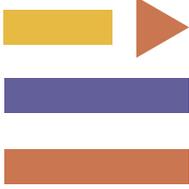
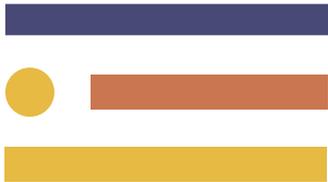


**POLY**   
 **T** **HE**   
**Sis**  **FILOLOGIA,  
INTERPRETAZIONE  
E TEORIA DELLA  
LETTERATURA**

**3** | **20**  
**21**





# POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

3 / 2021



# POLY THE SIS

## Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 3 / 2021

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-810-6

© 2022 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore responsabile*

Massimo Bonafin (Università di Genova)

### *Comitato di direzione*

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Teodoro Patera (Universität Göttingen, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B)

### *Coordinamento di redazione*

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

### *Comitato di redazione*

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

### *Comitato scientifico*

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence

Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

### *e-mail*

[redazione.polythesis@unimc.it](mailto:redazione.polythesis@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata  
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6080  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

## Indice

### *Saggi*

- ALDO BARATTA  
9 Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective
- MAURO DE SOCIO  
31 Sulle identità politetiche della volpe e della lupa
- MARIO MINARDA  
51 «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi
- GUY-ETIENNE RIVIER  
67 *Dümmling*: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura
- ROBERTO TALAMO  
85 L'autobiografia come genere soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

### *Note e discussioni*

- LUCA TOGNOCCI  
103 Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe



# «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi

MARIO MINARDA  
Università degli Studi di Palermo

## *Abstract*

Based on some oppositional polarities such as natural/artificial, public/individual, motion/stagnation as well as on the concepts of otherness, distance and lighness, this article proposes an interpretation of Leopardi's *Elogio degli uccelli* through anthropological-political hints. In the figure of the small birds, in their musical voice full of joy, and in their hyperdynamic flight, the poet sees in fact the emblem of sincere happiness, but also of a democratic relativism and an extraordinary ethical-existential cosmopolitanism; he also grasps the metaphor of a pure dreamy poetic writing, free from contingent trappings and full of imagination.

Dietro e dentro la scrittura di un testo chiave della storia letteraria italiana quale le *Operette morali* c'è un preciso progetto poetico-culturale non privo di qualche implicazione politica, soprattutto in merito alla successiva circolazione e accoglienza del libro da parte della critica successiva. Leopardi aveva infatti già annunciato in alcuni precedenti testi la stesura dei suoi «dialoghi satirici alla maniera di Luciano» (Leopardi 1993, 368), tra cui i *Disegni letterari* o alcune note dello *Zibaldone*, nei quali venivano espresse considerazioni circa la mancanza in Italia di una letteratura realmente al passo con i tempi (Galimberti 1998, 25-26), ossia fondata su una matrice etica e su una lingua a essa conforme (Leopardi 2014, 2080-2081). Parimenti si andava avvertendo l'esigenza, nonché la difficoltà, di coniugare forme della letteratura e argomenti filosofici, ovvero luoghi della poesia e percorsi del pensiero. Problematica che Leopardi

sorprendentemente affronta ibridando i due versanti<sup>1</sup> e quindi esprimendo una prosa dalla forte carica corrosiva, ma non priva di mirabili figurazioni liriche. Più che sui temi però, il nodo della complessità è dato dalle scelte stilistiche adottate dal poeta: un classicismo *sui generis* giostrato tra antico e moderno (Guglielmi 2011, 102), del tutto ironico e dissacrante, elegante e pungente; considerato quindi provocatorio, paradossale<sup>2</sup>, se non addirittura fuori moda in un mondo dominato sempre più da gazzette, calcoli e statistiche; uno stile che procede per finzioni, favole e figure e si incarica di annunciare (e denunciare) le contraddizioni del moderno sistema di pensiero, scardinandolo nei suoi presupposti teorici. Tali contraddizioni trovano risonanza tematica all'interno dello stesso libro morale leopardiano, dove una certa meta-letterarietà allusiva presente in alcuni testi (il *Parini*, i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, il *Dialogo di Tristano e di un amico*) ragiona sulla scrittura, sui gusti dei lettori, sulla gloria degli autori, sulla medesima concezione di opera artistico-letteraria, veicolando questioni di poetica e annodandole a determinate idee sulla società.

A questo *modus operandi* non si sottrae neanche un'operetta davvero densa ed enigmatica, al netto della sua brevità, quale è *L'Elogio degli uccelli*. In più vi aggiunge contenuti antropologici maturati a seguito di importanti riflessioni e palesati sotto forma di immagini da legare, anche al prezzo di vistose contrapposizioni, ad altre operette, a pagine zibaldoniane o a versi dei *Canti*. Ci si è a lungo interrogati sulla posizione che occupa *L'Elogio* all'interno del testo prosastico di Leopardi e sulla particolare struttura che presenta: non c'è dubbio che si è di fronte a uno scritto dalla patente, forse voluta, complessità, i cui significati sono molteplici.

Riguardo alle fonti, solo per citarne alcune, tra le tante a disposizione nella biblioteca leopardiana, la critica odierna ha già indicato i palinsesti certamente tenuti presenti dal Recanatese: oltre a molti brani dal settecentesco *Discours sur la nature des oiseaux* di Buffon, non mancano i riferimenti al mondo antico: «passaggi dell'*Historia naturalis* di Plinio, e del *De natura animalium* di Eliano» (Russo 2017, 166) o, secondo D'Intino – vista anche la formazione culturale del personaggio protagonista, il filosofo Amelio – probabili presenze sono anche le *Enneadi* di Plotino, o lo stesso *Fedro* platonico. Ma anche note opere di Aristotele, come l'*Etica nicomachea* o il *De anima* (D'Intino 2009, 29-32).

<sup>1</sup> «In chiave solo apparentemente paradossale si potrebbe affermare che, posto dinanzi all'alternativa filosofia-letteratura, il Leopardi delle *Operette* scelga di non scegliere, di praticare non tanto una via intermedia quanto quella, a lui più congeniale, di una continua ibridazione di entrambe le dimensioni, con esiti epistemici destinati a suscitare lo sconcerto dell'esegeta alla ricerca di sintesi definitorie» (Secchieri 1992, 175).

<sup>2</sup> «Le *Operette* sono il momento culminativo di un'attività sostenuta da un progetto di classicità allegorica, in cui, però, la figurazione dell'antico non fosse restauro o semplice memoria archeologica. Piuttosto come la postazione da cui cogliere la distanza, la sofferta percezione della memoria, e l'analisi del presente nei suoi processi di modernizzazione [...] Forte di una scelta formale classica, in fondo provocatoria, Leopardi mostra l'erosione della tradizione e la friabilità del moderno dietro i simulacri dell'ottimismo storico» (Di Legami 2004, 124-125).

