

Leopardi cantore della tardomodernità

Leopardi Singer of late Modern times

RUBEN CARMINE FASOLINO 
rubencfa@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT: Si ripercorre, assieme ad altri testi, l'operetta intitolata *Cantico del gallo silvestre* come un'anticipazione del modo in cui la 'modernità' assume la sua 'forma', quella dell'interpretazione-traduzione senza nessun tipo di esteriorità che possa giudicarla.

Parole chiave: Forma; Esistenza; Modernità; Interpretazione; Traduzione

Abstract: Along with other texts, the operetta entitled Canticle of the Wild Rooster is examined as an anticipation of the way in which 'modernity' takes its 'form', that of interpretation-translation without any kind of externality to judge it.

Keywords: Form; Existence; Modernity; Interpretation; Translation

1. PROLOGO. Due secoli fa Leopardi concludeva la prima versione scritta delle *Operette morali* con un brevissimo testo intitolato *Cantico del gallo silvestre*. Tre anni dopo vedrà la luce la prima pubblicazione dell'opera grazie all'editore Antonio Fortunato Stella con l'aggiunta del *Dialogo di Timandro e di Eleandro* come "vero" finale. Non ci soffermeremo sui motivi che portarono l'autore a introdurre questa nuova operetta come conclusione dell'opera e se la stessa costituisce un finale che, nell'assumere la forma di un dialogo, forse – e ironicamente – vuole anche sancire che la più alta filosofia è la comprensione stessa che non si deve filosofare¹. A questa possibile ironia preferiamo quella del *Cantico* e la sua perturbante brevità, quasi come un "certificato di morte" che si contrapporrebbe non solo al contenuto ma anche alla forma della prima operetta: la lunga e meno pessimista *Storia del genere umano*. Non crediamo comunque che sia un caso l'iniziare con una storia e concludere con una traduzione – anche se fittizia – com'è quella del *Cantico*. Più avanti torneremo su questa spinosa questione.

Le operette o dialoghi satirici, che certamente si presentano come un libro di emblemi che recupera, in chiave ironica², una tradizione lungamente diffusa in Europa durante i secoli XVI e XVII, e che nella mente di questo lettore che scrive suscita certe reminiscenze di un oracolo manuale à la Baltasar Gracián che è possibile portare con sé in tasca e recuperare al momento opportuno, quasi come se in quelle pagine fossero racchiuse tutte le possibilità date, così come tutte le contingenze, si apre – come abbiamo già ricordato – con una storia e si chiude, nella prima versione scritta, con una traduzione che fa della possibile soluzione un enigma. Il suo celebre finale, che sarà uno dei centri del presente scritto, catturò l'attenzione di un pensatore come Unamuno per porre fine alla presentazione di un suo romanzo o *nivola*³ (come lui stesso ebbe a definirlo) intitolato *Niebla*, storia – indipendentemente da tutto ciò che vi è narrato sulle peripezie del protagonista Augusto Pérez, dei suoi progetti e propositi, dei suoi negozi, dilette e affanni – della scoperta che questo ente "di finzione", appunto chiamato "Augusto Pérez", fa della sua "autentica" natura, quella appunto di essere il sogno di un altro che, a sua volta, non sarà stato altro che il sogno di un altro. Infatti, le parole che Unamuno sceglie, "autore" e "creatore" di un certo ente chiamato "Augusto Pérez", sono appunto quelle di Leopardi:

Pero no, ha de quedar el *Cantico del gallo silvestre* y el susurro de Jehová con él; ha de quedar el Verbo que fue el principio y será el último, el Soplo y son espiritual que recoge las nieblas y las cuaja (Unamuno, 1982, pp. 92-93)⁴.

In principio era il Verbo, del quale siamo tutti sogno. Forse per Leopardi potrebbe applicarsi lo stesso principio, ma con una lieve differenza: "in principio era il segno" e tutto ciò che possiamo fare con questa strana entità: traduzioni e interpretazioni. È probabile che non sia più il tempo delle storie, delle genealogie, della possibilità di articolazione di un futuro che trova il suo principio in un passato che è "sempre" stato presente. Tutto questo è ora un qualcosa di remoto che forse neanche più ci interroga, che non è neanche più intelligibile per noi tardomoderni. Ora è il tempo dell'interpretazione e della traduzione di testi e frammenti la cui origine non può essere determinata e i cui autori sono sconosciuti. È questa, crediamo, una

¹ Come possiamo leggere nel seguente passo del *Dialogo di Timandro e di Eleandro*: "In somma la filosofia, sperando e promettendo a principio di medicare i nostri mali, in ultimo si riduce a desiderare invano di rimediare a se stessa" (Leopardi, 1988, p. 221).

² Sulla questione dell'ironia leopardiana ritorneremo più avanti.

³ Unamuno (1982, p. 74). Il termine appare in: *Una entrevista con Augusto Pérez*, pubblicato per la prima volta nel quotidiano *La Nación*, Buenos Aires, 21 novembre 1915.

⁴ "Ma no, rimarrà il *Cantico del gallo silvestre* e il sussurro di Jehovah con lui: rimarrà il Verbo che fu il principio e sarà l'ultimo, il Soffio e suono spirituale che raccoglie le nebbie e le coagula".

delle svolte – anche oscure – che è presente nelle *Operette morali*: un “non c’è” di fondo, una sparizione di tutti i contenuti *a priori* vincolanti.

Lasciando da parte l’aspirazione leopardiana a essere, probabilmente, il Luciano di Samosata moderno, le pretese dichiarate delle *Operette* – sempre che si debba far caso agli autori quando dichiarano le proprie intenzioni – si trovano in un passaggio dello *Zibaldone*, in concreto alla data del 27 febbraio 1821:

Ne’ miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l’andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell’uomo, lo stato delle nazioni ec. E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell’affetto, dell’immaginazione dell’eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento, [1394] benchè oggi assai forti (Leopardi, 1997, p. 1004).

