



Laura Neri

La responsabilità della prosa

**Retorica e argomentazione
nelle «Operette morali» di Leopardi**

SOMMARIO

| | |
|--------------------------------------|-----|
| Premessa | 9 |
| Introduzione | 13 |
| I. L'atto enunciativo | 23 |
| II. Personaggi di finzione | 55 |
| III. La tragedia dell'ironia | 85 |
| IV. I luoghi del dissenso | 115 |
| Riferimenti bibliografici | 145 |
| Indice dei luoghi leopardiani citati | 155 |
| Indice dei personaggi | 159 |

PREMESSA

È nota la sfortuna critica che ha segnato il destino delle *Operette morali* dalla loro pubblicazione nel 1827 in poi: l'isolamento, la censura, l'incomprensione hanno condannato per molto tempo quest'opera all'oblio o al fraintendimento. L'imbarazzo dei lettori contemporanei, il giudizio severo e per molti aspetti determinante di Francesco De Sanctis, seguito poi dalla condanna crociana, hanno contribuito a distogliere quasi totalmente l'attenzione dei critici dalle *Operette*. Perfino la rivalutazione della poesia di Leopardi da parte dello stesso De Sanctis ha prodotto, come effetto collaterale, un discredito sempre crescente dell'opera a cui l'autore recanatese era particolarmente affezionato; i motivi lirici e letterari che, infatti, acquistavano valore nel giudizio critico sulla poesia non erano affatto rinvenibili nella prosa delle *Operette*, tutta tesa a dare voce a contenuti privi di «genialità comica»¹. Dal confronto con Schopenhauer, poi, emergeva l'immagine dimidiata di uno scrittore pretenzioso e contraddittorio:

Perché Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perché non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti.²

¹ De Sanctis 1885, p. 309.

² De Sanctis 1858, pp. 184-185.

Il recupero lirico di Leopardi, insomma, sempre più contribuiva a separare e ad allontanare ogni possibile discorso critico sulla sua prosa. Innanzitutto dal punto di vista ideologico poiché, agli occhi di De Sanctis, emergeva dalla scrittura leopardiana una grande contraddizione: il fallimento degli ideali che l'autore stesso proclamava e ispirava nel lettore, in un generale clima di diffuso spiritualismo ottimista e borghese. Ancora più serrata era la critica al sistema filosofico delle *Operette*, perché esso appariva come il riflesso debole di un pensiero frammentario e disorganico, che non poteva certo trovare un'armonica consonanza nei mondi fantastici di questi dialoghi. In seguito, proprio dalla prospettiva dell'argomentazione filosofica, le *Operette* saranno considerate una mera rielaborazione di temi già affrontati disordinatamente nello *Zibaldone*.

Così che, come scrive Blasucci, «il merito di una corretta valutazione letteraria delle *Operette morali* va ascritto interamente, si può dire, alla critica del Novecento: anzi, per essere più precisi, dell'ultimo cinquantennio»³. Di fatto, non si può fare a meno di confrontarsi con gli studi classici sul Leopardi, che nel secondo Novecento hanno costituito i presupposti imprescindibili per la nuova interpretazione dell'intera opera: in particolare Cesare Luporini, Sebastiano Timpanaro, Walter Binni, Mario Fubini, Emilio Bigi. Ma molti studi rilevanti sono seguiti, nella sterminata letteratura critica su questo autore, differenti tra loro per metodi, criteri interpretativi, scelte filosofiche, i quali hanno talvolta condotto a una valutazione aperta e profonda delle *Operette*.

L'intento del presente lavoro, lungi dal voler rievocare i luoghi controversi della discussione critica che si è sviluppata intorno alla prosa leopardiana, è quello di dialogare con alcuni di tali studi, a partire certamente da una premessa comune, cioè dalle valenze letterarie e filosofiche delle *Operette morali*. Per questo i rapporti con lo *Zibaldone*, o almeno con alcuni nuclei concettuali, sono particolarmente stretti, ed evidente anche risulterà la scelta di collocare l'autore lungo la linea sensista ed empirista che, soprattutto negli anni di composizione delle *Operette*, aveva alimentato gli studi e le letture di Leopardi; proprio i presupposti dell'etica settecentesca, infatti, costituiscono alcuni cruciali punti di partenza per lo sviluppo del sistema di pensiero che percorre trasversalmente la scrittura dei dialoghi. A partire dalle analisi dei testi stessi, dunque, l'indagine intende ricostruire una vicenda che si mostra complessa e conflittuale, dal punto di vista letterario, storico e politico.