Per ciò che concerne invece la struttura: composta appena dopo il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, cioè tra il 29 ottobre e il 5 novembre 1824, l'operetta, secondo Liana Cellerino, sulla falsariga dell'antico elogio burlesco «innesta un modello moderno individuato nell'intreccio di discorso filosofico-letterario e osservazione scientifica, una sorta di divagazione riflessiva, ma appoggiata alla successione delle osservazioni naturalistiche minute» (Cellerino 1992, 88)<sup>3</sup>. In realtà, proprio questa apparente sproporzione tra cornice narrativa e abbandono descrittivo, se si guarda ai soggetti presenti nel testo, può essere interpretata come una circolarità emblematica, nella quale «il protagonista plurale, gli uccelli, viene a coincidere, pur solo nel desiderio e temporaneamente, con quello singolare, Amelio, il cui "io" torna sulla scena» (D'Intino 2009, 19). Guardando a un livello tematico più generale, si tratta di una scrittura basata su una contemplazione visivo-auditiva con spunti allegorico-politici, nella misura in cui – come ha scritto Galimberti per questo testo – sospendendo in apparenza la forma dialogica «Leopardi propone modelli di esistenza totalmente liberi dalla servitù terrena» (Galimberti 1998, 364). Una sorta di «trattatello» – lo ha definito invece Prete – «che, dicendo degli uccelli, dice di tutto ciò che è oltre l'uomo e solca il cielo dell'immaginazione e i silenzi dell'anima» e, di contro, raffigura in quella «*traccia animale* [...] il sintomo dell'altro in civiltà» (Prete 2010, 13). Secondo uno snodo argomentativo più profondo vi si coglie piuttosto il segno della duplicità semantica (Palumbo 2000, 61-62) e dell'antitesi, in quanto il rapporto tra dimensione animale e vita umana è basato su una serie di polarità oppostive, tra le quali spicca quella tra riso e canto; o quella tra senso di finitudine e stato di leggerezza, che se da un lato si riferiscono all'essenza stessa dell'universo poetico leopardiano (Prete 2000, 16), dall'altro consentono di leggere l'operetta in questione in chiave antropologica e politica, oscillando tra sguardo volutamente distanziato, che parte da un'angolazione alta (e altra) e un forte slancio immaginativo-utopico, garantito dai voli fantastici della mente e da feconde dislocazioni<sup>4</sup>. In tutto ciò e, soprattutto, *di* tutto ciò la poesia, col suo polimorfico segno metaforico-

<sup>3</sup> «Uno schema che nell'*Elogio degli uccelli* si sovrappone e in parte coincide col canone dei *loci* dell'antico elogio, il quale si riconosce nella minuziosa descrizione delle qualità fisiche e morali degli uccelli, nobilitate con paragoni, citazioni e giudizi di uomini illustri» (*ibid.*).

<sup>4</sup> In realtà, proprio seguendo un approccio descrittivo, e non normativo, è possibile rivivere il particolare antropologismo leopardiano direzionato verso quelle «figure dell'alterità che incrinano la rappresentazione antropocentrica ed etnocentrica dell'uomo (l'animale, il fanciullo, il selvaggio, l'antico)» (Aloisi 2018, 101). Inoltre, a livello metodologico, la ricerca antropologica di Leopardi, privilegiando tale distacco o sguardo dall'alto, consiste – scrive Prete – «in un'assidua dislocazione del punto d'osservazione: dal soggetto, alla natura, dal sentire del singolo al ritmo cosmico, dalle forme visibili e dominanti della civiltà a un'antiorità luminosa nella quale la favola è custodia del vivente, il mito è riserva d'immagini, l'infanzia del mondo è specchio, o paragone, di quell'incantamento e di quell'animazione delle cose che appartengono all'infanzia di ciascuno» (Prete 2010, 4).

figurativo, è ovviamente suggello letterario, canale stilistico e scopo ultimo del testo.

Entrando nel merito, quello tra uomini e uccelli, al di là di ciò che sarà il finale dell'operetta, per l'appunto letterario e sognante, è solo in apparenza un rapporto di complementarità; per lo più risulta impostato sulla divergenza, la lontananza e l'alterità. Le opposizioni tra artificialità e naturalità, mondo urbano/mondo della campagna, civiltà/stato di natura, scandiscono il percorso retorico entro il quale si muove l'autore. Prima di analizzarle nel dettaglio, è necessario ritornare alla *dispositio* strutturale del testo e alla sua implicazione meta-letteraria.

Già l'*incipit*, con l'indicazione dell'identità del personaggio, dello spazio-tempo e delle azioni che si compiono, palesa tutte le coordinate interpretative che consentono di cogliere il nesso tra una pensosa razionalità, puntuale e schematica, e l'esigenza di un allontanamento digressivo, di una liberazione da certi consolidamenti culturali giudicati incrollabili. Il fatto cioè che la lettura dei libri che Amelio ha a disposizione sia interrotta dal canto spontaneo degli uccelli, in una tranquilla dimensione agreste, non è di certo casuale, ma corrisponde a una necessità che lo stesso pensiero umano ha di distrarsi, cioè di cambiare sia oggetto di riferimento, sia atteggiamento critico-conoscitivo. All'azione del leggere segue infatti uno scrivere fluido, cioè in base al libero ascolto del cinguettio degli uccelli, cui l'orecchio va progressivamente abituandosi. Il pensiero-studio non cessa quindi del tutto, ma muta la sua natura in quanto da filtro ragionato, ricevendo il pungolo dell'ascolto, si trasforma in un pensare erratico, ossia per slanci immaginari e rapimenti emotivi, legati alle suggestioni provocate da ascolto e vista. Un pensiero quindi disposto all'auscultazione di ciò che sta intorno, fuori dalla lingua scritta, che asseconda i sensi e non più la sola rigida sistematicità o l'astrazione mentale<sup>5</sup>. Inoltre, la prima affermazione che si fa circa i volatili, inconsapevolmente responsabili della distrazione di Amelio, dice molto non solo sulla loro condizione fisica ed esistenziale, ma anticipa altresì i puntelli ideologici sui quali si regge l'intera operetta: «Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo» (Leopardi 1998, 367). Molto importante evidenziare in questa frase sia l'avverbio («naturalmente») che l'aggettivo («liete») e la specificazione della sfera d'influenza («del mondo»), indicanti rispettivamente la prospettiva naturalistica entro la quale è condotto il discorso, l'accento posto sulla felicità pura, ovvero sgombra da scorie civili e, infine, la portata universale di tale stato. Peculiare caratteristica della letizia provata dagli uccelli è inoltre, rispetto agli altri animali, quella di manifestarla al di fuori, rendendola evidente a tutti attraverso i loro movimenti incessanti, il loro aspetto fisico e i suoni che essi emettono:

<sup>5</sup> Prete continua: «Un pensiero che nel cuore tragico non rinuncia alla leggerezza dell'illusione, nel gelo del nulla sa accogliere le parvenze di immagini perdute per sempre» (Prete 2019, 60).

