

Rappresentare e immaginare

Osservazioni sull'uso descrittivo del linguaggio poetico in Giacomo Leopardi

Leardo Botti

In questo saggio intendo esaminare alcune osservazioni di Giacomo Leopardi sull'uso del linguaggio poetico, mettendone in luce i fondamenti teorici in sede di filosofia della mente. In particolare, analizzando alcuni luoghi dello *Zibaldone* (1832) e del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), vedremo (1) come Leopardi distingua l'uso *narrativo* dall'uso *descrittivo* del linguaggio: a suo avviso, la narrazione delle azioni e del loro accadere (eventi) è infatti strutturalmente diversa dalla descrizione degli individui che le eseguono (o le subiscono) e delle porzioni di mondo in cui accadono. Cercheremo poi (2) di isolare i tratti costitutivi di quel particolare uso descrittivo del linguaggio che Leopardi chiama «dipingere», mostrando la struttura dell'intenzione referenziale che lo regge. Dopo aver fissato questo punto, vedremo come, secondo Leopardi, l'immaginazione svolga un ruolo fondamentale, configurandosi come la facoltà mentale attraverso cui (3), da una parte, il poeta seleziona i tratti che esprimono l'oggetto «dipinto» e attraverso cui, (4) dall'altra, il lettore integra tali tratti, ricostruendo mentalmente l'oggetto. Per sviluppare la trattazione di questo tema, esamineremo quindi (5) la natura e le qualità dell'immaginazione, distinguendo l'immaginazione *forte*, che secondo Leopardi fissa in modo «profondo» e vincolante l'attenzione sull'oggetto «dipinto», dall'immaginazione *feconda*, che invece fissa l'attenzione sull'oggetto in modo superficiale e momentaneo, rendendo possibile il passaggio alla considerazione di cose sempre nuove. Terminando la nostra indagine, (6) vedremo poi come, secondo un noto luogo dello *Zibaldone* (1832: 4418), l'intreccio e la mescolanza della facoltà immaginativa con la facoltà percettiva produca, accanto all'oggetto «semplice», manifestato dall'esperienza percettiva e comune a tutte le persone, la formazione di un oggetto «dop-

pio», costituito con il concorso dell'attività formativa dell'immaginazione. Come vedremo, l'«oggetto doppio» teorizzato da Leopardi appare strutturalmente e cognitivamente affine all'oggetto nel come dei suoi modi di determinazione teorizzato da Husserl in *Idee I*; e noteremo come, in questa prospettiva, l'oggetto espresso dal linguaggio e l'«oggetto doppio» percepito dai sensi possiedano la stessa struttura intenzionale.

1. *Narrare e descrivere*

Nello *Zibaldone* e nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi pone le basi di una teoria generale della rappresentazione. A suo avviso, da una parte occorre distinguere la rappresentazione linguistica, che ha come «uffizio» primario la narrazione delle azioni e degli eventi, e solo come «uffizio» secondario la descrizione degli oggetti o delle persone che, nel contesto di tali azioni ed eventi, agiscono o subiscono; mentre, dall'altra, occorre distinguere la rappresentazione *tout court*, ossia la produzione di oggetti (artefatti) la cui struttura o articolazione interna è identica alla struttura o articolazione interna dell'oggetto rappresentato. Mentre il prodotto della rappresentazione mediante artefatti (per es. un disegno o un dipinto), si manifesta percettivamente come un oggetto tra gli altri oggetti, e possiede quindi il carattere della permanenza (un disegno su carta è un oggetto fisico che permane nel tempo), la rappresentazione linguistica, che consta di una catena di enunciati prodotti in successione, si svolge e sviluppa nel tempo e, quindi, nessuno dei suoi momenti possiede il carattere della permanenza. Ne segue che il prodotto della rappresentazione *tout court*, ossia l'artefatto, presentando ed esprimendo nella propria struttura permanente la struttura dell'oggetto rappresentato, ha come fine primario la descrizione, mentre il prodotto della rappresentazione linguistica, che si svolge nel tempo e non può produrre un *analogon* dell'oggetto rappresentato (le parole, diversamente dai disegni, dai dipinti e dalle sculture, non sono "cose"), ha come fine primario la narrazione delle azioni e degli eventi, e solo come fine secondario la caratterizzazione descrittiva degli oggetti e degli stati-di-cose. Come osserva Leopardi (1832: 162, 2):

Il racconto è uffizio della parola, la descrizione del disegno (eseguito in qualunque modo). Quindi non è meraviglia che quello sia più facile di questa al parlatore. E questa è una delle primarie cagioni per cui era falso e assurdo quel genere di poesia poco fa tanto in pregio e in uso appresso gli stranieri massimamente, che chiamavano descrittiva. Perché quantunque il poeta o lo scrittore possa bene assumere anche l'uffizio di descrivere, è da stolto il farne professione, non essendo uffizio proprio della poesia, e quindi non è possibile che non ne risulti affettazione e ricercatezza, e stento, volendolo fare per istituto e per argomento, la-

sciando stare la noia che deve nascere dalla lettura di una poesia tutta diretta a un ufficio proprio di un'altra arte, e perciò e inferiore a questa, malgrado qualunque studio, e stentata, e tediosa per la continuazione di una cosa che non appartenendole non può essere troppo lunga, al contrario di quelle che le appartengono, nelle quali nessuno biasima che [la] poesia si avvolga tutta intera.

