



Casa Editrice
Leo S. Olschki

Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della «Ginestra»

Author(s): Franco Ferrucci

Source: *Lettere Italiane*, LUGLIO-SETTEMBRE 1990, Vol. 42, No. 3 (LUGLIO-SETTEMBRE 1990), pp. 361-373

Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26264615>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Lettere Italiane*

JSTOR

LETTERE ITALIANE

Anno XLII - N. 3

Luglio-Settembre 1990

Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della « *Ginestra* »

Memoria letteraria

L'ipotesi che affronto nella prima parte di questo scritto è che nei testi creativi esistano strati di memoria letteraria situati a profondità diverse di consapevolezza. Essi formano depositi diseguali, e la loro compresenza è certamente decisiva nell'espansione dell'organismo poetico. Per sondare la mia congettura ho scelto *La ginestra* di Leopardi – un'opera in cui gli studiosi hanno già rintracciato un'abbondante messe di fonti.¹

Una distinzione si rende necessaria. Fra i ricordi letterari che si affollano all'interno di un testo, alcuni sono talmente evidenti da far pensare a una deliberata strategia di identificazione da parte

¹ Il contributo fondamentale resta quello di MICHELE LOSACCO, *Per gli antecedenti della Ginestra* (1896), in *Indagini leopardiane*, Lanciano 1937. Il saggio del Losacco individua la maggior parte delle « fonti » della *Ginestra* che sono state finora reperite. Queste « sorgenti » (per dirla con lo studioso) appartengono alla fascia che ho definito come crosta referenziale; esse sono situabili anche nella letteratura latina e nei classici della letteratura italiana. Si vedano i convincenti richiami al terzo libro dell'*Eneide* dove viene descritta l'eruzione dell'Etna (LOSACCO, *op. cit.*, pp. 107-108), e al passo della *Gerusalemme liberata* (« Muoiono le città, muoiono i regni, – Copre i fasti e le pompe arene ed erba; – E l'uom d'esser mortal par che si sdegni » (c. XV, ott. 20) che anticipa una consimile riflessione nella *Ginestra* (« Cogliono i regni intanto, – Passan genti e linguaggi; ella nol vede – E l'uom d'eternità s'aroga il vanto »; LOSACCO, pp. 114-115). Un altro utile richiamo è quello al *Dictionnaire historique et critique* del Bayle, il quale esercitò una decisiva azione nel capovolgimento « negativo » del pensiero leopardiano.

Si vedano anche: G. A. CESAREO, *La Ginestra e la poesia delle rovine*, in *Nuove ricerche su la vita e le opere di G. Leopardi*, Torino 1883; SOFIA RAVASI, *Leopardi e Mme de Staël*, 1910 (che ha il merito di aver sottolineato un rapporto che era stato appena accennato dal Losacco); NICOLE SERBAN, *Leopardi et la France*, Paris 1913.

*

dell'autore. Sono esempi frequenti nella nostra tradizione: Dante cita volutamente Virgilio, Eliot e Pound si appropriano di Dante, D'Annunzio infarcisce i suoi testi con citazioni di ogni provenienza, Joyce inserisce brani di Omero e di Shakespeare nei paragrafi dell'*Ulysses*.² Questo tipo di memoria letteraria è un fenomeno importante ma spesso fuorviante, in quanto il suo intento è diretto a esercitare un controllo sull'attenzione del lettore. In un caso del genere assistiamo a quella che definirei una *messa in scena della memoria* – la quale tende a basarsi sulla trasparente riconoscibilità della fonte.

La messa in scena della memoria stabilisce così una *crosta referenziale*; ma sotto di essa si celano altri strati di memoria letteraria che chiamerò di *memoria profonda*; e una loro caratteristica è di manifestarsi come intrusione nel (e come aggressione del) testo.³

Anche nel caso dei ricordi letterari questa memoria è quasi sempre legata a reminiscenze con cui l'autore ha un rapporto potente ma irrisolto, o ideologicamente o esteticamente, o tutt'e due. Tale ascendenza viene allora mascherata dallo scrivente, talvolta a se stesso prima ancora che al lettore. Il ricordo pare sempre prendere l'autore di sorpresa, e come di sconcerto; ma, anche se egli non vuole rivelarne la presenza, ci pensa il testo stesso a costellarsi di segnali.