Gli uccelli per lo più si dimostrano nei moti e nell'aspetto lietissimi; e non d'altro procede quella virtù che hanno di rallegrarci con la vista, se non che le loro forme e i loro atti universalmente, sono tali, che per natura dinotano abilità e disposizione speciale a provare godimento e gioia: la quale apparenza non è da riputare vana e ingannevole. Per ogni diletto e ogni contentezza che hanno, cantano (ivi, 368)

L'«abilità» e la «disposizione» con le quali gli uccelli provano un diletto sincero sono qualità innate, cioè attivate per inclinazione genetica e predisposizione naturale. Essi identificano nel canto la massima espressione di questo naturale modo di essere e su ciò fondano comunità autosufficienti, armoniose e felici. L'allegria che spandono in aria questi animali contenti è direttamente proporzionale al loro grado di gioia – «e quanto è maggiore il diletto o la contentezza, tanto più lena e studio pongono nel cantare» (*ibid.*) –, il quale si mostra sensibile ai mutamenti cronologici e meteorologici, in una sorta di perfetto accordo tra esteriorità e interiorità. Sono altresì attirati dalla bellezza dei paesaggi, la quale procura un piacere estetico accostabile a quello umano<sup>6</sup>, ma certo da interpretare, in ultima istanza, con il *topos* retorico-figurativo del *locus amoenus*, tipico di determinata lirica trasognante che Leopardi dall'antico ricodifica in funzione moderna. Sennonché, nell'imbastire un successivo paragone sia con gli altri esseri viventi (che l'autore chiama genericamente «animali», cioè 'esseri viventi dotati comunque di un'anima'), sia con gli uomini, pur restando il parametro quello stesso dell'amenità, il discorso passa da un piano estetico a uno d'ordine etico e sociale:

Laddove gli altri animali, se non forse quelli che sono dimesticati e usi a vivere cogli uomini, o nessuno o pochi fanno quello stesso giudizio che facciamo noi, dell'amenità e della vaghezza dei luoghi. E non è da meravigliarsene: perocché non sono dilettrati se non solamente dal naturale. Ora in queste cose, una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è; anzi è piuttosto artificiale (ivi, 370)

Il riferirsi al «noi» per ciò che concerne l'insieme del consorzio umano e l'utilizzo degli aggettivi «dimesticati» e «usi» sono elementi emblematici. Il «noi» dà infatti una visione parziale delle cose; mentre l'idea di un accostarsi volontario da parte degli uccelli ai costumi sociali umani è indice di una manifesta superiorità culturale da parte loro, che consiste anche nell'accoglienza del diverso da sé. Si tratta di spunti che potrebbero chiamare in causa precedenti notazioni zibaldoniane, proprio sul concetto di progressivo adattamento degli uomini in forme aggregate, ancorché imperfette, di 'società stretta', le quali però lo allontanano dalla serena perfezione e dall'originaria felicità insite in uno stato di natura: sicché conformandosi, sebbene si avvicini a tangibili percorsi di

<sup>6</sup> «Anche si rallegrano sommamente delle verzure liete, delle vallette fertili, delle acque pure e lucenti, del paese bello. Nelle quali cose è notevole che quello che pare ameno e leggiadro a noi, quello pare anche a loro» (ivi, 369-370).

incivilimento, l'uomo è destinato a diventare comunque la più infelice di tutte le creature. Così, infatti, si legge nello *Zibaldone*:

Ma l'eccessiva, o diciamo meglio, la suprema conformabilità e organizzazione dell'uomo, che lo rende il più mutabile e quindi il più corruttibile di tutti gli esseri terrestri, lo rende eziandio per conseguenza il più infelicitabile [...] cioè lo rende il più disposto a potersi, e più d'ogni altro essere, allontanare dal suo stato naturale, e quindi dalla sua propria perfezione, e quindi dalla sua felicità (Leopardi 2014, 1831)

Di contro, gli uccelli, da esseri liberi quali sono, ostentando una certa «animalità domestica, mansueta e felice [...] che sta a indicare una fase di civilizzazione media ancora vicina alla libera corporeità e aliena da eccessiva “speculazione”» (D'Intino 2009, 63-64), scelgono di sostare dalle parti della (pre)civiltà buona, mitica, primitiva: quella in cui è ancora esaltato, virgilianamente, un aureo momento di conciliazione equilibrata tra uomo e ambiente, esplicito nel lavoro dei campi; un'attività che preserva, in qualche modo, dal ben più violento avvento della barbarie rozza e incivile:

come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente [...] Dicono alcuni, e farebbe a questo proposito, che la voce degli uccelli è più gentile e più dolce, e il canto più modulato, nelle parti nostre, che in quelle dove gli uomini sono selvaggi e rozzi; e concludono che gli uccelli, anco essendo liberi, pigliano alcun poco della civiltà di quegli uomini alle cui stanze sono usati. O che questi dicano il vero o no, certo fu notevole provvedimento della natura l'assegnare a un medesimo genere di animali il canto e il volo; in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi fossero per l'ordinario in luogo alto; donde ella si spandesse all'intorno per maggiore spazio, e pervenisse a maggior numero di uditori (Leopardi 1998, 370-371)

In realtà, come suggerisce il nodo ideologico dell'intera operetta, la dimensione prediletta dai volatili non è l'idilliaco borgo di campagna o quello cittadino, bensì l'aria e precisamente quell'indefinito «luogo alto» dal quale essi possono avere ampia visuale sulle cose che stanno al di sotto e prospettare così un coinvolgimento notevole anche da parte degli altri esseri viventi. Specialmente riguardo quelle qualità nelle quali, da creature perfette, sono soliti applicarsi: il canto e il volo.