A suo avviso, l'uso poetico del linguaggio non può «ravvolgersi» in una descrizione minuziosa degli oggetti e degli stati-di-cose, proprio perché questo è «ufficio» di un'altra arte; e l'insistenza in una funzione che non appartiene al linguaggio non può che produrre noia. Per svolgere il proprio «ufficio», che consiste nell'imitare la natura, e per conseguire il proprio fine, che consiste nel dilettere, l'uso poetico del linguaggio non deve quindi risolversi in una descrizione minuziosa e dettagliata degli oggetti e degli stati-di-cose (ufficio piuttosto della rappresentazione mediante artefatti), ma deve svilupparsi come una narrazione delle azioni e degli eventi in cui questi svolgono una parte. E anche quando il poeta non si pone altro fine che descrivere e «introdurre immagini», deve fingere di avere un fine più serio, ossia – ancora una volta – la narrazione di azioni ed eventi:

Il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quando pur questo sia il suo intento principale, ei deve cercarlo in modo come s'e' non se ne curasse, e far vista di non cercarlo, ma di mirare a cose più gravi; ma descrivere fra tanto, e introdurre nel suo poema le immagini, come cose a lui poco importanti che gli scorrano naturalmente dalla penna; e, per dir così, descrivere e introdurre immagini, con gravità, con serietà, senz'alcuna dimostrazione di compiacenza e di studio apposito, e di pensarci e badarci, né di voler che il lettore ci si fermi. Così fanno Omero e Virgilio e Dante, i quali pienissimi di vivissime immagini e descrizioni, non mostrano pur d'accorgersene, ma fanno vista di avere un fine molto più serio che stia loro unicamente a cuore, ad al quale solo *festinent* continuamente, cioè il racconto dell'azioni e l'*evento* o successo di esse. Al contrario Ovidio, il quale non dissimula, non che nasconda, ma dimostra e, per dir così, confessa quello che è; cioè a dir ch'ei non ha maggiore intento né più grave, anzi a null'altro mira, che descrivere, ed eccitare e seminare immagini e pitturine, e figurare, e rappresentare continuamente. (1832: 3479)

2. Descrivere e «dipingere»

Sebbene il descrivere non sia l'«ufficio» primario del linguaggio, nello *Zibaldone* Leopardi introduce e analizza un particolare uso descrittivo del linguaggio: il «*dipingere*», che a suo avviso costituisce il principale e più efficace uso del linguaggio in poesia. Se la descrizione linguistica elenca una serie di tratti, determinando progressivamente per accumulo di particolari l'oggetto o la scena descritti, la pratica descrittiva del «dipingere con le

parole” caratterizza l’oggetto o la scena mediante la presentazione di alcuni tratti particolarmente efficaci, che prefigurano e richiamo quasi necessariamente «l’idea del tutto»:

S’è osservato che è proprietà degli antichi poeti ed artisti il lasciar molto alla fantasia ed al cuore del lettore o spettatore. Questo però non si deve prendere per una proprietà isolata ma per un effetto semplicissimo e naturale e necessario della naturalezza con cui nel descrivere imitare ec. lasciano le minuzie e l’enumerazione delle parti tanto familiare ai moderni descrivendo solo il tutto con disinvoltura, e come chi narra non come chi vuole manifestamente dipingere muovere ec. Nella stessa maniera Ovidio il cui modo di dipingere è l’enumerare (come i moderni descrittivi sentimentali ec.) non lascia quasi niente a fare al lettore, laddove Dante che con due parole desta un’immagine lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare non già faticare, giacchè ella spontaneamente concepisce quell’immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l’idea del tutto. (1832: 57)

Lasciando le minuzie e l’enumerazione delle parti, procedimento artificioso che tradisce la «diligenza» e lo sforzo, il poeta «descrive solo il tutto con disinvoltura», presentando pochi tratti «che son tali da richiamar quasi necessariamente l’idea del tutto». Senza ammassare particolari o ammucciare minuzie, il poeta deve esprimere alcuni tratti particolarmente efficaci, ossia tali da evocare quasi necessariamente nella mente del lettore l’idea dell’oggetto trascendente. In questa prospettiva, Leopardi osserva che Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante (e così proporzionatamente nella prosa il nostro Bartoli) a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere, (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti. (ivi, 2523)