Se il piano originale di Leopardi finalmente si avverò, se poté portare la commedia a ciò che fu sempre proprio del genere tragico – quelle caratteristiche scissioni che si danno in tutti gli ambiti dell’esistenza, siano questi vizi, *impasse* della politica, sconvenienze della morale e delle sue pretese di universalità, della filosofia, della società, in sintesi, di qualunque processo restauratore e rivoluzionario – non è l’obiettivo di questo scritto. Certamente Leopardi raggiunge questi effetti in operette molto diverse: la giocosa *Proposta di premi fatta all’Accademia dei Sillografi* ci confronta con una evidenza poco avvertita dal “fortunato secolo in cui siamo” (Leopardi, 1988, p. 61), che interpreta come lieta novella il ruolo delle macchine – che già si occupano delle questioni materiali – anche negli ambiti spirituali (ivi, p. 62), con la “divertente” impossibilità di determinare la differenza fra l’umano e la macchina, una questione che è all’ordine del giorno. O pensiamo anche al *Dialogo di Tristano e un amico*, uno dei testamenti spirituali del poeta, che ricorda il contributo della vera filosofia che non fa altro che riscoprirsi come autentica tragedia:

Il genere umano, che ha creduto e crederà tante scempiataggini, non crederà mai né di non saper nulla, né di non essere nulla, né di non aver nulla a sperare. Nessun filosofo che insegnasse l’una di queste tre cose, avrebbe fortuna né farebbe setta, specialmente nel popolo: perché, oltre che tutte tre sono poco a proposito di chi vuol vivere, le due prime offendono la superbia degli uomini, la terza, anzi ancora le altre due, vogliono coraggio e fermezza d’animo a essere credute (Leopardi, 1988, p. 256).

Le tre sentenze sembrano instaurare un dialogo mancato con le domande kantiane: “cosa posso conoscere? “che cosa debbo fare?” e, infine, “che cosa debbo sperare?”. Immaginiamo, rifacendoci al passo che abbiamo citato, le riposte di Leopardi: sulla possibilità o meno della conoscenza, essendo le illusioni – o, kantianamente parlando, “l’illusione trascendentale” – molto più decisive rispetto alla possibilità di differenziare un sapere certo – che lo è sempre di fini e di cause – da una ideologia, la risposta è: niente di decisivo, in particolare rispetto all’unico *a priori* di ogni sapere: la questione dell’essere. Alla seconda domanda sul come bisognerebbe operare, ovvero la questione del soggetto etico che crede di poter scindere una causa da un effetto determinato, la risposta sarebbe ancora più ironica poiché il genere umano, per Leopardi un semplice fantoccio nelle mani della Natura, non avrebbe voce in capitolo né sulle sorti generali né tantomeno su quelle individuali, anche se è capace di rappresentarsi come fenomeno appartenente a un genere e come individuo particolare. Il che non può che sfociare nell’ultima domanda sul che cosa quindi si dovrebbe sperare. In questo caso la risposta è forse

la più prevedibile, poiché è proprio la speranza ad essere l'illusione più dolorosa, quella che causa l'occultamento dell'unica realtà per quell'essere che crede e spera nel libero arbitrio, nella possibilità di stabilire nessi nell'ambito della conoscenza e nell'ambito della decisione, celando appunto l'unica verità: quella di essere un burattino. Queste conclusioni, tuttavia, già risalgono in parte al breve *Dialogo della Natura e di un Islandese*, là dove la Natura non è solo indifferente alle sorti umane, ma anche ostile con i destini delle sue creature, soprattutto per quella che più è in grado di sentire e pensare – e quindi soffrire – questo totale disinteresse dell'attività creatrice nei confronti del suo creato (Leopardi, 1988, pp. 120-122).

Per non parlare di un'altra linea leopardiana particolarmente evidente nelle *Operette* (anche in una parte del *Cantico*), oggi molto presente nelle riflessioni filosofiche: la sua teoria del piacere che, in parte, anticipa la speculazione freudiana sul *Lustprinzip* e la *Todestriebe*. Ci riferiamo soprattutto a quell'altro cantico straniante del perturbante coro delle mummie del Ruysch che fanno esclamare al medico e anatomista nederlandese⁵, “autore” delle mummie: “Diamine!, Chi ha insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezza notte come galli?” (Leopardi, 1988, p. 155). In questa breve operetta la morte è descritta da esseri che rinascono alla vita e che cantano come galli della mezzanotte in quella che sembra un'anticipazione di ciò che avverrà nel *Cantico*, come qualcosa di simile al sonno che non comporta dolore, bensì uno scivolare graduale e languido verso il “lasciar essere”, simile in tutto e per tutto al piacere, come ricordano le mummie che si trovano dall'altra parte, separate⁶: “[...] perché piacere non sempre è cosa viva; anzi forse la maggior parte dei dilette umani consistono in qualche sorta di languidezza” (ivi, p. 159)⁷.

Piacere e morte, lontani e vicini a un tempo, si assomigliano fino a confondersi, nonostante l'esposizione di questa prossimità lasci sempre una traccia di non completamento, come se la soluzione di queste parole e ciò che cercano di indicare fosse insieme prossimo e remotamente lontano sia per l'attività lirica che per le possibilità della metafora o del concetto. E in effetti su questo tema centrale in Leopardi non dovrebbero sorprendere alcune pagine dello *Zibaldone* di poco precedenti a quelle che abbiamo citato e che riguardano una tematica fondamentale per il poeta che, come buon interprete e traduttore, si arrovella sull'origine delle parole e, in particolare, sul senso della parola “essere” (Leopardi, 1997, pp. 1002-1003), ad un tempo così vicina e così lontana. Si tratta di un appunto del 26 luglio 1821⁸ in cui l'autore, già esperto dei problemi della traduzione, mostra l'impossibile – o quantomeno strana e inquietante – differenza fra ciò che apparentemente cade sotto i nostri sensi e ciò che “è” o si “sente”, ma che non coincide con l'esperienza che stiamo vivendo in quel dato momento:

Osservate p.e. l'azione di aspettare. Ell'è affatto esteriore, e materiale, ma siccome non cade precisamente sotto i sensi, perciò non è stata espressa nelle nostre lingue se non per via di una metafora presa dal guardare, ch'è azione tutta sensibile (Leopardi, 1997, p. 1001).

⁵ Frederik Ruysch (1638-1731), medico e anatomista. L'operetta s'intitola: *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

⁶ Le mummie compongono un tragico – ma giocoso – “coro” (*χορός*), dal greco *choris* (*χωρίς*), ‘separatamente’; Leopardi non pare riflettere nello *Zibaldone* su questa funzione del coro (Leopardi, 1997, pp. 1771-1772), ma in effetti le mummie sono lì e, al tempo stesso, separate ed a un'enorme distanza – quindi senza farne parte – da ciò in cui “sono”, ed è da quella separazione-vicinanza che ricordano al loro “creatore” che: “[...] la morte non reca né dolore né piacere alcuno, come né anche il sonno” (Leopardi, 1988, p. 159). Su questo aspetto sono interessanti le note di Ceronetti (1982, pp. 134-139).