Prima di esaminare la dimensione relativa al suono, importanti sono i significati da attribuire alla levitazione, di fatto molto mobile, degli uccelli. Si tratta di un preciso posizionamento teorico, di una consapevole angolazione prospettica che ha diverse implicazioni culturali e letterarie. Il vedere dall'alto comporta certamente uno sguardo più nitido sulle cose, più obiettivo sui fatti del mondo. La visione ad ampio raggio, così come l'osservazione d'insieme, lungi dall'essere approssimativa o miope, rivela piuttosto una precisione straordinaria, fuori dal comune. Ciò comporta però l'intromissione di un certo senso del relativo, in quanto sia gli oggetti che i luoghi messi a fuoco da una

specola sopra-elevata non sono percepiti secondo le loro reali dimensioni, ma appaiono piccoli e distanti. Come non ricordare a tal proposito, volendo sostare in ambito naturalistico-filosofico, la Prefazione al primo libro delle *Naturales quaestiones* di Seneca, in alcuni passi della quale si dice che l'animo umano perviene sul serio a una completa maturazione etica e intellettuale solo dopo essersi innalzato al di là della misera contingenza terrena. Dopo avere cioè sperimentato la vista dall'alto, nulla sarà più valutato come prima e ogni bene materiale prodotto sulla terra, ogni costruzione culturale umana, comprese coltivazioni e conquiste di terre, ottenute tramite conflitti, apparirà ridicola; visto e considerato che la terra dall'universo sembra solo un piccolo punto<sup>7</sup>. La voluta, metaforica, *deminutio* del nostro pianeta, intesa sia in senso fisico che morale, arriverà fino a Dante. In un celebre passo di *Paradiso* XXII, al verso 151, l'autore della *Commedia*, attingendo al palinsesto senecano, mediato a sua volta sia dal Cicerone del *Somnium Scipionis*, e soprattutto da Boezio (*De consolatione philosophiae*), definisce la Terra come «L'aiuola che ci fa tanto feroci» (cfr. Traina 1975, 305-335); questo, appunto, una volta che Beatrice invita il poeta pellegrino a riconsiderare il globo, con tutti i suoi mali e tutti i suoi (dis)valori, alla luce del percorso di ascensione spirituale da lui compiuto fin lì. Leopardi considera invece il punto di vista alto degli uccelli, oltre che emblema di una vista acuta e penetrante, come paradigma di una vitalità pura e come bisogno estremo di un tragitto di alterità (Lonardi 1998, 97) che tende alla perfezione etica.

Per ciò che concerne la seconda qualità, il canto, esso non è affatto mera riproduzione meccanica di suoni per fini comunicativi e relazionali – «non dalla soavità de' suoni, quanta ella che sia, né dalla loro varietà, né dalla convenienza scambievole» (Leopardi 1998, 372) –, ma diretta effusione di uno stato di felicità che partecipa, contemporaneamente, della natura della musicalità in sé e del cinguettio degli uccelli in particolare. Uno stato prodotto in seno a una piacevolezza estrema e a un bene interiore realmente sentiti: «ma da quella significazione di allegrezza che è contenuta per natura, sì nel canto in genere, e sì nel canto degli uccelli in ispecie» (*ibid.*). Tra l'altro l'identità voce-canto, riferita agli uccelli, non è proprio neutra in termini semantici, ma è intrisa di

<sup>7</sup> I passi in merito dalle *Naturales quaestiones* sono i seguenti (si riporta il testo direttamente nella traduzione di Vottero): «[7] L'anima raggiunge la perfezione e la pienezza del bene che è proprio della condizione umana allorquando, avendo calpestato ogni forma di male, si volge verso l'alto e penetra profondamente nel seno della natura. Allora, quando si aggira libera là in mezzo agli astri, gioisce nel deridere i pavimenti dei ricchi e tutta quanta la terra con il suo oro [...] [8] Essa non può disdegnare portici, soffitti a cassettoni candenti d'avorio, boschetti artificiali sapientemente sfrondatai e acque deviate dal loro corso per introdurle nei palazzi, prima di aver percorso tutt'intorno l'intero universo e aver detto a se stessa (guardando dall'alto in basso l'orbe terraqueo angusto e coperto per gran parte dai mari, con vaste regioni incolte pur nelle terre emerse e con zone o torride o glaciali): "È tutto qui quel punto che vien diviso fra tanti popoli col ferro e col fuoco? [9] Oh, quanto sono ridicoli i confini posti dagli uomini!"» (Seneca 1989, 213-215).

tutta una stratificazione linguistico-letteraria proveniente dal mondo antico, nello specifico da quello greco (Bettini 2018, 52 e 55-59).

Gli uccelli quando cantano sono inoltre simili (ma non identici, si badi) agli uomini quando ridono. Il paragone è incentrato sul fatto che oggetto di entrambe le esternazioni (riso per gli uomini, canto per gli uccelli) è l'espressione di uno stato di pura gioia (negli uccelli) o di momentanea allegria (negli uomini). Il riso umano in realtà è diverso; o diversa ne è, quanto meno, la genesi. Scrive infatti Leopardi che ridere è una qualità che l'uomo possiede assieme alla ragione e che questo lo differenzia in generale dagli altri animali. Sennonché il poeta di Recanati definisce poco dopo «mirabile», ossia paradossale e straordinario, l'uso che l'uomo fa di questa peculiare facoltà. Il paradosso consiste nel fatto che il riso (maturato a seguito di certe acquisizioni della coscienza) è una sorta di momentaneo e voluto *excessus mentis*, vale a dire «una specie di pazzia non durabile o pure di vaneggiamento e delirio» (Leopardi 1998, 373) che l'uomo adopera e in cui si rifugia quando si rende conto dell'assoluta infelicità della vita e della conseguente vanità di ogni bene; o quando, desiderando infinitamente, non riuscendo a carpire i piaceri terreni, perviene a un perpetuo stato di rassegnazione e tristezza. Da questo punto di vista il riso, che in altre riflessioni e opere leopardiane costituirà la vera arma ironica da sfoderare contro le strettoie del vero e delle finzioni progressiste proprie della società civile, si configura piuttosto come un potente antidoto, un *phàrmakon* temporaneo che anestetizza l'animo dalle tribolazioni e dalle angosce del vivere quotidiano. Inoltre, chiedendosi l'origine del riso umano e accennando appena un *excursus* cronologico, Leopardi, per bocca di Amelio, scrive che nella storia delle civiltà antropiche il riso non solo segue il pianto, ma diviene un vero *usus tribus*, cioè un gesto sociale che si apprende dopo la nascita e in seguito si tramanda per imitazione nell'ambito di una comunità familiare, come testimonia, a margine, anche la citazione dalle *Bucoliche* di Virgilio<sup>8</sup>. Marcando questa sottile differenziazione tra canto e riso, si sta affermando nel discorso leopardiano una voluta opposizione tra naturalezza e artificialità<sup>9</sup>, nella misura in cui i

<sup>8</sup> «Onde io sono di opinione che il riso, non solo apparisse al mondo dopo il pianto, della qual cosa non si può fare controversia veruna; ma che penasse un buono spazio di tempo a essere sperimentato e veduto primieramente. Nel qual tempo, né la madre sorridesse al bambino, né questo riconoscesse lei col sorriso, come dice Virgilio» (Leopardi 1998, 374). Nelle note di commento al testo Galimberti spiega infatti che si tratta del seguente verso: «Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem» (*Buc.* IV, 60).