Nella poesia di Dante, l’arte del dipingere senza descrivere raggiunge una tale forza che egli non solo dipinge in due colpi, tracciando una figura con un tratto di pennello: ma la figura delineata si staglia in modo così netto nella fantasia da assumere quasi il valore plastico di una scultura. Tracciando pochi tratti mediante i mezzi espressivi offerti dalla lingua, lo stile dantesco riesce a intagliare e scolpire l’immagine davanti agli occhi del lettore, presentando plasticamente «l’idea del tutto». Come precisa Leopardi,

Non solamente bisogna che il poeta imiti e dipinga a perfezione la natura, ma che la imiti con naturalezza. Però Ovidio che senza naturalezza la dipinge, cioè va tanto dietro a quegli oggetti, che finalmente ce li presenta, e ce li fa anche vedere e toccare e sentire, ma dopo infinito stento suo, (così che a lui bisogna una pagina per farci vedere quello che Dante ci fa vedere in una terzina) e con una più tosto pertinacia ch’efficacia; presto sazia, e inoltre non è molto piacevole, perché non sa nascondere l’arte, e con quel tanto

aggirarsi intorno agli oggetti (non solo per una pericolosa intemperanza e incontenibilità, ma anche perché egli senza molti tratti non ci sa subito disegnare la figura e se non fosse lungo non sarebbe evidente) fa manifesta la diligenza, e la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza. [...] In Ovidio si vede insomma che vuol dipingere, e far colle parole quello che è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante no: pare che voglia raccontare e fare quello che con le parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziosa e quell'altra, e *alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino* e che so io, (come fanno i romantici descrittivi, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec. tanto in voga ultimamente) insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no. (ivi, 21)

Diversamente da Ovidio, che sommando particolare a particolare presenta le cose con infinito stento e fa manifesta così la diligenza, Dante (che «dipinge squisitamente» con negligenza, imitando e conformandosi in questo modo alla natura), delinea con alcuni tratti essenziali e particolarmente efficaci l'immagine dell'oggetto o stato-di-cose, senza registrare «circostanziose» come «alzava la mano» e «la stringeva» ecc. Grazie alla sua penna e in virtù del suo stile, la rappresentazione di alcuni tratti e l'espressione di alcune caratteristiche cruciali genera nella mente del lettore il processo di ricostruzione della cosa «dipinta», plasmando – fino quasi a scolpirla – davanti ai suoi occhi l'«idea del tutto».

Dopo aver illustrato la distinzione leopardiana tra descrivere e dipingere con le parole, cerchiamo ora di metterne in luce i fondamenti teorici. Come abbiamo visto, a suo avviso sia l'uso genericamente descrittivo del linguaggio, esemplificato da Ovidio, sia l'uso «pittorico», esemplificato da Dante, vanno «tanto dietro a quegli oggetti» (*ibidem*) che, accumulando particolari e «circostanziose» (Ovidio) o presentando pochi particolari in grado di evocare la totalità dell'oggetto (Dante), riescono a descriverli o a dipingerli. Entrambi questi procedimenti descrittivi appaiono preliminarmente diretti agli oggetti di cui parlano, e con l'andare «tanto dietro a quegli oggetti» e «con quel tanto aggirarsi intorno agli oggetti» sembrano, entrambi, in grado di reperire e registrare una serie di tratti atti a rendere «evidente» (*ibidem*) agli occhi del lettore l'idea del tutto. Ma il procedimento per ottenere questo risultato è radicalmente diverso nei due casi: il *descrivere* caratterizza progressivamente e per accumulo di proprietà l'oggetto cui la mente del poeta è preliminarmente diretta (e cui «va tanto dietro»), mentre il *dipingere* caratterizza in modo selettivo l'oggetto cui la mente del poeta è diretta e appare in grado di reperire, nella sua configurazione strutturale, alcune proprietà particolarmente adatte a richiamare l'idea della totalità trascendente. In altri termini, per descrivere o per «dipin-

gere” un oggetto, dobbiamo preliminarmente prenderlo di mira. Ma, una volta intenzionato l’oggetto *tout court*, la descrizione – come tale – manca di un criterio per l’identificazione e la selezione delle proprietà pertinenti, e pertanto procede per accumulo, mentre il “dipingere con le parole” dispone di un tale criterio, e pertanto procede attraverso la selezione di alcune proprietà particolarmente efficaci nell’evocare l’oggetto di cui costituiscono, nel loro insieme e nel complesso delle relazioni strutturali che le legano, il modo di presentazione (svilupperemo questo punto nei prossimi paragrafi).