³ Blasucci 1985, p. 165.

I principi interpretativi che hanno guidato la prospettiva di lettura sono orientati su alcune categorie retoriche. L'obiettivo è quello di descrivere le strutture dialogiche della prosa ragionativa leopardiana, nelle loro indissociabili implicazioni con i motivi e con gli aspetti ideologici fondamentali. La scelta metodologica deriva dalla convinzione che la retorica possa offrire una tipologia di indagine privilegiata, proprio in virtù della rigorosa tassonomia che la caratterizza e contemporaneamente dell'ampiezza di campo che tale disciplina investe. Il primo e fondamentale atto del discorso è infatti l'enunciazione, che nelle *Operette* assume un particolare rilievo e una grande varietà di rappresentazione; quindi oggetto di analisi sono le modalità dell'argomentazione nel dialogo dei personaggi, e nel peculiare e intricato rapporto tra finzione e realtà. Un'altra dimensione retorica, funzionale alla pluridiscorsività di quest'opera, è la figura dell'ironia, che traduce il percorso ideologico in strategia formale; inoltre, si sono focalizzati i livelli della verosimiglianza che, nel libro leopardiano, danno spazio a capovolgimenti, paradossi, forme di citazioni e di riscritture, luoghi di metanarrazione e di riflessione sull'esercizio stesso della pratica letteraria.

Una considerazione conclusiva va aggiunta riguardo alla bibliografia: necessariamente selettiva, si limita a comprendere gli studi più strettamente collegati al discorso che si è qui condotto.

Il mio più profondo debito di riconoscenza è sempre verso il mio maestro, Franco Brioschi, che ha guidato per anni i miei studi con fiducia, affetto e con una straordinaria competenza; a lui e al ricordo di lunghe conversazioni improvvisamente interrotte devo molto più di quanto possa esprimere in poche righe. Ringrazio in particolare Edoardo Esposito, Elio Franzini e Stefania Sini, che mi hanno sempre confortato e hanno seguito costantemente le mie ricerche. Voglio ringraziare inoltre i primi lettori di queste pagine, che mi hanno offerto generosamente importanti consigli e preziose indicazioni: Fernanda Caizzi, Costanzo Di Girolamo, Claudio Milanini, William Spaggiari, Francesco Spera, Vittorio Spinazzola, Franco Trabattoni.

Infine, spero che Daniele e Nicolò mi perdoneranno se, anzitempo, hanno sentito parlare troppo frequentemente di un certo Giacomo Leopardi.



I

L'ATTO ENUNCIATIVO

All'inizio del 1818, in polemica con Ludovico di Breme, Leopardi affrontava, nelle prime pagine dello *Zibaldone*, la questione della forza dell'immaginazione poetica sul lettore, e negava che la distinzione assoluta tra il vero e il falso potesse fondare a priori l'atto creativo:

[...] e quel dire che le finzioni non debbono essere *al tutto arbitrarie* è una miseria, quasi che la immaginativa dei moderni potesse essere ingannata di tanto solo, e non più, e l'intelletto nostro nel mezzo della lettura e dell'inganno della fantasia non comprendesse egualmente la falsità delle invenzioni del Klopstock e di quelle di Omero e di Virgilio. (*Zib.* 18)