⁷ In un'operetta precedente intitolata *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, anch'essa molto breve, ritroviamo con maggiore profondità e dettaglio la teoria del piacere di Leopardi, definito come “un subbietto speculativo, e non reale” (Leopardi, 1988, p. 110).

⁸ Secondo la numerazione stabilita, si tratta degli appunti: 1388-1393.

C'è un'attesa che è, o sembra essere, "fisica" e che si avverte come senso esterno che ci comunica una (certa) materialità – o "spazialità" si potrebbe dire con Kant. E c'è un'altra attesa che si pone in un indeterminato "al di là" e che non s'inquadra in nessuna oggettività fenomenica – ammesso che ci sia, ma il punto è proprio questo. Ciò che succede, suggerisce Leopardi nelle righe seguenti, è una necessaria semplificazione metaforica – ciò che ci ricorda un certo Nietzsche – per avvicinare il "sensibile" all'"idea", a un qualcosa che c'è ma senza essere presente del tutto, quasi come se si trattasse di uno spettro che assedia per incarnarsi e che, nello stesso tempo, disgrega la possibilità che il sensibile sia "meramente" sensibile e che quindi l'ideale, a sua volta, sia "meramente" intelligibile – e questo ci ricorda, *avant la lettre*, un certo Derrida. Leopardi non può far altro che sottolineare un compromesso che avvicinerebbe fra sé il sensibile e l'intelligibile senza la sicurezza di poter realmente conoscere né una parte né l'altra e, quindi, la "cosa stessa" o "l'essere". Questa non comparirebbe attraverso nessuna metafora, per quanto ricca essa sia di contenuto e di trame; non farebbe altro che occupare lo spazio di ciò che manca alla maniera di una formazione di compromesso. Infatti, questo periplo non poteva che arrivare all'ambiguità del verbo *essere*:

È curioso l'osservare che il verbo sostantivo *essere*, sì necessario che senza esso non si può fare un discorso formato, ed esprimente un'idea sì universale, e appartenente a tutte le cose e le idee, nondimeno perch'ella è un'idea delle più astratte ed ultime (appunto a cagione della sua universalità, la quale dimostra ch'ella è idea elementare ec.) è imperfetto e irregolare, cred'io, per lo meno, in quasi tutte le lingue (Leopardi, 1997, p. 1002).

Leopardi sottolinea l'enigmaticità del sostantivo e del verbo *essere* sia nell'ambito predicativo sia nella sua funzione di esistenza, poiché tanto con *esse* quanto con *existere* ci troviamo di fronte all'idea più universale e astratta che possa essere comunicata e, al tempo stesso, base necessaria per qualsiasi frase o discorso, quindi di qualsiasi nesso. Detto in altro modo: l'idea più complessa e confusa per la sua universalità è la condizione *a priori* di ogni possibile correlazione, quindi di ogni possibile "realtà" che si possa distinguere da un'altra⁹. Questo ha un'implicazione chiave per quello che diremo: tutto ciò che cade sotto i nostri sensi e le composizioni che stabiliamo a partire da essi, o con essi o da essi, ossia, i contenuti concreti dell'esperienza, le narrazioni, le cose, financo i così vicini e prossimi progetti, in nessun modo sono – nonostante tutto faccia presentire il contrario – l'essenziale perché, malgrado tutto il predicabile di questa o di quella cosa, *questa* e *quella* cosa rimarranno in un mare di metafore e interpretazioni che non potranno mai mostrare e dire ciò su cui si fondano, ovvero quello che nel *Cantico* è detto – o tradotto – come "questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale" (Leopardi, 1988, p. 205).

Se per Leopardi dev'essere la filosofia o la poesia l'attività che per eccellenza dovrebbe porre fine o dare soluzioni alle questioni fondamentali è un problema che qui non possiamo approfondire. È risaputo che una possibile risposta alla conclusione sconsolata del *Cantico* è l'operetta pubblicata postuma nell'edizione Le Monnier (1845), intitolata *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*. Anche in questo caso si tratta di una traduzione – o meglio, di un falso d'autore – che risponderebbe alla nota di Leopardi posta alla fine del *Cantico* – e su cui ritorneremo più avanti –, che reca: "Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando

⁹ Questa posizione che avvicinerebbe "l'essere" al "nulla" è un qualcosa che unisce Leopardi con Hegel: "Das *reine Sein* macht den Anfang, weil es sowohl reiner Gedanke als das [S/183] unbestimmte, einfache Unmittelbare ist, der erste Anfang aber nichts Vermitteltes und weiter Bestimmtes sein kann" (Hegel, 2017, p. 258). Proponiamo una traduzione: "Il *puro essere* costituisce l'inizio perché è sia puro pensiero sia l'immediato semplice e indeterminato, e il primo inizio non può essere niente di mediato né determinato".

filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine" (ivi, p. 270). Si tratta di una nota introdotta nel 1834, ma che nulla toglie, a nostro avviso, alle questioni cruciali introdotte dal *Cantico* e lascia un po' stupefatti sulla diatriba fra "poesia" e "filosofia", quasi come se una di esse potesse essere superiore – o inferiore – all'altra per certe questioni. Non possiamo soffermarci sui motivi che portarono l'autore a introdurre questa nota. Certamente non vi sono dubbi sulla visione materialista di Leopardi, ben riassunta in un momento dello *Zibaldone* che appunto si riferisce al *Frammento*:

Certo molte cose nella natura vanno bene, cioè vanno in modo che esse cose si possono conservare e durare, che altrimenti non potrebbero. Ma infinite (e forse in più numero che quelle) vanno male, e sono combinate male, sì morali sì fisiche, con estremo incomodo delle creature; le quali cose di leggieri si sarebbero potute combinar bene. Pure perch'esse non distruggono l'ordine presente delle cose, vanno naturalmente e regolarmente male, e sono mali naturali e regolari. Ma noi da queste non argomentiamo già che la fabbrica dell'universo sia opera di causa non intelligente; benchè da quelle cose che vanno bene crediamo poter con certezza argomentare che l'universo sia fattura di una intelligenza. Noi diciamo che questi mali sono misteri; che paiono mali a noi, ma non sono; benchè non ci cade in mente di dubitare che anche quei beni sieno misteri, e che ci paiano beni e non siano. Queste considerazioni confermano il sistema di Stratone da Lampsaco, spiegato da me in un'operetta a posta (Leopardi, 1997, p. 2817).