Le riflessioni di Leopardi sull’uso rappresentativo del linguaggio sembrano dunque rette, come loro operazione mentale di base, dalla direzionalità preliminare dell’atto verso l’oggetto *tout court*, cui la mente «va tanto dietro» (e intorno a cui tanto si «aggira») da produrre un modo di presentazione di carattere “descrittivo” (*à la* Ovidio) o “pittorico” (*à la* Dante). Implicita (ancorché perfettamente consapevole) in Leopardi, tale struttura intenzionale del riferimento all’oggetto *tout court* (inteso, normativamente, come polo trascendente di identificazione) è stata teorizzata da Husserl, che la ha trattata in modo embrionale nelle *Ricerche logiche* e in modo più articolato in *Idee I*. In questo quadro teorico, l’«andare tanto dietro a quegli oggetti» e «quel tanto aggirarsi intorno agli oggetti» (*ibidem*) registrato da Leopardi, viene infatti teorizzato e chiarito sulla base dell’idea che l’oggetto costituisca l’identità invariante (o polo trascendente di identificazione) cui l’atto è normativamente diretto. Come scrive Robert Sokolowski, nel quadro della fenomenologia husserliana

there is transcendence in the difference between an identity and the profiles in which it is presented. The transcendence of a given object means that the object itself is more than this presentation of it, and that it can be itself again in another appearance. When we intuit a transcendent object in one of its profiles, we are aware that it is not exhausted by this appearance; in sensing this distinction, we are aware of the object’s transcendence. [...] although the identity transcends each profile and even the entire manifold of possible profiles, it is not separable from them; it is a moment founded on them. There is no identity without synthesis. To separate the identity would be to demand an appearance of it independent of its possible appearances, which is nonsensical. (Sokolowski [1974]: 102)

In questo quadro, l’identità dell’oggetto si pone quindi come il termine che regge normativamente (quale ideale regolativo in senso kantiano) la sintesi della molteplicità dai suoi aspetti, profili, modi di presentazione.

Per argomentare questo punto e mettere in luce il suo carattere di asse portante nel quadro delle riflessioni leopardiane sul linguaggio, consideriamo nuovamente le pratiche linguistiche del “dipingere”. Come abbiamo visto, nell’ambito del dipingere con le parole, l’idea del tutto, cioè l’oggetto inteso come polo trascendente di identificazione, viene

richiamata e ricostruita sulla base di alcuni (pochi) tratti pertinenti particolarmente efficaci. Ora, (i) se la mente del poeta non fosse preliminarmente diretta all'idea del tutto, ossia all'oggetto *tout court* (intorno al quale insiste ad «andare tanto dietro»), non gli sarebbe possibile selezionare la serie di tratti cruciali che lo evocano in modo particolarmente efficace. Se la mente non fosse preliminarmente diretta all'identità dell'oggetto, le sue proprietà non potrebbero essere distinte in centrali o accidentali, ovvero in efficaci o inefficaci per la sua evocazione. Tutte le proprietà sarebbero sullo stesso piano, e il "dipingere" sarebbe dunque lo stesso che il descrivere. Il dipingere, proprio come il descrivere, consisterebbe in una mera enumerazione di tratti o note caratteristiche. Oppure, risultato ancora peggiore, le proprietà mancherebbero di un rinvio al sostrato di inerenza e, ponendosi come modo di presentazione di un oggetto non identificato, risulterebbero cognitivamente inerti.

(ii) Un analogo ordine di considerazioni può essere esteso anche alle prestazioni cognitive del lettore. Se il lettore, interpretando i tratti di carattere pittorico espressi dal poeta, non fosse in grado di richiamare l'idea del tutto, ossia non fosse in grado di identificare (almeno in via ipotetica) l'oggetto *tout court* cui il poeta mirava, il processo interpretativo si bloccherebbe. Anche per lui, i tratti caratterizzanti mancherebbero di rinvio oggettuale, e risulterebbero quindi cognitivamente inerti. Tratti caratterizzanti come vecchio, bianco per antico pelo, lanose gote o occhi di bragia mancherebbero del rinvio al polo oggettuale trascendente; e il processo comunicativo risulterebbe quindi difettoso. Sulla base di queste considerazioni, registriamo quindi come gli usi linguistici del descrivere e del «dipingere» siano retti dalla direzionalità preliminare della mente all'oggetto *tout court*, inteso quale polo trascendente di identificazione.

3. Selezione dei tratti «efficaci»

Con la formulazione in questi termini della distinzione tra l'uso descrittivo e l'uso "pittorico" del linguaggio poetico, si pone però un ulteriore interrogativo. Se il poeta "dipinge con le parole", quale meccanismo o funzione mentale presiede alla selezione dei tratti sotto cui è presentata sinteticamente (e plasticamente) l'idea del tutto? Secondo Leopardi, la facoltà mentale che presiede all'identificazione e alla selezione dei tratti mediante cui l'oggetto o stato-di-cose viene "dipinto" linguisticamente è l'immaginazione: solo il possesso di un'immaginazione fresca e viva (ovvero, come vedremo, *forte*) permette la presentazione delle cose come se fosse presenti, mettendo in evidenza i tratti,

le qualità, le circostanze atte a significarle o evocarle nel modo più efficace. Come scrive Leopardi,