Ugualmente impossibile era dunque sostenere una biunivoca dipendenza tra il grado di approssimazione al vero e il potere di seduzione della poesia; solo «l'angustia del metafisico» poteva trasformare un'idea così instabile e inafferrabile in un principio estetico. Certo, non prive di conseguenze si annunciavano queste iniziali considerazioni del giovane Leopardi riguardo all'esperienza letteraria, e in particolare alla modalità di relazione tra la finzione e il lettore: se infatti la posizione dichiaratamente critica che egli assume nei confronti del di Breme porta alla luce le contraddizioni e la debolezza del «ragionamento romantico», individua anche le componenti di un rapporto fondamentale e dinamico tra il mondo prodotto dalla scrittura e l'atto di lettura. Non solo viene messo in dubbio il concetto di *vero* inteso come sistema indipendente e radicalmente separato, ma proprio la natura consapevole e attiva di quel processo di lettura vanifica l'ipotetico confine tra ciò che è falso, e inventato, e ciò che non lo è: «ché quando

uno di noi si mette a leggere una poesia sapendo di dover essere sedotto e desiderando di esserlo, tanto crede al più falso quanto al meno falso». Una componente di forte volontarietà sorregge appunto l'io leggente che già sa, e talora chiede, di essere 'ingannato'¹.

Sul piano della pratica poetica, l'invenzione implica a propria volta la nozione di *arbitrario*, a cui Leopardi attribuisce un significato evidentemente centrale; e respinge l'accezione negativa e riduttiva del di Breme, il quale assimila questo termine al senso vagamente indistinto di libero e soggettivo. La determinazione semantica di arbitrario designa invece la condizione relazionale tra la finzione e la realtà, e nega che un qualsiasi criterio di 'falsità' possa essere stabilito a priori, in funzione del piacere estetico. Così la scrittura di Klopstock, di Omero e di Virgilio comporta necessariamente, e forse in ugual modo, l'arbitrio dell'invenzione, ma il giudizio di valore è questione affatto separata. Quale sia la natura di «quel vero» rimane per il momento un problema non affrontato, almeno esplicitamente; invece si delinea un'alternativa, di fronte alla quale Leopardi sembra non scegliere: o il vero è opposto alla creazione poetica, e l'analisi della finzione deve esimersi dal misurarsi con esso, o il processo immaginativo trova la sua ragione d'essere nell'interazione dei due mondi e, in virtù di questi scambi, la scrittura produce arbitrariamente un universo *finto* che fa volentieri a meno di una base oggettiva con cui confrontare la propria verosimiglianza.

Pochi anni dopo, nel dicembre del 1822, ritorna il concetto di *arbitrio*, ma questa volta in forma di citazione; Leopardi legge il *Trattato dello Stile e del Dialogo* dello Sforza Pallavicino, e vi ritrova un'immagine niente affatto statica di «figura»²:

E pensatamente io chiamai figura non tutto quello, che si diparte dalla prima formazione della lingua, ma dal più ordinario modo de' parlatori presenti. Imperocché ciò che fu figura in un tempo, non rimane poi figura quando è sì accomunato dall'uso, che diviene la più triviale maniera del linguaggio usitato, dipendendo i linguaggi dall'arbitrio degli uomini, tanto nell'introdursi, quanto nell'alterarsi; ed essendo i

¹ È nota la definizione di Coleridge a questo proposito: la *sospensione dell'incredulità* è la disponibilità cosciente a credere alle verità finte del romanzo, a dare fiducia alla storia, per quanto finzione essa sia, ad abolire il principio di realtà. Ed è significativo che Leopardi, in questo passo dello *Zibaldone*, usi precisamente il verbo «crede», riferito alla modalità di ricezione e di seduzione da parte del lettore.

² Il *Trattato dello Stile e del Dialogo*, nell'edizione Modena 1819, del Padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù, è indicato anche negli *Elenchi di letture*, tra il 1820 e il 1821 (TO, pp. 373-378).

Grammatici non legislatori, come alcun pensa, ma compilatori di quelle Leggi che per avanti la Signoria dell'Uso ha prescritte. Trattato dello Stile e del Dialogo del Padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù. (*Zib.* 2661-2662, 26 dicembre 1822)

La questione non riguarda ora l'esercizio della poesia, bensì l'ambito più ampio del linguaggio; non a caso il significato di «figura» ha le sue radici nella consuetudine del discorso, nell'elaborazione in atto della parola. È vero che per Leopardi la figura retorica si identifica ancora con una variabile distanza dall'espressione semplice, ma il punto è che tale distanza non si misura rispetto a un'originaria formazione della lingua, stabilita una volta per tutte; piuttosto prende forma in relazione all'uso che i parlanti fanno di questa lingua, ai processi evolutivi che necessariamente la investono. Ne consegue, secondo lo Sforza Pallavicino, che i Grammatici non determinano le regole dell'espressione, perché le possono solo descrivere.