Si potrebbero fornire vari esempi di tale doppia presenza all'interno delle opere letterarie. Un buon caso è ancora quello di Dante – il quale ha addirittura inventato tale procedimento di strategia referenziale, fondando così la letteratura moderna, la quale vive di innesti consapevoli o inconsapevoli, com'è tipico degli organismi complessi. La superficie testuale dei testi danteschi è gremita di richiami a Aristotele, Virgilio, Tommaso; e la memoria profonda (quella davvero decisiva per la vita dell'organismo poetico) affonda le radici nei neoplatonici cristiani come Agostino, e forse anche Plotino. Un altro esempio è quello di Proust, la cui struttura profonda (testuale e filo-

² Talvolta la citazione ha un intento dichiaratamente parodico (vedi il caso di Joyce prima citato), o addirittura sarcastico. Di questo procedimento abbiamo un esempio nella *Ginestra* nel famoso: *le magnifiche sorti e progressive*, che, com'è noto, è l'eco di un verso degli *Inni sacri* di Terenzo Mamiani (cugino del Leopardi). La citazione esatta sarebbe stata: «le sorti magnifiche e progressive dell'umanità».

³ Di questi due livelli di memoria si ha una notevole metaforizzazione nei *Sei personaggi* di Pirandello (vedi FRANCO FERRUCCI, *Pirandello e il palcoscenico della mente*, in «Lettere italiane», 2, 1984, pp. 219-225). Siccome Pirandello non sta presentando il caso di una memoria specificamente letteraria, in quello scritto ho definito in modo diverso i due livelli: uno come memoria consapevole (rappresentata dagli attori), che ora definisco come la crosta referenziale, e l'altro come memoria involontaria (impersonata dai sei personaggi), che qui chiamo la memoria profonda.

sofica) è anch'essa di derivazione platonica. Un nuovo esempio è quello della letteratura cortese come memoria profonda all'interno dei romanzi di Mark Twain o di Céline. E si potrebbe continuare.

Nel caso della *Ginestra*, i richiami a Mme de Staël e a Voltaire occupano i ruoli protagonisti nella messa in scena della memoria letteraria; poiché l'intento di Leopardi è di orientarci verso testi, in particolare quelli di ascendenza illuministico-romantica, impegnati a evidenziare l'ostilità della natura verso l'uomo.⁴

Ma sotto la superficie di questi rimandi si celano gli strati di memoria letteraria profonda che agiscono sull'immaginazione del poeta. Uno di essi ha a che fare con il paesaggio descritto nel poemetto. La regione intorno al Vesuvio e al golfo di Napoli era stato il luogo deputato per la discesa agli inferi nella letteratura classica. Da lì, in un paesaggio di vapori mefitici, Enea si era avventurato nella sua visita al mondo delle ombre (*Eneide*, canto VI), il cui ingresso era stato situato dalla fantasia pagana vicino alla solfatara di Pozzuoli; e in quella stessa zona il lago Averno riempiva il cratere di un vulcano estinto. Non lontano si trovava l'antro della sibilla Cumana, e i campi Flegrei, dove si era svolta la mitica battaglia fra i Giganti e gli dei (si veda il finale della *Ginestra*: « ma non eretto – con for-

⁴ Quando Leopardi elogia il coraggioso « lume » del pensiero che aveva debellato le superbe fole della religione e delle superstizioni, il riferimento sembra decisamente rivolto a Voltaire e alle sue posizioni: da quelle espresse nel *Poème sur le désastre de Lisbonne* – che è certo una delle grandi fonti ideologiche e strutturali della *Ginestra* – e nell'altro poemetto *Sur la loi naturelle*. Quest'ultimo è specialmente notevole perché sembra anticipare l'appello leopardiano alla solidarietà fra gli uomini contro la natura. WALTER BINNI (*Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze 1964, pp. 129-130) cita questo passo dal poemetto voltairiano: « Je crois de voir des forçat dans un cachot funest, – se pouvant secourir, l'un sur l'autre acharnés, – combattre avec les fers dont ils sont enchainés ».