Ma la questione esposta nel *Cantico* ha a che fare con l'essere umano nella sua dimensione volitiva e desiderativa, quella in cui l'individuo è preso dalla questione del senso come "direzione", "andare verso" o, lacanianamente parlando, nella differenza-differimento fra un primo significante enigmatico – sempre esposto a molteplici significazioni retroattive e mai chiuso in un senso definitivo – e quello a-venire, il secondo significante – anch'esso esposto alla molteplicità ed enigmaticità significativa a posteriori. Vi sono solo derive dell'essere – o nell'essere –, un qualcosa che non può essere interrotto se non dalla morte (ma non poniamo limiti alla provvidenza) o da una volontà che comunque riposerebbe su un'arbitrarietà nel momento della decisione. Si tratta, ancora una volta, del desiderio e del suo mistero: la causa del desiderio non coincide mai con l'oggetto del desiderio e questo perenne "scarto" è ciò che produce e modifica il mondo. Curiosamente è lo stesso Leopardi a introdurre ancora la questione poco dopo il passo che abbiamo appena citato:

Pel Manuale di filosofia pratica. Desiderio naturale, necessario, e perpetuo [4250] nell'uomo, di un futuro miglior del presente, per buono che il presente possa essere. Importanza quindi dell'avere una prospettiva e una speranza, per esser felice. Importanza del sapersi fare, comporre e propor da se stesso tal prospettiva. Non sempre le circostanze, l'età ec. permettono una prospettiva di miglioramento e di avanzamento nello *stato* ec. Oltracciò gli avanzamenti e miglioramenti grandi sono di difficile conseguimento, e non conseguendosi, e ingannata la speranza, restiamo turbati (ivi, p. 2819).

Non c'è una risposta al turbamento che muove il *Cantico* e tantomeno questa risposta potrebbe essere il *Frammento*. Si tratta di come, sulla base di un misconoscimento radicale – quello dell'essere come fondamento – sia comunque possibile la produzione di sensi, di derive, di illusioni, di narrative e che, nonostante si sappia, per motivi strutturali che fra poco illustreremo, che nessuna trama è quella legittima, neppure si vuole arrivare alla conclusione che tutte siano arbitrarie e che quindi non vi sia un fine e una fine alla deriva del senso e del desiderio. Tutto questo nel *Cantico* è ridotto "all'osso"¹⁰. Daremo solo un esempio, ma

¹⁰ Soprattutto perché sono questioni già affrontate in altri momenti delle *Operette*.

oltremodo significativo. Se torniamo ai primi momenti del *Cantico*, quando i desideri e i progetti si aprono al nuovo giorno, vi leggiamo che:

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo (Leopardi, 1988, p. 202).

Viene riassunto quello che è il tema centrale dell'operetta intitolata *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, di cui citiamo il seguente passo:

Per tanto, poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell'animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare (ivi, p. 110).

Il Genio familiare è colui che ricorda al Tasso una verità tanto splendida quanto tragica: che non v'è differenza fra un "diletto vero" e uno "sognato" (ivi, p. 109). Desiderio, sogno e piacere, elementi essenziali del pensiero leopardiano, nel *Cantico* sono ridotti al momento del risveglio e ritorneranno nel finale, ma appunto ad un minimo istante che distingue la speranza del nuovo giorno con la consapevolezza del dolore per il risveglio, e che nel finale saranno riassunti nei "maravigliosi moti" (ivi, p. 205) di epoche estinte. In mezzo, quel nulla che è l'esistenza a cui siamo richiamati dall'enorme gallo, un'esistenza che rimarrà arcana al pensiero proprio perché è la sua condizione di possibilità che a sua volta non può essere interrogata. Ed è forse per questo che il sonno anelato dalla creatura vivente non sono già le fantasticherie, i progetti, ma la lenta discesa verso l'assenza e l'oblio.

Senza entrare nella questione se sia lecito interpretare tutto il pensiero leopardiano come i resti di un naufragio nel tentativo di attraversare il mare dell'essere – sia che si intenda per essere la "natura" o la "materia" o questioni analoghe –, crediamo che il problema di fondo del pensiero di Leopardi sia, da una parte, il poter interrogare e far emergere l'arcano dell'esistenza – sempre immediata e sempre indeterminata – e, dall'altra, che una tale interrogazione trovi nel *Cantico* la sua maggiore e più alta formulazione nell'unica forma che essa può assumere, ovvero quella della traduzione – e non, quindi, nella forma della storia o nella forma del dialogo¹¹ –, traduzione forse mancata o forse no, ma che mostra appunto la forma per eccellenza attraverso la quale la tardomodernità prende coscienza di sé stessa, quella dell'interpretazione-traduzione a partire da tracce allo stesso tempo legittime ed arbitrarie, nel senso che la traduzione-interpretazione porta con sé il problema – volutamente irrisolto – dell'indecidibilità fra l'arbitrarietà e la legittimità. La stessa questione è riproposta nell'operetta intitolata *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, in cui si è di nuovo messi di fronte all'inutilità di discernere se la traduzione-interpretazione sia un'invenzione che comprende, ovviamente, anche il "testo" da cui si traduce (quindi un'arbitrarietà di fondo), o se la traduzione-interpretazione sia veridica e si intraprenda da un testo la cui origine è data per certa senza essere messa in discussione (quindi con una pretesa legittimità di fondo). Anche in questo caso ciò che rimane è la simulazione, la stessa che si ha nel comprendere e tradurre l'universalità astratta della parola *essere* o la stessa che si ha nel confondere – e confrontare – la "storia" con il "passato". Ma, anche trattandosi in ultima istanza di finzioni, di un qualcosa di finto – ed è noto il diletto che professava Leopardi nell'ingannare sedicenti esperti con "scoperte" di antichi testi –, non significa che esso sia anche falso. Forse qui si ha

¹¹ Tra le altre forme stilistiche presenti nelle *Operette*. I "dialoghi" sono i più presenti, ma oltre alla "storia" e alla "traduzione", c'è spazio anche per il "trattato", la "comunicazione" e la "lode".

un'anticipazione di un problema del tutto moderno, quello della verità che giace su un fondo di finzione – e viceversa: che ogni finzione abbia sempre una sua verità¹².