<sup>9</sup> Se a questa dicotomia oppositiva artificio-natura si sovrappone quella riso-canto, non si può non concordare con Matteo Palumbo, il quale scrive che, nell'ambito di ben consolidate riflessioni leopardiane sul riso e sulla differenza tra uomo e animale, «il canto permane delegato a dire l'armonia del cosmo, il riso invece condannato a rappresentare la vanità dei desideri e dei piaceri mai appagati. Si tratterebbe, perciò, di un'irriducibile opposizione, piuttosto che di una omologia [...] Sia pure con queste distinzioni, nondimeno gli uccelli acquistano, nell'*Elogio*, una loro realtà e consistenza. Conservano uno statuto di autenticità che, sebbene contrastato da più generali e disperate cognizioni, vanta, per così dire, una propria legittima presenza» (Palumbo 2000, 64-65).

volatili appartengono alla prima e gli uomini alla seconda, poiché questi ultimi costruiscono *ad hoc* gli usi e i costumi di cui hanno bisogno. Comportamenti che invece negli uccelli avvengono senza alcuna mediazione razionale. Tuttavia la dimensione artificiale non sempre lega l'uomo allo stato di civiltà evoluta. Tra gli uomini sono infatti contemplate varie attività o abitudini create sì ad arte, pur essendo però in mezzo a contesti primitivi, rozzi o barbari. Anzi, proprio per rispondere a certi istinti o bisogni primari, l'uomo fabbrica da sé argini alla propria sofferenza. Questa è dettata da un'infelicità di cui è sempre più consapevole con l'avanzare del tempo. Tra tali rimedi, in qualche modo legati al riso, vi è lo stato d'ebbrezza. L'uomo sperimenta nel consumo di bevande auto-prodotte (tra le quali la più antica è certamente il vino) il necessario oblio che dissolve i travagli dell'anima senziente. Il riso che ne deriva, proprio perché pensato *per intervalla vitae*, costituisce il lato selvaggio e poco abituale, dionisiaco, soporifero e strumentale, che lenisce il perpetuo dolore dell'esistenza e sfalda così la fatica del pensiero razionale profondo. Non si tratta dunque del riso filosofico ben integrato con la mondanità, o di quello di Filippo Ottonieri, caratterizzato dall'estro comunicativo e da un volere conciliare sullo stesso piano corrosione e misura (Prete 1998, 377-380); né tanto meno si tratta del ridere ponderato, inteso come «conforto» e «profitto», che in un'altra operetta morale Eleandro proporrà al suo interlocutore Timandro: un riso nato dalla dura, oggettiva, constatazione dei mali presenti nel mondo. Si è piuttosto di fronte a una puntuale sospensione alogica dei sensi, necessaria a sperimentare la felicità solo in stati di incoscienza, simili alla morte o al sonno, la cui cifra comune è appunto la dimenticanza (Benvenuti 2001, 70). Non c'è insomma ancora, a questa altezza cronologica, mentre cioè Amelio-Leopardi compone *l'Elogio*, alcun significato ironico e, assieme, di amaro, lucido disincanto universale. Questo perché la storia del riso umano – cioè il racconto di come progressivamente l'ilarità, più o meno consapevole, abbia sostituito ben più alti valori – è una storia di degradazione morale *in fieri* tutta ancora da elaborare e scrivere. Ecco spiegato il breve intarsio digressivo o, meglio, metanarrativo<sup>10</sup>, in cui Amelio annuncia di volersi impegnare nella stesura di un trattato sulle varie implicazioni sociali e culturali del riso nelle comunità umane. Si tratta non a caso di un intervento che il filosofo in questione (e con lui lo stesso Leopardi)

<sup>10</sup> Commentando l'incoerenza semantica nella quale ricade il discorso leopardiano sul riso all'interno dell'*Elogio*, in merito alla sua natura razionale-irrazionale, e tenendo sempre conto del contesto metaforico in cui matura la scrittura del personaggio Amelio, ossia uno scrivere nato per consapevole distrazione da un eccessivo rigore dialettico, D'Intino parla di un'incoerenza voluta e strutturale, specchio cioè dello stesso *usus scribendi* portato avanti dal filosofo neo-plotiniano. In questo senso, scrive il critico, «il significato profondo, e forse inconsapevole, di questo intarsio sarebbe dunque di carattere metanarrativo; esso ci dice qualcosa su Amelio, e sul suo stile compositivo [...] se il primo gesto di Amelio è quello di lasciarsi distrarre dalla lettura, e dalla lettura, lo abbiamo visto, di testi platonici; e il suo trattato non è che l'elogio di quegli esseri distratti e poco concentrati che sono, appunto, gli uccelli, come potrebbe comporre un testo coerente e dotato di perfetta struttura logico-discorsiva?» (D'Intino 2009, 64-65).

non scriverà mai, proprio perché il suo, a differenza degli uomini primitivi di cui parla, sarà metaforicamente un arresto dettato non dall'ebbrezza artificiale, momentanea, bensì da una più importante, ancorché vagheggiata, sottrazione di peso data dalla leggerezza poetica e sostenuta dall'afflato dell'immaginazione.

Pur nondimeno, tutto ciò che viene costruito ad arte per fronteggiare i bisogni materiali individuali o le agnizioni dell'anima può ricadere nel terreno di una pre-civiltà non ancora matura; o, in ogni caso, non in grado di procurare quella giusta gioia collettiva che funga da basamento per comunità organicamente coese e felici. Gli uccelli, al contrario, rappresentano un mondo altro, proprio in quanto fondato su oggettive condizioni naturali che equilibrano il rapporto tra vita estrinseca e vita interiore. Il vero nocciolo della questione, che da un versante antropologico-morale si apre verso spunti di matrice politica, a patto di intendere quest'ultimo aggettivo come critica all'umano agire, è allora dato da un'altra serie di diadi: esse risultano fondamentali per comprendere non soltanto il senso e il ruolo dell'uomo nel mondo, del suo, presunto, cammino inarrestabile verso un incivilimento di tipo migliorativo, ma anche per interrogarsi circa la natura degli esseri viventi nello stabilire durature società.

