – secondo Calvino (1995: 327) – i rapporti di forza dei *Promessi Sposi*, sono indispensabili alcune *fichelles* mediatrici che mettano in comunicazione i rappresentanti delle diverse sfere, e collaborino ad assicurare non tanto un idillio improbabile, quanto la messa in moto dell'intreccio, facendo la spola fra diversi piani della narrazione.⁷

⁷ Gli esempi, a questo proposito, si potrebbero moltiplicare. Nei *Promessi Sposi* le classi nobiliari si trovano “in alto”, separate da una barriera divisoria rispetto al mondo degli umili che stanno “in basso”: basti ricordare la presentazione del “barocciaio”, che precede l'epifania di Gertrude, specificando a Lucia e Agnese come la “signora”, discendente dalla “costola d'Adamo”, può “far alto e basso nel monastero”. Anche il palazzotto di Don Rodrigo, come poi per altri versi quello dell'Innominato, è collocato in alto rispetto al paese di Renzo e ha inferriate “tant'alte che appena vi sarebbe arrivato un uomo sulle spalle di un altro” (Manzoni 1994: 190, 98). Del resto, senza l'intervento dei bravi, o di Fra Cristoforo, autorizzato dal salvacondotto ecclesiastico a spostarsi da una sfera all'altra dell'universo sociale, Renzo e Don Rodrigo non riuscirebbero a scambiarsi messaggi e non entrerebbero mai a diretto contatto.

Non importa se alcuni dei modelli che ho utilizzato non possono essere annoverati fra le letture di Leopardi, oppure si dimostrano – come nel caso dei *Promessi Sposi* – oggetto di un'ammirazione troppo tiepida.⁸ Vedendo dall'alto la propria vita, l'autobiografo delle *Memorie* aveva comunque modo di avvicinare la posa del proprio io a quella degli eroi romanzeschi alle prese con il proprio destino, o di rimpiazzare con i loro tormentati emblemi, più vicini al lettore, l'ombra poetica di Solimano; e se poi non aveva una storia da esibire, che lo mettesse alla pari con quegli eroi, poteva comunque lasciare ai posteri i frammenti sapienziali di un narratore-filosofo, perché il lettore, sobbarcandosi qualsiasi responsabilità del risultato, si mettesse a ricostruire la sua sottaciuta *auto-fiction*. Ce lo confermano, per altri versi, anche alcune tele di Friedrich – come il *Viandante sul mare di nebbia* [Fig. 2] o *Le bianche scogliere di Rugen* [Fig. 3] – che possono costituire una sorta di emblema dell'immaginario romantico: per quanto inconsapevole, il paradigma dell'altezza agiva alle spalle dell'autobiografo e del suo ipotetico destinatario, fino a costituire una delle armi di battaglia delle *Memorie*.

4.

È vero che le *Memorie* di Leopardi non costituiscono nient'altro che un libro a venire, a cui l'autobiografo, dopo lo spoglio del 1827, non si è mai deciso a mettere mano una volta per tutte. Per giunta, il lettore che si ostini a intrufolarsi nel loro frammentario labirinto resta soggetto ad abbagli e solenni smentite: non è detto che Leopardi, nonostante la segnaletica autobiografica, voglia sempre parlarci di sé ad ogni svincolo

⁸ "Ho veduto il romanzo del Manzoni – scriveva Leopardi nel 1828 ad Antonio Padopoli – il quale, non ostante molti difetti, mi piace assai, ed è certamente opera di un grande ingegno" (Leopardi 1998: II, 1460).



Fig. 2: Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, olio su tela, Amburgo, Kunsthalle.



Fig. 3: Caspar David Friedrich, *Le bianche scogliere di Rügen*, 1818, olio su tela, Winterthur, Fondazione Reihart.

delle *Memorie*, né ci è possibile immaginare l'ordine che i frammenti avrebbero assunto una volta organizzati in un compiuto percorso autobiografico; resta inoltre il fatto che l'io, generalizzando, cambia più volte maschera, senza darci la possibilità di istituire nessi precisi.

Ciò non toglie che anche una storia mandata in pezzi, e sottoposta al beneficio del dubbio in ogni sua parte, possa allestire sotto gli occhi dei lettori un singolare teatro della crudeltà.