Cfr. anche il Voltaire nel citato *Poème sur le désastre de Lisbonne*: « Philosophes trompés qui criez: Tout est bien! – Accourez, contemplez ses ruines affreuses, – Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses ... » con il leopardiano: « A queste piagge – Venga colui che d'esaltar con lode – Il nostro stato ha in uso ... ».

Quanto a *Corinne*, i richiami sono costanti e evidenti (oltre alla Ravasi, vedi: RICCARDO MASSANO, « *Werter* », « *Ortis* » e « *Corinne* » in *Leopardi (filigrana dei « Canti »)*, in *Leopardi e il Settecento* cit., pp. 415-435). Il Massano nota che la ginestra manca nelle descrizioni che la Staël fa della campagna funestata dalla lava del Vesuvio (specie nella « *Improvisation de Corinne, dans la campagne de Naples* »); ma la ginestra, come vedremo, ha una diversa fonte, e tutta simbolica.

Per altre memorie letterarie consapevoli, si ricordi anche il brano del Bettinelli riportato da Leopardi nella sua *Crestomazia poetica*: la descrizione di un'eruzione vulcanica (proprio il Vesuvio su Ercolano), che si appaia a quella del Castel che certamente Leopardi conosceva, nel suo poemetto *Les plantes* (1794). Altri echi consapevoli dal Volney e dal Mascheroni sono riportati dal BINNI, *op. cit.*, pp. 130-131.

sennato orgoglio inver le stelle », che sembra rievocare l'antico peccato di *hybris*). Nel paesaggio del poemetto è presente un'aura di sacralità negativa che proviene da echi poetici oltre che dalle catastrofi naturali.

Questi ricordi formano una coltre limitrofa a quello che va considerato come lo strato più segretamente fatale per l'ispirazione della *Ginestra*: la memoria della *Commedia* dantesca.

Viene da pensare che Leopardi, nei mesi di composizione del poemetto, rileggesse attentamente Dante; e il ritorno dovette essere abbastanza completo, perché chiare sono anche certe derivazioni dal linguaggio delle petrose. Siamo forse agli incipit di un nuovo linguaggio poetico, nel quale al poeta mancò il tempo di inoltrarsi compiutamente: linguaggio aspro e appunto petroso che è caratteristico della *Ginestra*.

Tale rilettura (o resipiscenza, in quanto Dante è ammirato da Leopardi fin dalle prime pagine del suo diario filosofico) entra in combinazione con gli altri ricordi letterari. L'incrocio crea risultati imprevisti e anche sottilmente contraddittori, come era già successo a Dante nei suoi mescolamenti di mitologie disparate e di impulsi religiosi fra di loro in contrasto e unificati dalla sua volontà di imperio creativo. Ogni grande opera è un mondo conflittuale riequilibrato da uno spirito totalitario che attua una convivenza fra elementi incompatibili (che è poi il segreto della nascita della vita). L'incontro fra la rilettura di Dante e il ripensamento di Voltaire e gli echi melodrammatici da *Corinne* generano in Leopardi un prodotto « complesso ».

La mia attenzione fu dapprima richiamata dalla corrispondenza di questi due brani:

lo villanello a cui la roba manca,
 si leva, e guarda, e vede la campagna
 biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
 ritorna in casa, e qua e là si lagna,
 come il tapin che non sa che si faccia:
 poi riede, e la speranza ringavagna,
 veggendo il mondo aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro,
 e fuor le pecorelle a pascere caccia

(*Inf.*, XXIV, 7-15)

e in Leopardi:

E il villanello intento
ai vigneti, che a stento in questi campi
Nutre la morta zolla e incenerita,
Ancor leva lo sguardo
Sospettoso alla vetta
Fatal ...