Continua immaginazione, sempre viva, sempre rappresentante le cose agli occhi del poeta, e mostrantegliele come presenti, si richiede a poter significare le cose o le azioni o le idee ecc. per mezzo di una o due circostanze o qualità o parti di esse le più minute, le più sfuggevoli, le meno notate, le meno solite a essere espresse dagli altri poeti, o ad essere prese per rappresentare tutta l'immagine, le più efficaci ed atte o per sé, per questa stessa novità o insolitezza di essere notate o espresse, o della loro applicazione ed uso ec., le più atte dico a significar l'idea da esprimersi, a rappresentarla al vivo, a destarla con efficacia ec. Tali sono assai spesso le espressioni, o vogliamo dire i mezzi d'espressione, e il modo di rappresentar le cose e destar le immagini ec. nuove o novamente, e per virtù della novità del modo ec. ec. usati da Virgilio, e massimamente, anzi peculiarmente, e come caratteristici del suo stile e poesia, da Dante ec. ec. Tutte queste cose si richiedono in uno stile come quel di Virgilio (e più o meno negli altri: ma quel di Virgilio, in quanto stile, è precisamente il più poetico di quanti si conoscono, e forse il non plus ultra della poetichità); e questi infatti sono i mezzi ch'egli adopera e gli effetti ch'egli consegue. Or non si possono adoperare tali mezzi, né produr tali effetti (che con altri mezzi, nello stile, non si ottengono) senza una continua e non mai interrotta azione, vivacità e freschezza d'immaginazione. E sempre ch'essa langue, langue lo stile, sia pure immaginosissima e poetichissima l'invenzione e la qualità delle cose in esso trattate ed espresse. Poetiche saranno le cose, lo stile no; e peggiore sarà l'effetto, che se quelle ancora fosse impoetiche; per il contrasto e sconvenienza ec. che sarà tanto maggiore quanto quelle e l'invenzione ec. saranno più immaginose e poetiche. (1832: 3718)

Sfruttando l'operato di una immaginazione viva e profonda (che «rappresenta al vivo le cose»), il poeta può identificare e selezionare una o due qualità o circostanze «le più minute, le più sfuggevoli, le meno notate», che rappresentano la cosa sotto un profilo insolito e ne significano l'idea («idea del tutto») in modo particolarmente efficace. Se l'operato dell'immaginazione risulterà invece fiacco e sfuocato, il poeta non riuscirà a identificare i tratti che presentano o significano in modo efficace l'idea della cosa, e si limiterà quindi a sommare particolare a particolare, circostanziola a circostanziola, delineandone con diligenza e fatica un'immagine opaca, sebbene stipata di dettagli.

4. *Integrazione dei tratti pertinenti*

Secondo Leopardi, l'immaginazione viva e profonda del poeta seleziona un insieme di tratti, che risultano particolarmente efficaci nel significare l'idea della cosa e nel «destarla con efficacia». Per realizzare con successo il processo comunicativo, le parole del poeta devono quindi destare con efficacia l'idea della cosa nella mente del lettore, inducendolo a identificare lo stesso oggetto (Catone, poniamo) sulla base dello stesso modo di

presentazione (poniamo, sulla base di tratti quali l'essere un vecchio, bianco per antico pelo, con le lanose gote e gli occhi di bragia). Ma, nota Leopardi, per ottenere questo risultato occorre che il lettore possieda un'immaginazione altrettanto viva e profonda quanto quella del poeta, ossia che possieda una facoltà che gli permetta non solo di identificare lo stesso oggetto (Caronte, per es.), ma anche di formarne l'immagine (Caronte in quanto vecchio, bianco per antico pelo, ecc.) sulla base del modo di presentazione espresso dal poeta. In questo modo, il lettore integra i tratti espressi, ricostruendo nella propria mente l'«idea del tutto». Come scrive Leopardi,

Il poeta ordinariamente non dipinge né può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno con entrovei alcuni tratti senza più: la fantasia, quando conosce l'oggetto, supplisce convenientemente le altre parti, o aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura. (1818: 379)

Con pochi tocchi, dando «poche botte di pennello» che delineano alcuni tratti particolarmente espressivi, il poeta accenna alcune parti e sgrossa il contorno dell'oggetto. Poi, operando su questi tratti, la fantasia del lettore integra le parti mancanti, ricostruendo un'«idea del tutto» ricca e articolata. Come accade nel caso di Dante – che, lo abbiamo visto, «con due parole desta un'immagine» –, il poeta, dipingendo con le parole, «lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare non già faticare, giacché ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente d'idea del tutto» (1832: 57). Senza fatica e «spontaneamente», l'immaginazione del lettore segue il percorso interpretativo predefinito dal testo poetico, aggiungendo «quasi necessariamente» i tratti mancanti, fino a pervenire alla ricostruzione dell'«idea del tutto». E soprattutto, nota Leopardi, per supplire convenientemente i tratti mancanti, «la fantasia deve conoscere l'oggetto», ossia deve preliminarmente identificare l'oggetto *tout court*, per poi procedere a caratterizzarlo descrittivamente.