Se la mente – come scriveva Hume (2001: 127) – è appunto una “specie di teatro, dove le diverse percezioni fanno la loro apparizione”, le *Memorie* aprono il sipario su una vera e propria battaglia della psiche, combattuta secondo ritmi discontinui, ma a tratti accaniti, pro e contro il sistema. Allo stesso modo in cui, per la *Vita* di Alfieri (1967: 1), l'uomo è “un sogno d'ombra” da rafforzare attraverso una leggenda autobiografica ben architettata, l'io, per Leopardi, è una creatura labile, resa ancor più rarefatta dall'assenza di una specifica carta d'identità. Non importa se sotto il suo comune denominatore, come abbiamo visto, possono convivere la grandezza e l'elevazione del poeta, del filosofo, del “genio”: in una pagina delle *Memorie* (2003: 103), l'io arriva a coincidere con una sottile “colonna d'aria”, sempre a rischio di trovarsi soffocata, schiacciata o rimpiazzata da forze estranee che non lasciano traccia del suo passaggio nel sistema dell'“egoismo universale”. Parte della sua debolezza consiste proprio nel rappresentare una figura scissa, prodotto involontario di fazioni contraddittorie e coinvolte in una lotta intestina, che si dibatte in un serrato fuoco di fila fra l'alto e il basso.

Due sono i principali contendenti, schierati su fronti avversi. Mentre il genio-filosofo, operando dall'alto, smaschera l'orizzonte del dolore distaccandosi dalle falsificazioni dell'illusione e della speranza, dal basso è in azione una forza antagonista destinata a contrastare la sua avanzata nel corso degli anni, in una lotta silenziosa e tenace. L'io, per quanto superiore, partecipa infatti di alcune caratteristiche dell'uomo “comune”, inscritte nel testamento biologico della sua mortalità:

Il giovane innanzi la propria esperienza, per qualunque insegnamento udito o letto, di persone stimate da lui o no, amate o disamate, ec. credute o non credute, ec. non si persuaderà mai efficacemente che il mondo non sia una bella cosa, nè deporrà il desiderio e la speranza ch'egli ha della vita e degli uomini e de' piaceri sociali [...]. (Leopardi 2003: 348)

C'è sempre un "giovane", che torna a galla con ritmi discontinui nei frammenti delle *Memorie*, come portabandiera dell'incredulità; è sordo: incapace, in altre parole, di ascoltare e approvare una volta per tutte gli oracoli che il filosofo, sopra di lui, architetta e continua a proferire per pagine e pagine, anche a costo di ripetersi, per scongiurare una straordinaria, "giovanile" capacità di rimozione rispetto al male necessario dell'esistenza. A poco servono le conferme rilasciate dalle scoraggianti "esperienze" individuali: conniventi dichiarati del giovane risultano infatti gli imperterriti macchinari dell'assuefazione, che consente di arrivare a tollerare anche la più terribile delle torture e la più disumana delle condizioni, delegando la soluzione del suicidio al mondo di carta degli eroi da romanzo.⁹

Prodotto composito di mente e di corpo – di un corpo "sventurato", che, disdegnando di ricalcare le patetiche orme della sensibilità romanzesca, si è consegnato per sempre a una "barbara" e "fremebonda" disperazione (Leopardi 2003: 19) – l'io non può che temere il giudizio del pubblico. Anche per questo motivo le sue *Memorie* sono percorse da una crescente ansia di auto-valutazione. In parte, l'io può rifugiarsi a contemplare il proprio dolore in un luogo elevato e solitario, offrendo al pubblico la propria "testa" e incarnando un essere "sovra storico", slegato dal dolore del

⁹ Il "dolor solo dell'animo" – scrive Leopardi (2003: 72) il 16 Gennaio 1821 – non è in grado di uccidere: "è più facile fingere questi casi nei romanzi che trovarne esempi nella vita". L'assuefazione – uno dei temi su cui ritorna con più accanimento il filosofo nell'arco dello *Zibaldone* – arriva infatti a costituire una "seconda natura" (Leopardi 1991: I, 196) che rende a poco a poco impermeabili al dolore.

passato, che – scriverà Nietzsche (1989: 359) – "sta ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria". Ma d'altro canto "né il titolo di filosofo, né verun altro simile – afferma Leopardi (2003: 246) nel Giugno del 1822 – è tale che l'uomo se ne debba pregiare". E se dunque l'io, contrariamente a quanto affermava un passo del 1820, non può essere grande nemmeno "ai propri occhi" (Leopardi 2003: 56), allora non gli rimane che scendere in basso, assumendo "l'unico titolo del quale s'avrebbe a pregiare" – quello di "uomo" – a combattere sotto le insegne dell'incredulità contro la forza sapiente che, dall'alto, continua a fare strage di illusioni con le sue "leggi generali".