... E spesso

Il meschino in sul tetto
Dell'ostel villereccio, alla vagante
Aura giacendo tutta notte insonne,
E balzando più volte, esplora il corso
Del temuto bollor ...
E se appressar lo vede, o se nel cupo
del domestico pozzo ode mai l'acqua
Fervendo gorgogliar, desta i figlioli,
Desta la moglie in fretta ...

(*La ginestra*, 240-261)⁵

Sulla direttiva tracciata da questo primo segnale, altri richiami danteschi diventano visibili. Citazioni quasi letterali, come:

« libertà va cercando ... »

(*Purg.*, I, 71)

e in Leopardi:

« Libertà vai sognando ... »

(*La ginestra*, 72)⁶

oppure:

... e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'alla prima gente.
Goder pareva il ciel di lor fiammelle ...

(*Purg.*, I, 23-25)

⁵ Il Losacco fa risalire questi versi leopardiani a un passo del Castel nel poema citato, dove viene descritta la desolazione del «laboureur» dopo che ha visto l'incendio devastare i suoi granai (LOSACCO, *op. cit.*, p. 112). In questo caso la similarità è così tenue che sembra aver agito sostanzialmente da spinta per un rinnovato contatto con il testo dantesco. In una sua nota ai *Canti*, Fubini ha già accennato alla corrispondenza con Dante in questo episodio: GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, con il commento di M. Fubini, Firenze, Loescher 1969, p. 253, nota. L'indicazione del Fubini è stata ripresa da Domenico Consoli in un suo breve accenno alla *Ginestra*, in *Dante e Leopardi*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze 1978, p. 89.

⁶ Vedi FUBINI, *op. cit.*, p. 247, nota, e CONSOLI, *op. cit.*, p. 87.

cfr.:

... e su la mesta landa
 In purissimo azzurro
 Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle.

(La ginestra, 161-163)

e ancora:

... sì che di lontano
 conobbi il tremolar della marina.

(Purg., I, 117)

cfr. nella *Ginestra*:

Cui di lontan fa specchio
 il mare ...

(164-165)

Si scopre allora che alcuni momenti contemplativi sono profondamente simili:

A seder ci ponemmo ivi ambedui ...
 Li occhi prima drizzai ai bassi liti.

(Purg., IV, 52, 55)

cfr. in Leopardi:

Seggo la notte ...
 E poi che gli occhi a quelle luci appunto ...

(La ginestra, 161, 167)

e ancora:

Col viso ritornai per tutte quante
 le sette spere, e vidi questo globo
 tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante ...

(Par., XXII, 133-135)

cfr.:

... e quando miro
 Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
 Nodi quasi di stelle ...
 ... in questo oscuro
 Granel di sabbia, in qual terra ha nome ...
 Non so se il riso o la pietà prevale.

(La ginestra, 174-176, 190-191, 201)

E anche nell'uso del *qui* come squillante incipit in entrambi i poeti:

Ma qui la morta poesi' resurga
(*Purg.*, I, 7)

cfr.:

Qui su l'arida schiena ...
(*La ginestra*, 1)

E si può anche paragonare il *così bello – viver di cittadini* rimpianto da Cacciaguida nella Firenze antica, con *l'onesto e il retto – conversar cittadino* auspicato da Leopardi nella ideale società futura.