2. IL CANTICO DELLA CATASTROFE. La struttura del “cantico” propriamente tale nell'operetta in questione è abbastanza semplice ed è stata commentata ampiamente. Sul rapporto di Leopardi con la letteratura ebraica non ci soffermeremo per motivi di spazio¹³, ma ci teniamo a sottolineare che il problema della delimitazione da parte del traduttore dei vari testi che compongono il *Cantico* rimanda allo stesso problema della versione in greco dei Settanta dei testi biblici, ovvero di una serie di scritti che erano già in partenza una serie di giustapposizioni in larga misura contingenti¹⁴. Come si legge in questo passo dello *Zibaldone*:

Io voglio parlare della Bibbia. Esaminiamo i padri greci da' primi fino agli ultimi, e vi troveremo immediatamente una visibilissima e sostanziale corruzione di lingua e di stile, derivata dagli ebraismi, dall'uso dello stile profetico, salmistico, apostolico, dalla brutta e barbara [1096] e spesso continua imitazione della scrittura, dal misticismo della Religion Cristiana. Corrottela che è comune anche agli scrittori cristiani che non avevano punto che fare colla Palestina, o con altri paesi, dove la lingua greca volgare fosse guasta da mescolanza di ebraico, o d'altro dialetto propagato fra' giudei ec.; non erano giudei di stirpe, ec. ec. Ma erano stranieri di setta, e quindi anche barbari di gusto. Lascio la traduzione dei Settanta, e il Nuovo Testamento (Leopardi, 1997, p. 792)¹⁵.

Leopardi non potrà far altro che tornare sul problema più avanti, sottolineando un dilemma con cui anche il lettore del *Cantico* deve confrontarsi, quello della distanza:

[...] noi non possiamo per la lontananza de' tempi, e la scarsezza delle notizie grammaticali ec. e la diversità de' costumi e dell'indole, neppur leggendo gli originali ebraici, pienamente giudicare e sentir qual sia il proprio gusto de' medesimi, e il vero genio di quella lingua, nondimeno possiamo ben essere certissimi che questo gusto e questo genio non è per niente rappresentato dalla version de' Settanta, che non è quello che noi vi sentiamo leggendola, che non ve lo sentirono i greci contemporanei o posteriori, e ch'ella in somma fu ben lontana dal fare ne' greci lo stesso effetto, nè di gran lunga simile, neppure analogo a [2853] quello che facevano ne' lettori ebrei gli originali (ivi, pp. 1800-1801).

Non è pertanto inutile sottolineare che al *Cantico* siamo introdotti da un'ironia che, lungi dallo sminuire i saperi che vi si enumerano – il rabbinico, il cabalistico, il teologico, il giurisprudenziale e il filosofico –, ha la funzione di moltiplicare la distanza rispetto alla cosa stessa o questione, che è il messaggio contenuto nell'operetta. Questa ironia si aggiunge a un'altra distanza implicita, oltre a quella della traduzione stessa, ed è il fatto che il traduttore si trova – o dice di trovarsi – di fronte a un testo ebraico composto da una diversità di lingue che va da quella caldaica alla talmudica passando per l'aramea, la rabbinica e la cabalistica (Leopardi, 1988, p. 201). Quindi, riassumendo, oltre a ricorrere al *topos* letterario del manoscritto ritrovato – che porta con sé, ancora una volta, una distanza –, si aggiungono altri dispositivi che hanno come funzione l'accrescimento a dismisura della lontananza rispetto alla “cosa stessa” o “questione” (il contenuto e il messaggio del *Cantico*), come lo sono i saperi di diversa indole utilizzati per la traduzione non da una sola lingua, ma da varie. Sul fatto che questa traduzione non sia altro che una “falsificazione” che vuole dissimulare una vera e propria creazione di un testo sacro da parte di Leopardi, come propone Kay (2023), anche noi

¹² Ci riferiamo in particolare, ma non solo, a Lacan (1966, pp. 12, 808).

¹³ Rimandiamo per la questione all'interessante articolo di Rota (1992, pp. 27-43).

¹⁴ Sulla difficile questione rimandiamo a Martínez Marzoa (2011, pp. 97-113).

¹⁵ Leopardi (1997, pp. 1800-1801) ritornerà sulla questione più avanti.

ci troviamo in un certo senso d'accordo per tutto ciò che abbiamo già proposto: uno dei segni della modernità è proprio quello di creare i suoi "testi sacri" o "profani", in quanto il punto di partenza è il "continuo illimitato" che comporta l'impossibilità di decidere sulla legittimità o arbitrarietà di fondo, ciò che rivela una caratteristica della modernità – la più importante –, quella cioè di concepirsi senza nessun criterio esterno a sé stessa che possa giudicarla. È la modernità che dà e si dà il proprio criterio – nel ridurre, nel ricondurre, nel condurre in una direzione – ergendosi a epoca definitiva. È probabile che questa *Stimmung* avvertita da Leopardi faccia parte del "secol superbo e sciocco" (Leopardi, 1957, p. 301) e che altro non sia che la propagazione di quel famoso "solido nulla" produttore di fantasmagorie e illusioni. Per questo sottolineiamo il rapporto complesso che, attraverso la scrittura leopardiana, si instaura fra la falsificazione e la creazione, questione già affrontata¹⁶ e su cui non ci diffonderemo, così come non ci soffermeremo sull'importanza – di per sé evidente – del problema del tradurre per Leopardi¹⁷. Nel *Cantico* tutto questo viene brevemente riferito dal traduttore, ma senza sottolineare certe caratteristiche proprie del testo, come per esempio il fatto di trovarsi di fronte a uno scritto che non è scolastico e concettuale, ma chiaramente enigmatico, caratteristica implicita dei testi poetico-sapientziali dell'Antico Testamento e della letteratura ebraica di cui anche, sebbene nella finzione, lo *Scir detarnegòl bara letzafra*, o *Cantico mattutino del gallo silvestre*, fa parte.