Un'evidente concordanza collega i due passi dello *Zibaldone*, sul filo di una consapevole esperienza conoscitiva. La funzione retorica primaria, quella che pertiene alla comunicazione entro l'universo sociale, si fonda su un principio bivalente, poiché da un lato è vincolata a modalità relazionali, a determinazioni storiche, a situazioni istituzionali, ma allo stesso tempo si sottrae a qualsiasi condizione aprioristicamente e univocamente imposta: l'*arbitrio*, lungi dall'essere libertà senza limiti, è inteso come una sorta di accordo convenzionale che permette la creazione poetica e più in generale il discorso ordinario. Ne deriva che il rapporto tra la finzione e la realtà, nell'atto di scrittura, è tanto più complesso quanto meno ancorato a un paradigma, tanto più fluido e indistinto quanto più l'invenzione riflette un'esperienza esistenziale.

Di fronte a tali presupposti, la componente fantastica che domina le *Operette morali* sembra dare luogo a una grande antinomia, proprio a livello di enunciazione: questi mondi immaginati, mentre testimoniano uno sperimentalismo creativo che implica una dimensione della fantasia affatto nuova, impongono un ineludibile confronto con l'immagine angosciosa della realtà. La conferma di un legame inestricabile tra le prose del 1824 e la dimensione soggettiva e culturale di Leopardi è evidente anche dalle sue stesse parole, in una lettera che l'autore scrive all'editore Stella, per proporgli la pubblicazione delle *Operette*:

Ha Ella veduto il numero 61 dell'Antologia, Gennaio 1826? è penetrato ed ha avuto corso in cotesti stati? Vi ha Ella veduto il Saggio delle mie Operette morali? Le parlai già in Milano di questo mio ms. [...] Tutte le altre operette sono del genere del Saggio, se non che ve

ne ha parecchie di un tuono più piacevole. Del resto in quel ms. consiste, si può dire, il frutto della mia vita finora passata, e io l'ho più caro de' miei occhi. (*Ep.* 861, p. 1104)

Alcuni mesi dopo, con l'intento di convincere lo Stella a non pubblicare le *Operette* sulla *Biblioteca amena*, e «a pezzi», Leopardi muove da un'analogha motivazione:

Finalmente l'uscir fuori a pezzi di 108 pagine l'uno, nuocerà sommanente ad un'opera che vorrebb'esser giudicata dall'insieme, e dal complesso sistematico, come accade di ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente. È vero che Ella darà poi tutto il libro in un corpo, ma il primo giudizio del pubblico sarà già stato formato sopra quei pezzi usciti a poco a poco, e molto lentamente: e il primo giudizio, è quello che sempre resta. (*Ep.* 1026, pp. 1273-1274)

La conversazione epistolare restituisce una descrizione sintetica dell'opera, e al contempo fa emergere un aspetto peculiare, a cui lo scrittore è particolarmente affezionato: le *Operette* costituiscono un «complesso sistematico», un lavoro organico che trova un senso nella pluralità delle voci e delle situazioni che via via si presentano al lettore. Certo è che rimane evidente la singolarità e la compiutezza di ogni operetta, né è possibile avanzare alcuna ipotesi unitaria e semplificatoria riguardo a queste prose. Piuttosto, dietro la richiesta più immediata di una pubblicazione 'unitaria', si cela la formulazione di un preciso progetto che, in virtù del ruolo sociale comunque assunto dalla scrittura, corrisponda all'impegno attivo di un autore, ben consapevole della dimensione morale e letteraria della propria opera, nonostante la «leggerezza apparente»³.