Tuttavia, nota Leopardi, questo processo interpretativo di ricostruzione dell'oggetto ha un carattere peculiare, che appare legato al valore estetico del testo e determina al tempo stesso il diletto dell'interprete:

È cosa osservata degli antichi poeti ed artefici, massimamente greci, che solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'esprimessero. E quanto alla cagione di ciò, non è altra che la loro semplicità e naturalezza, per cui non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto, cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione,

ed introduce nella poesia a parlare il poeta più che la cosa. Del che v. il mio discorso sopra i romantici, e vari di questi pensieri. Ma tra gli effetti di questo costume, dico effetti e non cagioni, giacchè gli antichi non pensavano certamente a questo effetto, e non erano portati se non dalla causa che ho detto, è notabilissimo quello del rendere l'impressione della poesia o dell'arte bella, infinita, laddove quella dei moderni è finita. Perché descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intero. Ed una scena campestre p.e. dipinta dal poeta antico anche in pochi tratti, e senza dirò così, il suo orizzonte, destava nella fantasia quel divino ondeggiamento d'idee confuse, e brillanti di un indefinibile romanzesco, e di quella eccessivamente cara e soave stravaganza e meraviglia, che ci solea rendere estatici nella nostra fanciullezza. Dove che i moderni, determinando ogni oggetto, e mostrandone tutti i confini, sono privi quasi affatto di questa emozione infinita, e invece non destano se non quella finita e circoscritta, che nasce dalla cognizione dell'oggetto intero, e non ha nulla di stravagante, ma è propria dell'età matura, che è priva di quegli inesprimibili dilette della vaga immaginazione provati nella fanciullezza. (1832: 100)

Mentre i poeti e gli scrittori descrittivi vanno «dietro alle minuzie» della cosa, irriggendone l'immagine in una forma chiusa e quindi, in qualche modo, *finita*, il poeta autentico, indicando solo pochi tratti o parti dalla cosa, delinea una forma aperta e quindi, in qualche modo, *infinita*. Se la forma chiusa e rigida del poeta descrittivo, saturando tutti gli spazi e stipandoli di minuzie, inibisce il lavoro dell'immaginazione, la forma aperta del poeta autentico sollecita e orienta l'attività fantastica, prefigurando l'idea del tutto, ma al tempo stesso lasciando errare l'immaginazione nel vago e nell'indefinito. E proprio nell'evocazione del vago e dell'indefinito consiste tutto il diletto della poesia, con «quel divino ondeggiamento d'idee confuse, e brillanti di un indefinibile romanzesco» che la caratterizza.

Il poeta esprime, mentre il lettore interpreta. Ma, nota Leopardi, per identificare gli stessi oggetti sulla base degli stessi modi di presentazione entrambi devono possedere quel particolare tipo di immaginazione, viva e profonda, che distingue e caratterizza i poeti autentici:

finalmente cuori e fantasie così molli che pigliano a prima giunta le forme che il poeta vuol dare, e d'un senso così squisito che s'accorgano immantinate dei più leggeri tocchi, e in somma cuori e fantasie che seguano quasi spontaneamente il poeta dovechè vada, e talvolta lo precedano, e sempre, come corde vivissime, risuonino spiccatamente alle menome percosse, non si trovano fuorchè ne' poeti (dico poeti per natura, facciano versi o non facciano) [...]. (1818: 371)

Per interpretare nel modo appropriato il testo poetico, l'immaginazione del lettore deve poter pigliare, quasi come fosse molle cera, la forma che il poeta le vuole imprime-

re. Seguendo il percorso interpretativo prefigurato dal poeta sulla base di alcuni tratti particolarmente espressivi, il lettore ideale deve quindi ricostruire nella propria mente proprio lo stesso oggetto, integrando ai tratti espressi dal poeta un insieme vago e indefinito di caratteristiche ulteriori, che sono prodotte da un'immaginazione viva e profonda, simile a quella operante nel poeta.