La brevissima operetta, la prima postilla conclusiva del volume, come abbiamo già accennato ne riassume quasi tutte le tematiche. Ad essa siamo introdotti da un traduttore anonimo che non si avventura in interpretazioni forse perché, da una parte, l'interpretazione è la traduzione stessa di un'antica leggenda ebraica che tratta di un enorme e maestoso gallo; dall'altra, perché la traduzione è il problema: ma traduzione di cosa? Il ritrovamento di una cartapeccora antica – secondo le poche parole del traduttore – forse potrebbe fare un po' più di luce sul contenuto di questo cantico, nonostante qualche dettaglio ancora da svelare. Lo stile, avverte l'interprete, sarà interrotto e talvolta gonfio, ampolloso, aspetto che non dovrà essergli attribuito, poiché si tratta di una caratteristica propria delle lingue e dei poeti d'oriente. Le note al testo sono tre, una per indicare il *Lexicon Hebraicum et Chaldaicum cum brevi Lexico Rabbinico Philosophico* dell'ebraista tedesco Johannes Buxtorf; un'altra di indole storico-filosofica in cui si citano alcuni filosofi dell'antichità che attribuivano vita a pianeti e stelle; infine, un'ultima nota di indole personale che ha a che vedere con la conclusione del *Cantico mattutino del gallo silvestre* su cui ritorneremo. È abbastanza probabile che nelle note compaia un'ironia di natura diversa rispetto a quelle che già abbiamo commentato, un'ironia che in questo caso vuole mostrare un velato malessere rispetto al sapere di filologi e filosofi, che si dimostra del tutto insufficiente per poter dire e far emergere la questione.

Un altro elemento a cui il traduttore dedica un breve passaggio è l'aspetto del gallo: questi permane con le dita delle zampe sulla terra e tocca il cielo con il becco e la cresta. È abbastanza ovvio che il gigantesco gallo sia la rappresentazione di ciò che il *Cantico* vuole trasmettere: la distanza, la differenza e il perpetuo differimento fra ciò che sta tra le dita e il becco del gallo, quello che possiamo chiamare il "frammezzo", che non è possibile mostrare attraverso un dire enunciativo-dottrinale, qualcosa che, nonostante le apparenze di prossimità (negozi, desideri, volontà, sogni), non si riduce a nessuna presenza ontica determinata e che precisamente per questo esige di essere tematizzata e al tempo stesso rifugge la tematizzazione. In una parola: "esistenza".

La struttura del *Cantico mattutino del gallo silvestre* è abbastanza semplice e la riassumeremo in tre momenti, tra l'altro abbastanza divisibili: l'inizio, che entra subito in

¹⁶ Si veda Timpanaro (1966, pp. 88-119) e la bibliografia ivi citata.

¹⁷ Lo *Zibaldone* contiene innumerevoli riferimenti alla questione della traduzione. Si potrebbe dire che ne è il *pensiero dominante*.

crisi in un movimento di autonegazione; un secondo inizio, dove si completa l'autonegazione del primo inizio; il conosciutissimo finale "accelerato" già ricordato a proposito di Unamuno. Cercheremo ora di seguire i segni di questi momenti.

Un enorme gallo – creatura solare che però, ironicamente, non dà il buongiorno – canterà del risvegliarsi e del transito che comporta il tornare con i piedi (o con le zampe del gallo) per terra e di non rimanere nel sonno e nelle immagini vane¹⁸ (o con il becco nel cielo). Il *Cantico* già ci pone di fronte a un primo problema: perché un testo misterico in diverse lingue per trasmettere ciò che dovrebbe essere un'ovvietà, il risvegliarsi come abbandono delle immagini vane per entrare nel mondo vero? Sia che la traduzione sia "vera" e "legittima", sia che si tratti di una "creazione", il problema rimane. Si tratta comunque di un primo avviso che mostra la non ovvietà del transito – il "frammento" – fra il sogno o immagini vane e la veglia o mondo vero. In effetti, in un primo momento, sembra che tutto si risolva tra le due parti che sembrano conosciute sia dai saperi profani che da quelli sacri, quella del sogno e quella del mondo vero come momento o luogo in cui la verità torna sulla terra. Il lettore è però già avvisato di trovarsi davanti a un testo che lo mette di fronte all'indecidibilità tra ciò che è legittimo (vero) e ciò che è arbitrario (falso), quindi anche alla pretensione – lecita – di stabilire un mondo falso e uno vero.

Sui contenuti e sul richiamo, il testo – crediamo volutamente – si mantiene sul vago (aspetto che ritornerà anche, come vedremo, nel finale accelerato)¹⁹. Tornando ad un passaggio del *Cantico* già citato:

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo (Leopardi, 1988, p. 202).

Infatti, la gioia del risveglio di cui non si approfondisce nulla e che dovrebbe far emergere la domanda se siano tutti leciti i "disegni" e i "negozi"²⁰ e in che cosa essi consistano – se si tratta di "immagini vane", "sogni" o "cose concrete" –, si capovolge nel drammatico: "a tutti il risvegliarsi è danno", quasi a dimostrare qualcosa di inquietante: l'indifferenza fra una qualsiasi operosità e una qualsiasi inoperosità o, detto altrimenti, fra sogno e realtà. Il rovesciamento che si dà già nell'inizio dell'esortazione del *Cantico* a risvegliarsi da un *mondo falso* per tornare in un *mondo vero* induce a pensare, con un certo sgomento, che "mondo falso" e "mondo vero" bisognerebbe metterli tra virgolette in tutto quel che riguarda i possibili contenuti empirici (così come bisognerebbe mettere fra virgolette "legittimità" e "arbitrarietà"). Infatti, nella seconda parte del *Cantico*, l'inversione è totale: le creature vorranno rimanere "insaziabilmente" nel "sonno" – nel supposto mondo falso – per liberarsi dalla "vita" – dal supposto mondo vero. Da un'inversione all'altra, siamo colti da un dubbio che è quasi una certezza: non c'è uno statuto ontologico o etico su cui basarsi per mostrare la superiorità morale o epistemologica di un mondo – quello "vero" – o dell'altro – quello "falso"²¹. Come si è visto, già da un primo momento si inizia a sospettare di non conoscere con certezza il valore del "mondo falso", così come anche del "mondo vero", della "vita", e questo perché le figure non operano, volutamente, come dei contenuti: nulla si dice della consistenza o delle qualità specifiche dei "disegni, gli studi e i negozi" che dovrebbero prendere il posto delle immagini

¹⁸ "Vane" al meno in un primo momento.

¹⁹ Crediamo che vi sia un rapporto diretto fra il passaggio iniziale su "i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette" a livello dell'individuo e il finale che si riferisce, sempre vagamente, a questi stessi progetti ma ad un livello epocale: i "maravigliosi moti" delle epoche passate.