Una prima significativa alternanza, per la quale si potrebbero avanzare interpretazioni di tipo politico, è quella che si pone tra pubblico e privato, ossia, fuor di metafora, tra ciò che è comunitario e ciò che resta avvitato alla mera dimensione individuale. Scrive Leopardi nel testo:

Ora conchiudendo del canto degli uccelli, dico che imperocché la letizia veduta o conosciuta in altri, della quale non si abbia invidia, suole confortare e rallegrare; però molto lodevolmente la natura provvede che il canto degli uccelli, il quale è dimostrazione di allegrezza e specie di riso, fosse pubblico; dove che il canto e il riso degli uomini, per rispetto al rimanente del mondo, sono privati: e sapientemente operò che la terra e l'aria fossero sparse di animali che tutto dì, mettendo voci di gioia risonanti e solenni, quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza, facendo continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose (Leopardi 1998, 376)

Il procedimento resta sempre il medesimo: si parla delle caratteristiche degli uccelli per centrare, come contraltare sbiadito, l'imperfetto bersaglio umano. Quella delle creature alate non è un'attività per la quale viene serbato da parte degli altri esseri un rancore invidioso dettato dalla mancanza, ma un positivo conforto, un gratuito *beneficium* del quale, messe da parte le componenti egoistico-negative, possono godere tutti. Ecco perché, a differenza del riso umano, il canto degli uccelli è per sua natura pubblico, ossia allargato a una compartecipazione quanto più corale e maggioritaria, addirittura con capacità di propagazione egemonica se non globale («quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza»). Si è in presenza dunque, sempre per innata predisposizione naturale, di uno sguardo attivo, ampio e aperto, che non è soltanto quantitativo, bensì qualitativo (gli altri producono infatti testimonianze «false» della felicità: in questo passaggio si inferisce,

*per differentiam*, che quella degli uccelli sia una letizia vera). Un'apertura soprattutto di tipo mentale e proprio per questo in grado di abbattere le conseguenze paralizzanti del ripiegamento in sé, che qualche riga più avanti Leopardi chiamerà «noia». Ma come intendere però, in tale specifico contesto, quest'ultimo termine che nel mondo poetico del Recanatese è latore di più significati? E qui viene in aiuto l'altra importante dicotomia ideologica connessa alla biforcazione uomo-uccello: mobilità/quiete.

Se il primo lemma della coppia per gli uccelli significa continuo movimento, cambiamento costante di luoghi – ma anche libero e spensierato esercizio di *varietas* conoscitiva, oltre che intelligente assuefazione metaforica ad abitare costantemente la cittadinanza plurale del mondo e vedere lo stesso da angolazioni molteplici, pensando in maniera democratica e relativa – di contro, l'immobilismo umano è la conseguenza, più o meno diretta, del soddisfacimento di un singolo bisogno materiale, privato e immediato. Come dire: un *hortus conclusus* in cui ci si accontenta dell'*hic et nunc*, spegnendo sul nascere qualsivoglia lungimiranza in termini di *curiositas* immaginativa o di azione sul futuro. Il desiderio e l'immagine di quello che si spera, ma ancora non c'è, vengono dissolti sul nascere proprio per il cieco rimestare su una dimensione meramente individualistica e legata al presente:

Cangiano luogo ad ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile; veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime; esercitano continuamente il loro corpo; abbondano sopraffatto della vita estrinseca. Tutti gli altri animali, provveduto che hanno ai loro bisogni, amano di starsene quieti e oziosi [...] Così l'uomo silvestre, eccetto per supplire di giorno in giorno alle sue necessità, le quali ricercano piccola e breve opera; ovvero se la tempesta, o alcuna fiera, o altra siffatta cagione non lo caccia; appena è solito di muovere un passo: ama principalmente l'ozio e la negligenza: consuma poco meno che i giorni intieri sedendo neghittosamente in silenzio nella sua capannetta informe; o all'aperto, o nelle roture e caverne delle rupi e dei sassi. Gli uccelli, per lo contrario, pochissimo soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo senza necessità veruna (*ibid.*)

Lo speciale cosmopolitismo etico-esistenziale degli uccelli, misurato sulle grandi distanze e direzionato dal basso verso l'alto, si avvale di una pratica esperienziale multipla («veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime») che li porta verso una saggezza politica superiore rispetto al comune sentire. Loro, per natura creature che incarnano l'alterità, sono aperti al confronto e al dialogo con l'altro, con ciò che potenzialmente appare illimitato. Il loro «cor», come dire, non «si spaura» di fronte alla possibilità di praticare, anche con i sensi, l'infinito («esercitano continuamente il loro corpo»). Vivono sul serio una vita felice e spensierata, in quanto libera dal bisogno, fuori dall'ordinaria realtà fatta da siepi sociali e culturali. La loro azione è del tutto indipendente, quasi anarchica. All'opposto, l'unica mobilità che può permettersi l'uomo è – come quella dell'*Islandese* nell'omonima operetta morale – la

frenetica corsa per sfuggire ai mali della natura, la spasmodica ricerca per la salvezza e la perpetuazione della propria specie. Diversamente, cioè senza questa accanita concitazione, l'uomo si adagia in uno stato di assoluta immobilità, dopo essersi accontentato di piccole situazioni immanenti che sopperiscono alle varie mancanze che gli si presentano nel quotidiano. Attanagliato da questa schiavitù delle necessità, egli si crogiola così nel basso materialismo, tra ozio e negligenza<sup>11</sup>.

Il moto dei volatili infine, correlato molto da vicino a quella loro «vispezza», «agilità», «prestezza», rappresenta tutto ciò che l'uomo del secolo decimonono non è e invece – sembra suggerire tra le righe il poeta – dovrebbe essere: un viaggiatore instancabile, pronto a mettersi sempre in discussione e a sottoporre a critica le proprie, presunte, certezze. Un esploratore politico attento alle prerogative di tutti, che abbia uno sguardo sul serio aperto. Che sia predisposto, senza filtri o orpelli retorici, all'intraprendenza perpetua dettata dal vero sentire e dal «caro immaginar».