5. *La natura dell'immaginazione e le sue qualità*

Fino ad ora, la nostra discussione ha messo in evidenza come l'immaginazione svolga un ruolo fondamentale nell'uso e nell'interpretazione del linguaggio poetico. A questo punto, è necessario esaminare la natura e le qualità della facoltà immaginativa. Secondo Leopardi, possiamo distinguere due tipi o qualità di immaginazione, che presiedono alla creazione di due diversi tipi di poesia e caratterizzano due diverse figure di poeta:

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. Forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell'Ariosto. Cosa che bisogna ben distinguere quando si sente lodare un poeta o chicchessia per l'immaginazione. Quella rende l'uomo facilmente infelice per la profondità delle sensazioni, questa al contrario lo rallegra colla varietà e colla facilità di fermarsi sopra tutti gli oggetti e di abbandonarli, e conseguentemente colla copia delle distrazioni. E ne seguono diversissimi caratteri. Il primo grave, passionato, ordinariamente (ai nostri tempi) malinconico, profondo nel sentimento e nelle passioni, e tutto proprio a soffrir grandemente nella vita. L'altro scherzevole, leggero, vagabondo, incostante nell'amore, bello spirito, incapace di forti e durevoli passioni e dolori d'animo, facile a consolarsi anche nelle più grandi sventure ec. Riconoscete in questi due caratteri i verissimi ritratti di Dante e di Ovidio, e vedete come la differenza della loro poesia corrisponda appunto alla differenza della vita. Osservate ancora in che diverso modo Dante e Ovidio sentissero e portassero il loro esilio. Così una stessa facoltà dell'animo umano è madre di effetti contrari, secondo le sue qualità che quasi la distinguono in due facoltà diverse. L'immaginazione profonda non credo che sia molto adattata al coraggio, rappresentando al vivo il pericolo, il dolore, ec. e tanto più al vivo della riflessione, quanto questa racconta e quella dipinge. E io credo che l'immaginazione degli uomini valorosi (che non debbono esserne privi, perché l'entusiasmo è sempre compagno dell'immaginazione e deriva da lei) appartenga più all'altro genere. (1832: 152,2)

Come nota Leopardi, l'immaginazione poetica dipinge la cosa «rappresentandola al vivo», ossia raffigurandola *come se* fosse presente. Ma tale raffigurazione avviene secondo due diverse modalità, che appaiono tali da configurare non solo due diverse qualità dell'immaginazione, ma quasi due diverse facoltà. Mentre l'immaginazione *forte* produce infatti sensazioni e impressioni così profonde da vincolare quasi organicamente la

la mente alla cosa immaginata, l'immaginazione *feconda*, che si posa e si stacca con facilità dagli oggetti su cui si dirige, sembra aderire solo alla superficie della cosa e non appare in grado di creare un legame organico e profondo con essa. Caratterizzate da queste diverse qualità, l'immaginazione forte e quella feconda hanno pertanto una diversa presa sulla cosa immaginata. L'immaginazione forte, rappresentandola al vivo, ne offre una presa salda, immersa nell'apparenza della cosa e tale da poter assumere un carattere ossessivo e quasi allucinatorio; l'immaginazione feconda, pur rappresentandola anch'essa al vivo, ne offre invece solo una presa superficiale, che permette di tracciare in modo nitido il profilo della cosa, ma che non appare però in grado produrre alcuna «profondità di sensazioni» né alcun legame organico con essa. A tali qualità, corrispondono due tipi di poesia e due tipi di poeta, esemplificati – rispettivamente – da Dante e da Ovidio. Mentre Dante è infatti dotato di un'immaginazione forte, che non solo gli «rappresenta al vivo» e con «profondità di sensazioni» la cosa, ma lo induce a immergersi nella sua apparenza fino a raggiungere prospettive dal carattere quasi allucinatorio, Ovidio appare invece dotato di un'immaginazione feconda, che gli permette di rappresentare in modo nitido solo la superficie della cosa, senza privilegiare alcun aspetto o particolare di essa. Di qui, la grandezza poetica (e l'infelicità esistenziale) di Dante; di qui, la mediocrità artistica (e l'incapacità di sentire profondamente la propria infelicità) di Ovidio. Applicando l'immaginazione forte e mettendo a frutto quella «profondità di sensazioni» che solo essa può produrre, il poeta può allora rappresentarsi la cosa sotto aspetti particolarmente insoliti, originali, eccentrici, registrando mediante il linguaggio il risultato di tale attività fantastica.

6. *L'oggetto e il suo doppio*

Nelle pagine precedenti, abbiamo messo in luce come l'immaginazione svolga un ruolo centrale nella costituzione dell'oggetto "dipinto" con le parole. Mentre l'immaginazione del poeta rappresenta l'oggetto da un punto di vista insolito, che permette di evidenziare e selezionare alcuni tratti particolarmente espressivi, l'immaginazione del lettore ricostruisce lo stesso oggetto sulla base dello stesso modo di presentazione, integrando ai tratti espressi nel testo i tratti che l'immaginazione «spontaneamente concepisce» sulla loro traccia. In entrambi i casi, Leopardi attribuisce all'immaginazione una funzione costitutiva: l'oggetto è costituito dall'immaginazione ed appare come strutturalmente determinato dal modo di presentazione che essa, modellandolo, gli impone. Senza l'intervento costitutivo dell'immaginazione l'oggetto espresso o interpretato non può presen-

tarsi alla mente, e quindi il modo in cui la facoltà immaginativa lo costituisce appare inerente alla struttura stessa dell'oggetto. In questa prospettiva, tuttavia, tra l'oggetto immaginato (o espresso dal linguaggio) e l'oggetto *tout court* esiste una netta distinzione. Mentre l'oggetto immaginato è modellato dall'immaginazione (forte) sulla base delle sue forme peculiari, l'oggetto «semplice» è concepito come mero polo oggettuale trascendente, spogliato – nello squallore della sua nuda esistenza obiettiva – dei tratti con cui l'immaginazione lo riveste:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli solidi di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (1832: 4418)