Ma c'è un richiamo fra gli altri su cui voglio soffermarmi, perché specialmente rivelatore. Dice Leopardi, all'inizio della grande strofa meditativa:

Sovente in queste rive,
Che, desolate, a *bruno*
Veste il flutto indurato, e par che ondeggi ...
(158-160)

Siamo nel pieno di uno dei più visibili riferimenti a *Corinne*. « Les morceaux de lave pétrifiée » « à la lueur des volcans » dominano un consimile brano di ispirazione patetico-meditativa nel romanzo della Staël (I, IX, 4). Tanto più è singolare l'apparizione di quel « bruno » riferito al colore della montagna. Abbiamo qui un caso privilegiato dell'interazione fra i due livelli di memoria; la crosta referenziale è solidamente ancorata nel testo di *Corinne*, ma lo strato referenziale profondo attua una vera e propria sortita (a modo suo una vera eruzione), e un'invasione della superficie espressiva, per lasciarvi una traccia decisiva: questo aggettivo, appunto, di remota derivazione dantesca:

Quando n'apparve una montagna, *bruna*
per la distanza ...
(*Inf.*, XXVI, 133-134)

Così Ulisse racconta come gli è apparsa la montagna del Purgatorio, alla quale egli non è destinato a approdare. Questo fulmineo riferimento al testo di Dante (oltre ad aggiungersi agli altri segnali) sottolinea ancora l'importanza dell'immaginazione mitica del purga-

torio per quanto riguarda l'ispirazione della *Ginestra*. E ciò è confermato da un'ultima e culminante derivazione: quella del giunco di cui Dante si cinge al termine del canto primo, seguendo un rituale di obbedienza. All'inizio dell'ascesa, Dante ha bisogno di penetrarsi di umiltà, per questo si cinge del giunco che subito rifiorisce nel punto dov'è stato divelto. Questo giunco, io credo, è la pianticella che ha ispirato a Leopardi il mite fiore immortalato nel suo poema. Anche Leopardi, di fronte al Vesuvio sterminatore, esorta gli uomini all'umiltà, esemplificata dalla lenta ginestra: la sola pianta che, come il giunco dantesco, continua a rifiorire su un terreno desertico.⁷

L'accumularsi di questi segnali ci consente di identificare la metafora centrale che sorregge l'intero poemetto di Leopardi: *il vulcano come simbolo speculare della montagna purgatoriale e come suo rovesciamento allegorico*. È la montagna di un inferno attuato sulla terra: sulla sua cima non troviamo il paradiso terrestre ma una bocca che vomita fuoco. La metaforizzazione ispirata da Dante si salda al deposito memoriale della cultura pagana, la quale aveva fatto di quel territorio intorno a Napoli un'anticamera infernale.

È Dante, quindi, il segreto fuoco di ispirazione che alimenta il fuoco della *Ginestra*. Ci si può chiedere a questo punto perché mai questi richiami sono situati a un livello di memoria profonda e non di messa in scena della memoria. Questo può spiegarsi con il rapporto complesso che Leopardi intrattiene con Dante scrittore; e del resto non è il solo autore della letteratura italiana ad avere un rapporto difficile con lui (a cominciare dal Petrarca). Si veda, fra gli altri, l'esempio del Manzoni. Se Dante traspare nella sua opera, ciò avviene in modo dissimulato, e come di controvolgia: il caso più notevole è l'episodio dei *Promessi Sposi* che descrive Renzo nella solitudine campestre, alla ricerca dell'Adda. I richiami danteschi alla selva oscura e all'acqua dei fiumi purgatoriali sono profondi e, al tempo stesso, discreti e come bisbigliati al lettore.

Come avviene per il giansenista e illuminista Manzoni, l'origine del rapporto conflittuale che Leopardi intrattiene con Dante è di

⁷ L'aggettivo «lenta» (pieghevole) riferito alla ginestra è un evidente richiamo non solo al Virgilio delle *Georgiche* (II, 12), ma anche all'episodio dell'*Eneide* in cui Enea coglie il ramo d'oro: «...latet arbore opaca – aureus et foliis et *lento* vimine ramus...» (*Eneide*, VI, 136-137). Questo è poi lo stesso episodio che ha ispirato il rituale del giunco nel *Purgatorio* dantesco, il che è provato dal miracoloso rifiorimento di entrambe le pianticelle divelte (vedi il commento di Ch. Singleton nel suo: *Purgatorio. 2: Commentary*, Princeton, University Press 1973, p. 24).