³ Le opinioni della critica a tal proposito sono varie e talora discordanti: il primo che tentò di dimostrare l'unità del libro fu Gentile, il quale propose una suddivisione cronologica, aprendo il saggio del 1917 con un'ipotesi controfattuale: «Se si volesse considerare le *Operette morali* come una raccolta delle varie parti, in cui il libro ci si presenta a primo aspetto diviso o divisibile, sarebbe tutt'altro che agevole stabilirne la cronologia» (Gentile 1917, p. 3). Il rischio, in questo caso, era quello di confutare per eccesso la tesi contraria, e di individuare il percorso di sviluppo delle *Operette*, classificandole entro gruppi rigidamente stabiliti. Certamente merito della prospettiva di Gentile è stata quella di avere gettato nuova luce sul valore artistico, letterario e filosofico dei dialoghi leopardiani, e sulla loro dimensione di *opera*. Cfr., a questo proposito, il discorso che conduce Blasucci sulla storia della critica delle *Operette*. Egli individua in particolare due fasi di rivalutazione dell'opera leopardiana: la prima, relativa a «una considerazione sempre più articolata e sottile dei valori 'artistici' delle *Operette*», per merito soprattutto di studiosi come De Robertis, Fubini, Bacchelli, Bigi e Solmi; la seconda riguardante la valorizzazione del nesso ideologia-poesia, «definitivamente sot-

III

LA TRAGEDIA DELL'IRONIA

L'analogia, scrive Leopardi, «sarà sempre un fortissimo, e forse il più forte argomento di cognizione concesso all'uomo»¹. È un argomento che nasce da circostanze particolari e che, come tale, mantiene la sua forza induttiva nel momento in cui si sottrae al vincolo della dimostrazione. Così avviene nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, quando è la Natura stessa a rivelarsi, minacciosa e autoritaria, al povero Islandese che ha appena dichiarato il motivo della sua fuga:

Natura. Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi. (OM, 168, 23-25)

Il procedimento è evidente: da un'immagine familiare, si giunge alla rappresentazione di un'esperienza; ciò che è sconosciuto diventa noto. La questione, ancora una volta, si fonda su un processo comparativo, che attribuisce l'atto gnoseologico ad un rapporto relazionale. *Comparare*, infatti, significa per Leopardi sottrarsi a qualsiasi forma di innatismo, e impegnarsi piuttosto nella costruzione di un sistema che affidi la conoscenza del mondo a una modalità percettiva storicamente determinata. Il relativismo leopardiano non preclude certo la possibilità di elaborare visioni generali o, al contrario, di ipotizzare prospettive drammaticamente chiuse da un'irrevocabile oggettività: anzi, il tono

¹ *Zib.* 3649, 11 ottobre 1823. A questo proposito, osserva Damiani: «Per gli *idéologues* il procedimento della conoscenza era di tipo essenzialmente analogico, poiché mirava a rinvenire le relazioni concettuali e naturali. Nella *Logica* Condillac distingueva nell'analogia 'differenti gradi di certezza'» (Damiani 1999, pp. 3572-3573).

assertorio del discorso dell'Islandese assume frequentemente queste connotazioni. Ma radicata nella dimensione immanente e sensibile dell'esperienza è la facoltà conoscitiva; la comparazione assume in questo senso una funzione essenziale di trapasso: dalle immagini sensoriali, cioè, prende forma il processo logico del discorso: «l'uomo» – scrive Leopardi – «abbisogna di sentire».

L'autopresentazione della Natura, certo, non potrebbe essere più esplicita, né più esemplare il modo con cui essa, nel dialogo, si attribuisce le proprietà delle immagini a confronto: lo scoiattolo e il serpente a sonagli. L'*inventio* retorica leopardiana trova nell'argomentazione analogica uno dei luoghi privilegiati poiché, da un lato, essa riduce, semplifica o concretizza una situazione, dall'altro iscrive nella forma stilistica del testo il processo comparativo che appartiene innanzitutto all'elaborazione della mente. Le relazioni implicate, infatti, attribuiscono significato all'esperienza e fondano il processo conoscitivo che la ragione affida talora al linguaggio e alla scrittura². Ma proprio sul piano della rappresentazione, emergono i riferimenti più inquietanti: perché il passaggio dalla dimensione esistenziale, luogo di conflitti e di irriducibili contraddizioni, a quello della materialità dell'immagine comporta necessariamente uno scarto che l'autore non vuole affatto celare. Ancora più esemplare in questo senso, è un altro passo della stessa operetta, nel quale l'Islandese, impegnato in una serrata argomentazione, sembra ammonire la Natura per un'ingiustizia volontariamente orchestrata:

Islandese. Ponghiamo caso che uno m'invitasse spontaneamente a una sua villa, con grande istanza; e io per compiacerlo vi andassi. Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso; umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia. Egli, non che si prendesse cura d'intrattenermi in alcun passatempo o di darmi alcuna comodità, per lo contrario appena mi facesse somministrare il bisognevole a sostentarmi; e oltre di ciò mi lasciasse villaneggiare, schernire, minacciare e battere da' suoi figlioli e dall'altra famiglia. Se querelandomi io seco di questi mali trattamenti, mi rispondesse: forse che ho fatto io questa villa per te? o mantengo io questi miei figliuoli, e questa mia gente, per tuo servizio? e, bene ho altro a pensare che de' tuoi sollazzi, e di farti le buone spese; a questo replicherei: vedi, amico, che siccome tu non hai fatto questa villa per uso mio, così fu in tua facoltà di non invitarmi. Ma poiché spontaneamente hai voluto che io ci dimori, non ti si appartiene egli di fare in modo, che io, quanto è in tuo potere, ci viva per lo meno senza travaglio e senza pericolo? (OM, 176-177, 185-203)

² Per una trattazione dell'analogia nello *Zibaldone*, cfr. Versace 2005.

La scena descritta non è semplicemente un pretesto per raccontare altro; le relazioni analogiche che si originano da essa rimandano naturalmente a un parallelismo tra la situazione dell'ospite maltrattato e l'uomo sofferente nel mondo. Il dominio del *verosimile* accomuna entrambi i poli dell'analogia, solo che alla singolarità individuale che appartiene all'immagine esemplificata corrisponde una dimensione esistenziale collettiva, o comunque almeno potenzialmente condivisibile, sul piano della realtà a cui fa riferimento. Avviene uno scontro, ricercato e atteso, tra la rigidità spatio-temporalmente determinata dell'esempio, e la fluidità della condizione umana generale; eppure il paragone funziona: le immagini, nella mente del lettore, trovano una reciproca connessione logica. Il fatto è che la rappresentazione della drammaticità dell'esistenza muove proprio da questo elementare punto di partenza: il controsenso evidente nella vicenda di un uomo invitato, offeso e successivamente interrogato sulla ragione delle sue querele.

Non si tratta tanto di ridurre, attraverso la forma analogica, la complessità del rapporto individuo-natura, quanto piuttosto di trasportare il tema del dolore e della sofferenza su un piano diverso, quello appunto della rappresentazione ironica³. D'altra parte la scrittura delle *Operette* è continuamente costellata di pronunce derisorie, ammiccamenti, citazioni sbeffeggianti, ma l'ironia emerge in maniera affatto originale dove le antinomie, i contrasti, le ipotesi negate comportano lo scontro tra la legge della natura e l'esistenza soggettiva. Anche la voce in terza persona che introduce e conclude il dialogo, assumendo uno sguardo dall'alto, si muove tra circostanze contraddittorie e crudeli smentite. Dapprima, infatti, immette l'Islandese nella storia attraverso un paragone che sembra innalzarne il valore, quasi una mitica impresa: lui, come «Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona Speranza»; per poi precipitarlo nella sorte mortificante di imbattersi in colei che ha ininterrottamente sfuggito. Il carattere straordinario della vicenda è improvvisamente desacralizzato dall'incongruenza dei fatti; le parole dell'Islandese, nel loro stesso rivolgersi alla Natura, danno forma al paradosso primo della sua esistenza: «e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa».