E per questa via ci si inoltra nell'ultimo, importante, snodo argomentativo che svolge l'operetta e che conduce, in parallelo, verso un altro peculiare concetto leopardiano, elaborato in tante pagine dello *Zibaldone*: l'immaginazione feconda prodotta dai fanciulli. Concetto che qui, nell'*Elogio*, risulta però palesemente embricato alla meravigliosa qualità della leggerezza, a sua volta specchio dello stesso linguaggio poetico. In un allusivo crescendo semantico Leopardi attribuisce quindi agli uccelli le qualità che dovrebbero possedere i veri poeti: affrontare le anguste chiusure, gli imbrigliamenti del mondo con mobile leggerezza e con «un grandissimo uso di immaginativa». In questa parte finale del testo, soffermandosi su questioni di natura letteraria e aggiungendole a quelle già viste relative a filosofia, antropologia e politica, il poeta conclude il suo *Elogio* e si abbandona a un desiderio ultimo, a una speranza che in quanto tale dilata l'orizzonte percettivo rispetto al consueto e coincide con il polimorfico segno lirico. Si può dire anzi che al filosofo subentra il poeta. La scrittura, ancorché sagomata sulle caratteristiche degli uccelli, lascia il posto allo slancio fantastico e al salto onirico. E in questo spazio di virtuale metamorfosi sperimenta, almeno in potenza, le forme dell'inedito. La vista dall'alto, unita alla mobilità estrema, consente di cogliere l'essenza medesima della molteplicità. Quest'ultima poi è realmente vissuta con energica vivacità, pienezza visionaria, spirito svagato e leggero: tutte determinazioni dinamiche proprie, appunto,

<sup>11</sup> Aloisi, che in un recente studio ha vagliato alcune presenze leopardiane nell'opera di Agamben, scrive che quiete e ozio, riferite agli uomini, sono ancora da intendere come parti di un sistema ciclico, operoso. Al contrario, la vera inoperosità, in questo senso, «è, semmai, quella rappresentata dagli uccelli che, sospesa ogni opera e ogni finalità estrinseca, 'usano il volare per sollazzo', cioè senza alcun fine esterno al piacere stesso di volare [...] il vagabondare spensierato degli uccelli si oppone non solo al riposo degli altri animali, ma anche al movimento affannoso del 'pastore errante', del 'vecchierel', o dell' 'Islandese', le cui peregrinazioni sono funzione dell'inquietudine e dell'insoddisfazione, e producono fatica» (Aloisi 2017, 287).

della fanciullezza<sup>12</sup>. Gli uccelli però, a differenza degli umani reali, e forse come il personaggio *Peter Pan*, nato dalla penna di James Barrie, restano bambini per sempre e in questa magica sospensione temporale non conoscono lo sviluppo regressivo che conduce invece gli uomini verso una maturità civile, ma infelice. Un'infelicità che negli esseri umani matura proprio perché essi hanno fatto esperienza dell'*acerbo vero*<sup>13</sup>. Rimanere fanciulli non modifica, certo, la concretezza della realtà esterna, i mali dell'animo o le calamità della natura, ma consente almeno di tollerarle in maniera del tutto atarassica e con atteggiamento libertario, alimentando cioè la speranza utopica di un altro mondo possibile. È in questo senso – commenta Palumbo – che «l'intero *Elogio degli uccelli* diventa la visione di un sogno» (Palumbo 2000, 69). Se anche l'uomo, nel suo cammino, riuscisse ad adoperare, almeno in parte, questo tipo di immaginativa «ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca» (Leopardi 1998, 380), allora potrebbe godere pienamente di quelle utilità, bontà, e gratuità donate dalla natura tramite la condizione infantile, senza incappare nelle negatività avallate da un pensiero speculativo troppo netto e profondo. E riuscirebbe così a sopportare meglio tutto il peso della sua stessa esistenza: «I beni della quale età fossero comuni alle altre, e i mali non maggiori in questa che in quella; forse l'uomo avrebbe cagione di portare la vita pazientemente» (ivi, 381-382). La modalità ottativa con cui Leopardi costruisce il discorso lo porta a condurre un ultimo ragionamento sui limiti umani in rapporto alla perfezione degli uccelli. Quest'ultima negli abilissimi volatili è il risultato di un armonioso consorzio di diverse qualità, tra le quali spiccano vista, udito e moto, che concorrono tutte insieme a definire l'essenza stessa della vita.

A completamento del quadro emerge inoltre, a differenza di quanto avviene, per esempio, nei vari popoli o nelle varie specie che abitano le diverse nazioni, un'equilibrata capacità di adattamento climatico che porta gli uccelli a non farsi condizionare nei loro costumi, o nelle loro inclinazioni, da temperature fredde o calde: ciò in quanto, grazie alla disinvolta mobilità, migrando, le attraversano simultaneamente tutte. Descritta in questi termini la perfezione è dunque sia un oggetto del desiderio, ovvero rappresentazione di una meta esteriore verso cui tendere, sia un atto concreto, praticato e connesso all'interiorità. Consapevole di non potere raggiungere, da uomo, uno stato simile, Amelio sogna allora la leggerezza corporea, la progressiva sottrazione di gravità, la levità armonica,

<sup>12</sup> «La mutevolezza dei percorsi aerei, lo spostarsi per puro diletto attraverso spazi illimitati, la preferenza per il moto e l'insofferenza alla quiete [...] indicano un'analogia piena con l'anima infantile. Anzi, proprio definendo la capacità immaginativa, Leopardi trasforma la simmetria in coincidenza, e i termini del confronto possono reciprocamente invertirsi» (Palumbo 2000, 69).

<sup>13</sup> In altri termini, «l'elogio della leggerezza e della spensieratezza degli uccelli, tutto giocato sulla contrapposizione tra immobilità e moto, ovvero tra malinconia e allegrezza, descrive un'esperienza destinata a rimanere preclusa all'uomo, o meglio, converrà precisare, all'uomo adulto, giacché i fanciulli abbondano della positiva vitalità e vigore immaginativo che caratterizzano gli uccelli» (Benvenuti 2001, 79).

desiderando, come il pastore del *Canto notturno*, ai versi 133-134, «Forse s'avesse io l'ale / da volar su le nubi», la metamorfosi temporanea in un uccello. Ciò è possibile solo grazie al filtro figurativo lirico, cui la sua scrittura, che fino a questo momento ha rappresentato comunque, seppure in toni estravaganti, un flusso del pensiero, adesso si abbandona. Ecco allora che la leggerezza, intesa come estremo atto di divaricazione dal contingente, è metafora di svelamento conoscitivo in forma lirica, ovvero di poesia che si esprime imprevedibilmente *sub specie fabulae*. In questo senso l'operetta ha una conclusione letteraria e, per questo, anche ideologica. In un mondo dominato dalla lingua della comunicazione, dalla frenesia dei calcoli, dalle invenzioni tecnico-scientifiche, il volo simboleggia l'esaltazione di un atto poetico divergente e insubordinato, ossimoricamente profondo pur nella sua originale e consustanziale leggerezza, non piegato ad alcun finalismo esterno<sup>14</sup>.