natura ideologica. La sua ammirazione per lo scrittore è infatti illimitata: « in quanto poeta, non ebbe né avrà mai pari fra gl'italiani », dichiara nello *Zibaldone* (21 luglio 1822).⁸ Ma l'intera concezione dantesca del mondo e della vita dovette rappresentare per Leopardi il nadir della propria posizione filosofica e esistenziale. Si spiega allora il rapporto prudente e come guardingo che egli stabilisce nei riguardi dell'opera di Dante, e la scarsa volontà di entrare con essa in rapporti discorsivi all'interno della propria esperienza creativa. Eppure i richiami danteschi sono coerenti con l'ispirazione altamente religiosa della *Ginestra*,⁹ la quale è confermata in apertura dall'epigrafe apocalittica, il cui senso è volontariamente travolto, visto che S. Giovanni parla di tutt'altro e indica soluzioni diametralmente opposte a quella di Leopardi. D'altronde questo era già il primo segnale della potente ambiguità che anima l'intero testo.

La speranza provvidenziale di Dante è la barriera fra i due scrittori. Ma è una barriera soprattutto filosofica da parte di Leopardi, il quale non ha mai voluto riconoscere che la sua visione della Natura è una specie di cristianesimo rovesciato: una gnostica divinità volta al male del mondo (la Natura nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* può essere paragonata a una Sophia valentiniana dedita alla creazione come opera maligna). Credo che un rapporto diretto con Dante obbligherebbe Leopardi a scavare nel fondo religioso (anche se di una religione negativa) della propria ispirazione; e tale confronto viene

⁸ Fra i numerosi richiami a Dante nello *Zibaldone*, si veda quello del 2 settembre 1823: « E [quest'opera di Dante] riuscì classica non rispetto solamente a quel tempo, ma a tutti i tempi ... né solo rispetto all'Italia ma a tutte le nazioni e letterature ». In un appunto dell'11 maggio 1821, Dante viene definito come la grande « fonte » dello scrivere italiano. Già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), Dante era stato definito « il secondo Omero »; e si ricordino gli entusiastici accenti nelle odi giovanili *Sopra il monumento di Dante* (1818) e *Ad Angelo Mai* (1820).

Tracce di ascendenza dantesca sono poi disseminate nella storia della poesia di Leopardi, specie nelle composizioni di larga ispirazione metafisico-amorosa (nella quale è anche presente il ricordo platonico): *Alla mia donna* (1823), *Amore e morte* (1833), *Il pensiero dominante* (composto fra il 1833 e il 1835), *Aspasia* (1835). La maggior parte di questi canti precede di poco la stesura della *Ginestra*, quasi a testimoniare un riavvicinamento particolarmente intenso ai testi di Dante in quel periodo.

⁹ Già Pascoli sentiva nel poemetto un « profumo di religione e d'amore », come viene ricordato da NINO BORSELLINO nel suo scritto: *Il socialismo della Ginestra. Poesia e poetiche leopardiane*, Poggibonsi, Lalli editore s.d. (ma 1987), p. 69. Nel capitolo che dà il titolo al volume, Borsellino avanza l'ipotesi che Leopardi, attraverso Ranieri, sia stato influenzato dal sansimonismo allora di moda nei circoli intellettuali. Sulla « distanza abissale » che separa Leopardi « dal socialismo utopistico, per es. di Saint-Simon », vedi: CESARE GALIMBERTI, *Messaggio e forma della Ginestra*, nel volume miscelaneo *Poetica e stile*, a cura di L. Renzi, Padova 1976, p. 58). Cfr. anche il LOSACCO nel capitolo: *Contributo alla storia del pensiero leopardiano* (1896) vol. cit., pp. 69-72.

quindi dissimulato. C'è invece un forte ingresso di ideologia illuministica, in una funzione di super ego razionale volto a impedire l'abbandono alle « superbe fole » (quelle fole tanto rimpiante da Leopardi al tempo di *Alla Primavera o delle favole antiche*).