L'argomentazione dell'Islandese non potrebbe avere inizio, così, sotto peggiori auspici; ma, sollecitato da richieste esplicite, egli si accinge a spiegare. La modalità sintetica del suo racconto, introdotto da una clausola dichiarativa e colloquiale («Tu dei sapere»), percorre le

³ Cfr. Sangirardi 2000, p. 109: «Se c'è quindi un riso che è segno di 'esperienza' c'è anche un riso che viene dalla sventura».

tappe di una vita che, consapevole della vanità del piacere, ha conosciuto precocemente la disillusione riguardo a ogni ipotesi di felicità:

Islandese. Tu dei sapere che io fino nella prima gioventù, a poche esperienze, fui persuaso e chiaro della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini; i quali combattendo continuamente gli uni cogli altri per l'acquisto di piaceri che non diletano, e di beni che non giovano; sopportando e cagionandosi scambievolmente infinite sollecitudini, e infiniti mali, che affannano e noccono in effetto; tanto più si allontanano dalla felicità, quanto più la cercano. Per queste considerazioni, deposto ogni altro desiderio, deliberai, non dando molestia a chicchessia, non procurando in modo alcuno di avanzare il mio stato, non contendendo con altri per nessun bene del mondo, vivere una vita oscura e tranquilla; e disperato dei piaceri, come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura che di tenermi lontano dai patimenti. (OM, 168-169, 34-47)

Lo stile ipotattico corrisponde a un discorso che si sviluppa seguendo la progressione di un pensiero *in fieri*, sostenuto da una logica stringente di cause ed effetti, ma ritmato anche da pause riflessive che sembrano ancora lasciare spazio a dubbi, esitazioni, spiragli di possibilità. Il valore ossimorico che deriva dalla vicinanza dei due aggettivi *oscura* e *tranquilla* attribuisce alla vita dell'Islandese, già provata dalla privazione della gioia, una tenue speranza nella ricerca della quiete. Solo in seguito, attraverso una figura di *climax*, le parole del personaggio si volgono alla rappresentazione di un pessimismo più cupo e assoluto: la solitudine si muta in patimento, l'assenza di desiderio diventa monotonia e noia; l'ultimo impulso verso un vitalismo più autentico si trasforma, nel racconto dell'Islandese, in una ricerca che approda inevitabilmente a un esito di dolore e di sofferenza. A questo punto, ha inizio la lunga serie di pene e di tormenti subiti quasi in maniera passiva: il protagonista assume infatti l'atteggiamento rassegnato e disilluso della vittima che si trova a fronteggiare una Natura inconoscibile e davvero impari. Quando l'Islandese fa l'ultimo tentativo («Quasi tutto il mondo ho cercato»), fallisce definitivamente; l'identificazione del destino individuale con la violenza di una vita non desiderata appare con tutta evidenza:

Tal volta io mi ho sentito crollare il tetto in sul capo pel gran carico della neve, tal altra, per l'abbondanza delle piogge la stessa terra, fendendosi, mi si è dileguata di sotto ai piedi; alcune volte mi è bisognato fuggire a tutta lena dai fiumi, che m'inseguivano, come fossi colpevole verso loro di qualche ingiuria. Molte bestie salvatiche, non provocate da me con una menoma offesa, mi hanno voluto divorare; mol-

ti serpenti avvelenarmi; in diversi luoghi è mancato poco che gl'insetti volanti non mi abbiano consumato infino alle ossa. Lascio i pericoli giornalieri, sempre imminenti all'uomo, e infiniti di numero; tanto che un filosofo antico non trova contro al timore, altro rimedio più valevole della considerazione che ogni cosa è da temere. Né le infermità mi hanno perdonato; con tutto che io fossi, come sono ancora, non dico temperante, ma continente dei piaceri del corpo. (OM, 172-173, 107-121)