²⁰ Ma è proprio questo il punto: non si tratta di "contenuti", ma, come vedremo tra poco, di "forme" nel senso kantiano del termine.

²¹ Ma questo, insistiamo, è il problema di fondo della modernità che Leopardi è tra i primi a identificare.

del sogno. Tali figure, secondo una delle nostre tesi, operano come *forme* in senso kantiano: “mondo falso” e “mondo vero”, “sonno” e “vita”, “inoperosità” e “operosità” – con tutte le ambivalenze – sono *forme* dentro le quali si può inserire una quantità quasi infinita di contenuti, di esperienze, di elementi che sono proprio ciò che più interessa come guida per definire le nostre esperienze, ma che nel *Cantico* sono lasciati a semplici cenni: “disegni”, “studi”, “negozi”, “diletti”, “affanni” e i “maravigliosi moti” del finale, quasi a voler dire che ci si è sempre confusi e illusi sulle metafore che racchiudono la nostra vita. La spiegazione forse più ovvia dei motivi per i quali l’operetta non entra nei dettagli potrebbe essere la seguente: trattandosi appunto dell’ultimo scritto, non occorrerebbe ritornare su questioni già affrontate e analizzate con notevoli profondità di dettagli in altri momenti e attraverso forme stilistiche determinate. Per esempio, sul problema del sogno e del piacere, leggiamo, nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, la seguente descrizione già citata sopra:

Per tanto, poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell’animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare (Leopardi, 1988, p. 110).

Oppure, sempre per quanto riguarda il “piacere”, il “desiderio” e la “vita”, come non ricordare il memorabile momento contenuto nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*:

Io negava che la pura vita, cioè a dire il semplice sentimento dell’esser proprio, fosse cosa amabile e desiderabile per natura. Ma quello che forse più degnamente ha nome altresì di vita, voglio dire l’efficacia e la copia delle sensazioni, è naturalmente amato e desiderato da tutti gli uomini (Leopardi, 1988, p. 103).

Oltre a trattarsi di anticipazioni di ciò che oggi è un’evidenza – l’irresistibile tendenza a vivere in un mondo di fantasmagorie e, ancora più importante, l’equivalenza fra “esperienza” e “sensazioni” che debbono essere accresciute sempre di più²² –, si pone il problema che “desiderio”, “sogno” e “piacere,” la “copia delle sensazioni” o la “pura vita” come “sentimento dell’esser proprio”, elementi importanti nella speculazione del pensiero leopardiano, finiscono ad essere ridotti a semplici cenni nel *Cantico* proprio perché il vero problema sono le forme “mondo vero”, “mondo falso”, “vita”, “sonno”, “nascita”, “morte”, “operosità”, “inoperosità”, “realtà” e “fantasmagoria” da cui ogni contenuto particolare può esser detto e rappresentato – ma, aggiungiamo, senza la sicurezza che vi sia una qualsivoglia equivalenza fra ciò che è detto e ciò che è vissuto. Quindi, il problema che il *Cantico* sembra rivelare – ed è l’altra possibile spiegazione, quella forse meno ovvia – è che nulla si sa di queste forme e, quindi, dei contenuti da esse veicolati – anche se è attraverso questi contenuti che ognuno definisce l’esser proprio.

Di fronte a un testo che, per tutto ciò che si è detto a proposito dell’interpretazione-traduzione come l’evento stesso, è la simulazione di una verità – o una verità simulata –, non si tratta più di dimostrare che il desiderio come sommo sforzo e promessa di felicità futura (i negozi e gli affanni particolari che costituiranno i meravigliosi moti di ogni epoca) si sveli come qualcosa di dannoso non essendoci mai equivalenza fra la causa dei desideri e i possibili oggetti che troviamo o fabbrichiamo nell’esperienza. Anche quest’aspetto si è già affrontato diverse volte nelle operette precedenti, in particolare nel *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, dove leggiamo:

²² E su questo punto, le macchine che devono “venire a comprendere oltre che le cose materiali, anche le spirituali” che leggiamo nella *Proposta di premi fatta all’Accademia dei Sillografi*, si presentano come una chiara anticipazione – un’altra! – presente nelle *Operette* su ciò che da tempo per la nostra cultura è diventata un’ovvietà. Basta osservare il sempre più dilagante uso degli *smartphone* a ogni età.

Dunque, amandoti necessariamente del maggiore amore che tu sei capace, necessariamente desideri il più che puoi la felicità propria; e non potendo mai di gran lunga essere soddisfatto di questo tuo desiderio, che è sommo, resta che tu non possi fuggire per nessun verso di non essere infelice (Leopardi, 1988, p. 73).

I contenuti particolari delle esperienze che si fanno sia nel supposto *mondo vero* che nel supposto *mondo falso*, non sono più il problema del *Cantico* – anche se, in apparenza, parrebbe proprio così. Tutto questo è già (un) passato non solo perché si è già affrontato in altri momenti dell’opera di cui il cantico avrebbe dovuto sancirne il corollario, ma soprattutto perché nella tarda modernità la questione è la *forma* attraverso cui i vari contenuti sono chiamati ad emergere. Infatti, la conseguenza ovvia di non poter stabilire l’arbitrarietà e la legittimità delle forme che già abbiamo elencato – le figure archetipiche attraverso cui vengono portati alla presenza ciò che poi saranno i “contenuti particolari” –, non può che condurci all’epilogo più ovvio: se ogni contenuto particolare sembra poggiare sul “nulla”, “pare che l’essere delle cose abbia per suo proprio e unico oggetto il morire” (Leopardi, 1988, p. 204).

Ma come avviene tutto questo nel *Cantico*? Il primo momento, come si è già visto, è l’abbandono del cosiddetto mondo vero per – secondo momento – perpetuarsi insaziabilmente nelle fantasie e nei sogni, nel famoso “solido nulla” delle fantasmagorie sia individuali che collettive – ma che sono in realtà le stesse: i “disegni”, gli “studi”, i “negozi” e i “diletti” individuali che entrano in crisi all’inizio del cantico sono i “maravigliosi moti” della collettività che in ogni presente si suppongono di epoche passate, presenti e future. E questo primo passo o eterno passo in cui ci troviamo da parecchio tempo (la famosa domanda: che fare?), non fa altro che nascondere che:

Ogni parte dell’universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile (Leopardi, 1988, p. 205).