Memoria universale e memoria cosmica

Mi propongo ora di indagare la possibilità di una memoria collettiva (umana e naturale) che affiora nei testi letterari; e come operazione mi soffermo ancora sulla *Ginestra*.

Nella fase estrema della sua poesia (*Il tramonto della luna, La ginestra*) Leopardi attua una svolta decisiva. La memoria personale che ha contraddistinto le precedenti poesie, dai primi idilli ai grandi idilli fino a *Aspasia* e *A se stesso*, viene tralasciata o addirittura abbandonata.¹⁰ Prevale ora una memoria dalle caratteristiche universali: quella che l'uomo ha di sé come attore del dramma smisurato della sofferenza di cui è teatro il mondo e di cui egli è uno degli involontari attori. Di tale tipo di ricordanza si trovano intuizioni nel passato: ad esempio nella *Storia del genere umano*, in *Ad Angelo Mai*, nel finale della *Sera del dì di festa*. La ricordanza individuale viene assorbita all'interno di una requisitoria pronunciata dall'intera specie umana; ora Leopardi parla a nome di una memoria sovraindividuale che affonda le radici nell'esperienza comune e ancestrale del rapporto degli uomini con la natura.

Attraverso tale memoria universale nasce la possibilità di una *memoria cosmica*, la quale rappresenta un passo più avanti, e più decisivo: è *la memoria che la natura ha di sé*, attraverso l'articolazione dei ricordi umani, individuali e collettivi. Anche di questa memoria si erano avute anticipazioni in alcun passi del *Canto notturno* o del *Cantico del gallo silvestre*, ma nell'ultimo Leopardi essa acquista un particolare rilievo. Per molti aspetti essa appare come un'esperienza ancora in via di sviluppo, i cui possibili esiti possono essere soltanto materia di speculazione.

Leopardi ha sempre avuto la tendenza a personalizzare e a individualizzare gli aspetti della natura (la luna, le stelle, la ginestra), caricandoli di una memoria misteriosa e silenziosa (« E tu certo com-

¹⁰ Vedi FRANCO FERRUCCI, *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in « Lettere italiane », 4, 1987, pp. 502-514.

prendi – Il perché delle cose ...»: *Canto notturno*). Che la natura cerchi memoria di sé attraverso il genere umano – il quale infine le dà la possibilità di esprimersi attraverso il linguaggio – sarebbe apparso più chiaro a Leopardi se egli non avesse personalizzato la Natura stessa in una entità dominante i suoi sudditi, e quindi a modo suo trascendente. Come conseguenza del suo retaggio filosofico gnostico-cristiano, in lui non scompare mai veramente la nozione di un dualismo fra *natura naturans* e *natura naturata*; e da qui nasce il suo risentimento e la sua accusa. A questo materialista manca paradossalmente l'idea di una Natura davvero immanente a se stessa, e quindi aguzzina e vittima al tempo stesso.

La luna a cui il poeta aveva rivolto le domande impersonava una muta memoria cosmica (« Mille cose sai tu, mille discopri – che son celate al semplice pastore »). Ma è parte della mitologia lunare del canto che colei che osserva i dolori del mondo ne sia al tempo stesso lontana e come non tocca, quasi una divinità astrale (« Ma tu mortal non sei – e forse del mio dir poco ti cale »). Con accenti questa volta affettuosi, viene di nuovo raggiunta la conclusione dell'*Islandese*. La natura non parla ancora direttamente di sé, e i suoi dolori non trovano interprete.