Anche la prosa non concede più pause e rallentamenti, ma assume un andamento paratattico; agli incisi è affidata la funzione di incrementare la drammaticità della situazione. L'elenco delle sofferenze dà luogo a una rappresentazione autoderisoria; infatti, il punto di vista dell'io narrante, abbandonato il pathos argomentativo che sembrava sorreggerlo, diventa quello oggettivo di un resocontista, che pur parla di se stesso. La verità è tanto più paradossale, quanto più assurda e crudele è la condanna a vivere; la voce dell'Islandese attua, lungo il racconto, un mutamento grammaticale che investe profondamente anche la dimensione esistenziale: la prima persona singolare, che conduce quasi esclusivamente il discorso, si espande impercettibilmente verso il noi, accomunando la collettività umana in una medesima condizione di sofferenza. Allora le accuse alla Natura diventano sentenze irrevocabili, e la contraddizione interna al senso stesso dell'esistenza si palesa con forza: «ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti»⁴.

La carica delle contraddizioni insite nell'esistenza, la tragicità inverosimile delle situazioni rappresentate, l'elenco dei mali estremi crescono progressivamente, per poi precipitare, culminando in una clamorosa replica della Natura; la quale mostra, nella logica dell'indifferenza, una coerenza argomentativa opposta e disorientante: «Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra?». Qui infatti, nella dinamica di due voci che seguono direzioni diverse e mai convergenti, si sviluppa uno dei più clamorosi paradossi leopardiani. E a nulla vale che l'Islandese opponga la tesi dell'analogia con l'ospite invitato e offeso: permangono, insiti nella condizione umana, il vincolo che lega ogni individuo alla tensione verso la felicità, e il suo controcanto necessario e incoercibile, «il non poter non essere infelice». Il commento dello *Zibaldone*, immediatamente successivo alla composizione

⁴ Attraverso un suggestivo confronto tra il *Candide* di Voltaire e l'operetta di cui qui si tratta, Sangirardi osserva: «Lo stile enumeratorio, come nella nota requisitoria dell'Islandese, dà forma a un'esplorazione del mondo che viene a coincidere implacabilmente con un'esplorazione dei mali del mondo» (*ivi*, p.148).

dell'operetta, ripresenta il medesimo paradosso, nella forma di una conseguente modalità discorsiva:

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale (v. il mio Dialogo della Natura e di un Islandese, massime in fine) che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri, dico quel principio. Non può una cosa insieme essere e non essere, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura. L'essere effettivamente, e il non poter in alcun modo esser infelice, e ciò per impotenza innata e inseparabile dall'esistenza, anzi pure il non poter non essere infelice, sono due verità tanto ben dimostrate e certe intorno all'uomo e ad ogni vivente, quanto possa esserlo verità alcuna secondo i nostri principii e la nostra esperienza. Or l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla perfezione e al fine proprio che è la sola felicità, dannoso a se stesso e suo proprio inimico. Dunque l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo. (*Zib.* 4099-4100, 3 giugno 1824)

Alla falsità di un ragionamento che si appella al luogo comune della non contraddizione, corrisponde l'insorgere del paradosso. La forma logica del paradosso, d'altra parte, si fonda sempre su un conflitto interno; ma certo «sarebbe un mero sofisma se spacciassimo il paradosso come un'autoconfutazione»⁵: esso, in effetti, più che negare se stesso, funziona in virtù di un sistema di riferimento antitetico, che dal punto di vista logico mostra i caratteri della falsità e dell'ambiguità. La soluzione formale non può, in questo senso, essere raggiunta; e tanto più le strategie discorsive leopardiane rimandano a una dinamica tra affermazioni e negazioni del tutto assurda. Se all'essere è connaturato l'impulso edonistico, l'esistenza unita all'infelicità è contraria a se stessa: ne deriva la convivenza di essere e non essere, cioè la violazione di un rapporto di coerenza. In tal caso l'antinomia si fonda sull'applicazione di un principio assolutamente instabile: «non vero di se stesso», quindi ciò che afferma è vero se e solo se non è vero⁶.



⁵ Brioschi 2002, p. 259.

⁶ Una trattazione analitica del paradosso è stata condotta da Quine, il quale ha ipotizzato una tipologia, distinguendo i paradossi in: *veridici*, che «sostengono delle apparenti assurdità mediante un argomento conclusivo ... e ciò che si pretende stabilito