Tutto questo è forse già evidente all’inizio, in quella presentazione asettica del traduttore anonimo che non vuole mostrare ciò che per lui è più che un sospetto: che non c’è possibilità di discernere se ci troviamo di fronte a un testo legittimo o ad un testo arbitrario come fonte dell’interpretazione-traduzione, e che pertanto non c’è differenza sostanziale tra verità e finzione o tra realtà e sogno, proprio perché siamo in un’epoca in cui ogni elemento è al tempo stesso legittimo e arbitrario. E questa percezione chiara che si ha nell’assumere – e non semplicemente nell’appartenere – al nichilismo²³ ci porta anche a capire che è completamente inutile credere che vi sia una differenza tra, per esempio, operosità e inoperosità o, in altre parole, tra rivoluzione e conservazione: c’è solo quel godimento autistico per cui si è unicamente in rapporto con il proprio desiderio o, appunto, godimento e che quindi uno voglia perpetrarsi insaziabilmente in questo stato²⁴, un aspetto che può rendere difficile l’idea stessa

²³ Ma questa forse non è l’anticipazione di un certo Nietzsche? Sulla questione sono stati essenziali per il nostro percorso i contributi di: Ferrucci (1987), Severino (1990), Cacciari (2004), Martinelli (2005) e Bodei (2022).

²⁴ E questa è un’altra anticipazione di certi motivi presenti in Lacan e che trova la sua formulazione più chiara appena vent’anni dopo la stesura del *Cantico*, nelle pagine finali de *L’unico e la sua proprietà* di Max Stirner: “Noi ci troviamo al confine di un’epoca. Il mondo com’è stato finora non ha cercato altro che di guadagnarsi la vita, si è preoccupato della – *vita*. Tutte le attività vengono messe in moto per la vita terrena o per quella celeste, per la vita nel tempo o per quella eterna [...] ci si preoccupa della ‘cara vita’ oppure della ‘vita nell’eternità’, ma in tutti questi casi lo scopo della tensione e della preoccupazione appare lo stesso: *la vita*. Le tendenze moderne si presentano forse con un aspetto diverso? Si vuole che nessuno si trovi più in difficoltà per i bisogni vitali più necessari, ma sia invece sicuro da questo punto di vista, e d’altro canto s’insegna che l’uomo deve curarsi dell’aldilà e deve impegnarsi a vivere nel mondo reale, senza vane preoccupazioni per un aldilà. Riconsideriamo la cosa

di una comunità. Ed è quindi inutile – e per questo nel *Cantico* non avviene – entrare nel dettaglio dei desideri, delle speranze, dei progetti, del sentimento dell’esser proprio, dei sogni, del piacere, delle sensazioni, delle azioni, in una parola, nella “singolarità” così in voga oggi. Ed ecco perché il modo per mostrare tutto questo senza renderlo evidente è proprio la traduzione-interpretazione e non più la forma stilistica di una storia, di un’ode, di un dialogo, ecc., perché il tempo della modernità è quel continuo-illimitato per cui ogni segmento, ogni taglio che si applica è al tempo stesso legittimo e arbitrario proprio come l’interpretazione-traduzione che cerca di dire la forma di cui essa stessa è parte, la forma delle forme, quella che nel *Cantico* è ridotta ad un’unica formula – che è l’unica forma che appare come non-detto e che permette quindi tutto il dicibile: “esistenza universale”. Ma qui, ennesima ironia:

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell’esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi (Leopardi, 1988, p. 205).

Quei “maravigliosi moti” di grandissimi regni e imperi umani sono composti dalle miriadi di singoli disegni, studi, negozi, dilette e affanni di anonime o illustri vite di cui, in un certo senso, non si sa nulla poiché sono possibili – nel senso di pensabili – proprio perché rimane non-pensato il loro fondamento: l’esistenza. E anche i contenuti, come ciò di cui sono parte – quella forma arcana mirabile e spaventosa dell’esistenza universale – “innanzi di essere dichiarati né intesi, si dilegueranno e perderanno”. Rimarranno, dopo l’enorme gallo che rappresenta proprio il “frammezzo” – l’esistenza come forma archetipica che sta sulla terra e nel cielo – solo tracce, traduzioni di diversi testi, simulazioni e un “silenzio nudo”.

Riferimenti bibliografici:

- Bodei, R. (2022). *Leopardi e la filosofia*. Milano-Udine: Mimesis.
 Cacciari, M. (2004). *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*. Madrid: Abada.
 Ceronetti, G. (1982). *La vita apparente*. Milano: Adelphi.
 Ferrucci, C. (1987). *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*. Venezia: Marsilio.
 Hegel, G.W.F. (2017). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (R. Valls Plana, cur.). Madrid: Abada.
 Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
 Leopardi, G. (1957). *I canti* (A. Straccali, cur.). Firenze: Sansoni.
 — (1988). *Operette morali* (G. Ficara, cur.). Milano: Mondadori.
 — (1997). *Zibaldone*. 3 voll. Milano: Mondadori.
 Kay, M. (2023). “Scir detarnegòl bara letzafra”: Leopardi ‘falsario’ del sacro. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 26(1), 135-151.
 Martinelli, B. (2005). *Leopardi e la condizione dell’uomo*. Pisa: Giardini.

da un’altra prospettiva. Chi si preoccupa solo di *vivere* dimentica facilmente, a causa di questa preoccupazione angosciosa, il *godimento* (*Genuss*) della vita. Se gl’interessa solo di vivere e pensa: ‘Purché resti in vita!’, non dispiega tutte le sue forze per usare la vita, cioè per goderla. Ma come si usa la vita? Consumandola come una candela che si usa bruciandola. Si fa uso della vita e insieme di sé stesso, il vivente, *consumando* la vita come sé stesso. *Godere la vita* significa usarla, consumarla” (Stirner, 1999, pp. 334-335).

- Martínez Marzoa, F. (2011). *Distancias*. Madrid: Abada.
- Rota, P. (1992). Presenze della Bibbia in Leopardi. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 21(1), 27-43.
- Severino, E. (1990). *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano: Rizzoli.
- Stirner, M. (1999). *L'Unico e la sua proprietà* (L. Amoroso, trad.). Milano: Adelphi.
- Timpanaro, S. (1966). Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani. *Giornale storico della letteratura italiana*, 143, 88-119.
- Unamuno, M. (1982). *Niebla*. (M.J. Valdés, cur.). Madrid: Cátedra.