Un punto più avanzato in questa direzione di memoria cosmica, viene raggiunto nel brano del « giardino malato » (*Zibaldone*, 19 e 22 aprile 1826), permeato dalla visione di una natura oppressa e sofferente, piagata da se stessa e dall'uomo. Riprendendo gli spunti polemici dell'*Islandese*, l'intero quadro naturale è presentato come il « vasto ospedale » di un'infelicità priva di qualsiasi significato:

Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno... Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella in istato di sanità perfetta... Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardinere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro ...¹¹

¹¹ In queste ultime righe è echeggiato un passo del *Werther*: « il più innocente e sconsiderato passaggio costa la vita a mille e mille poveri vermicelli; un passo stermina l'edifizio della laboriosa formica, ed avviluppa un piccolo mondo in un vergognoso sepolcro » (questa traduzione è la stessa conosciuta dal Leopardi: vedi MASSANO, *op. cit.*, p. 420).

In questo stesso brano troviamo la citazione dal *Poème* di Voltaire a cui abbiamo accennato: chiara indicazione dell'universo di discorso ideologico nel quale ormai si muove Leopardi dopo le giovanili polemiche anti-illuministiche. Fin dalle *Operette morali* Leopardi sembra essersi reso conto del sostanziale pessimismo che nutre il pensiero illuminista; e infatti, nella *Ginestra*, finirà con l'opporre il ricordo di tale pensiero (il « lume ») al vacuo progressismo dei suoi tempi, fiducioso nelle « magnifiche sorti ».

Ma il punto di vera originalità, che va oltre il recupero del pensiero di Voltaire, è l'improvvisa visione del coinvolgimento della natura nel dolore da essa stessa causato. Questo brano rimarrà insuperato nel percorso leopardiano: nella *Ginestra* riaffiora l'idea, ma è frenata dal risentimento verso la 'matrigna', il quale non consente di coronare la parabola filosofica in modo conclusivo. L'appello alla « nobil natura » umana che « s'ardisce » di guardare senza illusioni al proprio destino (appello in cui troviamo un'idea di rivolta prometeica al fato), si unisce all'esortazione a imitare il fiore della fiera umiltà. Umiltà verso chi e superbia verso chi, se non verso la Natura? Ma la luna e la ginestra non sono esse stesse *natura*? e l'uomo non è esso stesso *natura*? Leopardi sembra recalcitrare a questa nozione. Ancora una volta si rivela in lui la persistente idea di un potere oppressivo separato dalle sue vittime.

Nel suo elogio della mite ginestra Leopardi sembra anche affermare che la sopravvivenza è in se stessa un valore. Qui giungiamo al punto di più sofferta ambiguità filosofica ed emotiva del poemetto. Come conciliare questo con la recisa affermazione dal brano del « giardino malato »: « se questi esseri (le piante del giardino) sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere »? Se « ciascuna cosa esiste per fin di male », perché dovremmo consolarci anche solo con il profumo della mite ginestra? Sono domande con le quali lottava l'amoroso risentimento di Leopardi; il quale, un anno dopo le pagine del « giardino malato », aveva vergato il *Dialogo di Plotino e Porfirio* per rifiutare il suicidio come soluzione al male di vivere, in palese contrasto con le proprie stesse premesse. Ma ricordiamoci che da domande senza risposta e da percezioni contraddittorie del vivere nasce la possibilità poetica. Dovremmo forse esser grati a questo dilemma irrisolto.

Intanto chi dà il titolo al poema non è il « formidabil monte », il Vesuvio sterminatore; ma piuttosto il fiore del deserto, la metamorfosi femminile del giunco, la figura della natura oppressa e piagata. Si

potrebbe azzardare a nostra volta che la Natura, attraverso la memoria letteraria profonda, attraverso il ripensamento di Dante e il suo rovesciamento allegorico, stia ricordando a Leopardi – e quindi a coloro che leggeranno Leopardi – le proprie sofferenze. Di esse, a lungo, non c'eravamo resi conto, perché la memoria cosmica era come sepolta dentro di noi. Il fiore leopardiano può rappresentare il suo sboccio alla superficie della consapevolezza.

FRANCO FERRUCCI