Nelle ultime righe la figura del filosofo neoplatonico, restando meravigliato dal suo stesso elogio appena compiuto in favore degli animali, palesa dunque i suoi *desiderata* umani, ricorrendo al *topos* onirico e letterario della trasformazione. La citazione di Anacreonte, da tale punto di vista, è esemplare, perché oltre a indicare nella lirica erotica antica il preciso palinsesto di riferimento, richiama una tipologia poetica legata ai sensi e ai gesti umani: come indicato, del resto, dai verbi direttamente scaturiti dagli strumenti oggetto della mutazione – «in ispecchio per esser mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirla o in unguento per ungerla» (Leopardi 1998, 383). Da questa concezione però si vuole prendere definitivamente congedo: la conversione agognata da Amelio è infatti quella in un altro essere vivente – «io vorrei per un po' di tempo essere convertito in un uccello» (ivi, 384); una metamorfosi di fatto fisica, corporea, ma implicante altresì una sorta di parallela e straordinaria metempsicosi dell'animo, in grado di coinvolgere quindi emozioni e sensi – «per provare quella contentezza e letizia della loro vita» (*ibid.*).

Al di là del filtro metaforico, l'immagine finale del 'filosofo-poeta-uccello' allude a un distacco formale (e ideologico) da certa normatività stilistica, da determinati imbrigliamenti retorico-culturali e si rende pertanto emblema del medesimo comporre leopardiano, che mostra di avere assunto il vero razionale proprio della filosofia e di averlo traslato, a livello figurativo, in finzioni e immagini poetiche che preannunciano gli spazi del moderno<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> «Una forma di scrittura dall'andamento poetico e divagante, in cui si trova dissolta ogni finalità argomentativa o dimostrativa propria del pensiero e del linguaggio logico-razionale» (Aloisi 2017, 289).

<sup>15</sup> Riprendendo i contenuti metaforici e letterari presenti nell'operetta in questione, ha scritto Flora Di Legami che «la relazione fra canto e vista dall'alto, propria degli uccelli, pone con levità metaforica, ancora una volta, il nucleo ideativo da cui si generano meditazioni e fantasie in Leopardi: una lontananza che implica uno sguardo duplice, fisico e mentale, con cui scrivere della gravità dei pensieri e della leggerezza ammalianti del canto e della gioia naturale del riso».

Infine, tornando alla questione ricettiva e compositiva dalla quale si era partiti, un'operazione del genere è politica nella misura in cui riguarda la scrittura delle stesse *Operette morali*. Un libro “terribile”, per certi aspetti enigmatico e anti-sistema, dove la corrosione, il sarcasmo, l'ironia nei confronti dei costumi, la decostruzione dell'antropocentrismo positivo e razionale, passano sia dalla minuta descrizione di ciò che è *altro*, relativo, ingannevole – ma, al contempo, naturale – sia dalla sperimentazione, tramite dense modulazioni metaforiche, di un'inedita e spassionata forma di felicità in grado di conoscere ad ampio raggio la pienezza del mondo.

### *Riferimenti bibliografici*

#### *Testi*

- Leopardi, Giacomo, 1993. *Disegni letterari*, in Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni, 2 voll.
- Leopardi, Giacomo, 1998. *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida.
- Leopardi, Giacomo, 2009. *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, Milano, Bur-Rizzoli, voll. 2.
- Leopardi, Giacomo, 2014. *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori.
- Lucio Anneo Seneca, 1989. *Questioni naturali*, a cura di Dionigi Vottero, Torino, Utet.

#### *Studi critici*

- Aloisi, Alessandra, 2017. «Elogio dell'inoperosità. Agamben e Leopardi», *Italian studies*, 72 (3), 282-291.
- Aloisi, Alessandra, 2018. «La filosofia», in D'Intino, Franco / Natale, Massimo, *Leopardi*, Roma, Carocci, 101-123.
- Benvenuti, Giuliana, 2001. *Un cervello fuori moda. Saggio sul comico nelle Operette morali*, Bologna, Pendragon.
- Bettini, Maurizio, 2018. *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci.
- Cellerino, Liana, 1992. «L'ironia delle “Operette Morali”», in Cellerino, Liana,

E sui risvolti politici che è possibile leggere in questa, così come in altre *Operette morali*, continua ancora la studiosa affermando che «il valore dell'esperienza poetica non si lascia imprigionare in un cerchio di positivo razionalismo, travolge lo schema di arte piegata ad esigenze immediate e conferma, dà forza, con il volo alto degli uccelli, un'originale poetica della distanza, ma anche la possibilità di sottrarsi alle contingenze del reale per via di immagini poetiche, di favole e forme indefinite» (Di Legami 2004, 137).

- Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, L'Aquila, Japandre, 72-95.
- D'Intino, Franco, 2009. *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio.
- Di Legami, Flora, 2004. *Finzioni e figure nelle "Operette morali" di Leopardi*, Palermo, Kalos.
- Guglielmi, Guido, 2011. *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, Lecce, Manni.
- Lonardi, Gilberto, 1998. «Alter ridebat... flebat alter: a proposito di Democrito/ Eraclito in Leopardi», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*: atti del 9 Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 97-106.
- Prete, Antonio, 1998. «La "storia del riso" di Amelio filosofo solitario», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*: atti del 9 Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 375-384.
- Prete, Antonio, 2000. «Apparenza, finitudine, leggerezza. Sulle "Operette morali"», in *Giacomo Leopardi, Poesia, Pensiero, ricezione*: atti del Convegno internazionale (Barcellona, 1998), Insula, Barcellona, 15-24.
- Prete, Antonio, 2010. «Le *Operette morali*: un libro poetico, ovvero morale», introduzione a G. Leopardi, *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 5-29.
- Prete, Antonio, 2010. «Sull'antropologia poetica di Leopardi», in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*: atti del 12 Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 3-9.
- Prete, Antonio, 2019. *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Palumbo, Matteo, 2000. «Elogio degli uccelli: riso e animali nelle *Operette morali*», in *Leopardi e lo spettacolo della natura*: atti del Convegno internazionale (Napoli, 17-19 dicembre 1998), Napoli, L'orientale, 57-74.
- Russo, Emilio, 2017. *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino.
- Secchieri, Filippo, 1992. *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle Operette morali*, Modena, Mucchi.
- Traina, Alfonso, 1975. «L'aiuola che ci fa tanto feroci. Per la storia di un topos», in Alfonso, Traina, 1980. *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, Pàtron, 305-335.