Ma perché, c'è da chiedersi, queste pagine di tortura? Se il giovane, per parte sua, rimuove costantemente l'atroce cognizione del vero che gli infligge il filosofo, e ha bisogno che qualcuno gli rammenti di giorno in giorno il paradosso del suo "errore", il filosofo, emissario di un pensiero ossessivo e instancabile, gode e si compiace nel vedere rappresentato il tormento dell'altro. Dalla sua posizione, apparentata con le "sapienti altezze" di cui ci ha parlato Lucrezio, e con le tempestose contemplazioni da *Wertherfieber*, non può che apparirgli sublime la lotta ingaggiata dal giovane, e la minaccia che il sistema si impegna ad esercitare, attraverso la sua esile e ingenua figura, sulla conservazione della specie. Lo spettacolo non sembra poter fare a meno di un simile capro espiatorio: anche solo per consentire al filosofo di poter progredire giorno dopo giorno nella propria indagine, e ripetere infine a se stesso, come fanno gli eroi da tragedia, "soffri e sii grande": "soffri ma spera" (Manzoni 1991: 61-62).

È del filosofo, del resto, la vittoria che viene sancita nel provvisorio armistizio dell'ultima pagina dello *Zibaldone*, dopo anni di lotta. Annuncia infatti Leopardi (1991: II, 2594), sul finire del 1832: "L'uomo resta attonito di veder verificata nel caso proprio la regola generale".

In questa solenne dichiarazione, in cui lo sguardo dell'uomo e quello del filosofo coincidono sul medesimo orizzonte, alto e basso si conciliano, come placati da un'amara tregua.

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI V. (1967), *Vita*, Einaudi, Torino.
- BALZAC H. (1993), *La ragazza dagli occhi d'oro*, Einaudi, Torino.
- BALZAC H. (2000), *Poetica del romanzo*, Sansoni, Milano.
- BALZAC H. (2005), *Papà Goriot*, Garzanti, Milano.
- BARTHES R. (1973), *S/Z*, Einaudi, Torino.
- BURKE E. (1985), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo.
- CALVINO I. (1995), *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.
- DE SANCTIS F. (1983), *Giacomo Leopardi*, Editori Riuniti, Roma.
- FOSCOLO U. (1986), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Principato, Milano.
- GAETANO R. (2002), *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di una idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- GIULIANI A. (1970), *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani*, Einaudi, Torino.
- GOETHE J.W. (1998), *I dolori del giovane Werther*, Einaudi, Torino.
- HUME D. (2001), *Trattato sulla natura umana*, Bompiani, Milano.
- LAVAGETTO M. (1992), "Introduzione", in GONCOURT, *Diario*, Garzanti, Milano, pp. VII-XXIV.
- LEOPARDI G. (1991), *Zibaldone di pensieri*, Garzanti, Milano.
- LEOPARDI G. (1997), *Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton & Compton, Roma.
- LEOPARDI G. (1998), *Epistolario*, Bollati Boringhieri, Torino, 2 voll.
- LEOPARDI G. (2003), *Memorie della mia vita*, Donzelli, Roma.
- MANGANELLI G. (1988), "Introduzione", in LEOPARDI G., *Il monarca delle Indie: corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, Adelphi, Milano, pp. 11-23.
- MANZONI A. (1988), *I Promessi Sposi*, Principato, Milano.
- MANZONI A. (1991), *Adelchi*, Garzanti, Milano.
- NIETZSCHE F. (1989), *Intorno a Leopardi*, il melangolo, Genova.
- PROUST M. (1984), *Scritti mondani e letterari*, Einaudi, Torino.
- RAIMONDI E. (1985), *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna.

- SERTOLI G. (1985), "Presentazione", in BURKE E. (1985), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo, pp. 9-40.
- TASSO T. (1982), *Gerusalemme liberata*, Rizzoli, Milano.
- TITO LUCREZIO CARO (1978), *Della natura*, Sansoni, Milano.