Sul terreno dell'esperienza comune, i sensi manifestano oggetti semplici, che si presentano nella loro nuda esistenza. Per la maggior parte delle persone l'esperienza percettiva non si riduce anzi ad altro che alla presentazione di nudi oggetti semplici, come una torre o una campagna. Ma l'esperienza percettiva dell'uomo «sensibile e immaginoso» non consiste nella nuda e secca manifestazione di oggetti semplici: nel suo caso, l'esperienza percettiva è intessuta e internamente formata dal lavoro dell'immaginazione, che modella e riveste delle sue forme peculiari l'oggetto semplice (manifestato dai sensi), costituendolo – proprio in virtù di tale attività formativa – come una sorta di “doppio oggetto”. Aggiungendo e incorporando nel proprio modo di manifestazione i tratti derivanti dall'attività formativa dell'immaginazione, l'oggetto semplice, manifestato dall'esperienza percettiva comune, si trasforma (e trasfigura) in un altro oggetto, che si pone in qualche modo come il suo “doppio”. Mentre la persona dotata di un'immaginazione «dura e torpida» non percepisce altro che una semplice torre o una semplice campagna, la persona dotata di un'immaginazione viva e forte, pur percependo la stessa torre e la stessa campagna, vede al tempo stesso anche un'altra torre e un'altra campagna, ossia vede la stessa torre o campagna, ma *in quanto e nella misura in cui* esse appaiono determinate dai modi e dalle forme determinate dall'operare dell'immaginazione nelle fibre dell'esperienza percettiva stessa. Non si tratta ovviamente di due oggetti distinti: l'oggetto “semplice” e il suo “doppio” sono esattamente lo stesso oggetto. Ciò che li distingue è il loro modo di presentazione: mentre l'oggetto semplice, nella sua nuda esistenza, è il mero polo obiettivo manifestato dal sistema percettivo di base, l'oggetto

«doppio» è considerato *in quanto* formato e costituito dall'azione della facoltà immaginativa, ossia *in quanto* dato secondo le forme e i caratteri che essa gli conferisce. Così, mentre la torre o la campagna sono manifestate dall'esperienza percettiva come oggetti semplici e nudi, i loro «doppi» si manifestano nell'esperienza dell' «uomo sensibile e immaginoso», che ne arricchisce il modo di manifestazione grazie all'azione di un'immaginazione fresca e viva.

Anche in questo caso, le strutture e le funzioni intenzionali soggiacenti all'approccio delineato da Leopardi sono state teorizzate in modo esplicito dalla fenomenologia di Husserl, secondo la quale l'atto è primariamente diretto all'oggetto *simpliciter*, mentre dalla considerazione dell'oggetto *simpliciter* in quanto determinato dal contenuto inerente all'atto risulta quel particolare tipo di "doppio oggetto" che Husserl chiama «oggetto nel come dei suoi modi di determinazione» o «noema».

Ma la concezione leopardiana del "doppio oggetto" risulta applicabile anche alla rappresentazione mediante il linguaggio. Secondo Leopardi, l'imitazione poetica, cioè la rappresentazione del mondo attraverso l'uso poetico del linguaggio, si fonda infatti sul passaggio della cosa dalla sfera reale del mondo (luogo degli oggetti «semplici» e «solidi») alla sfera ideale dei significati (luogo degli oggetti concepiti dal pensiero, elaborati dalla fantasia ed espressi dal linguaggio); e tale passaggio dal mondo al linguaggio determina appunto una sorta di raddoppiamento dello stesso e medesimo oggetto. Come osserva Leopardi,

La novità o singolarità che cagiona principalmente l'efficacia e il diletto della poesia romantica, non è già quella degli oggetti, ma quella dell'imitazione, la qual può essere singolare in due modi, e per le forme sue proprie, cioè se il poeta imiti in qualche maniera straordinaria, e per gli oggetti, cioè se il poeta imiti qualche oggetto o parte di oggetto che non soglia essere imitata nella poesia. E notate, o Lettori, che anche questa seconda singolarità è propria veramente dell'imitazione e non degli oggetti, stante ch'io non ho detto che questi debbano essere singolari, ma poco imitati. (1818: 376)

Polemizzando con le forme imitative proprie dello stile romantico, Leopardi mette in luce questo punto: mentre l'oggetto imitato, ossia l'oggetto «semplice» dato nel mondo, può risultare del tutto inefficace dal punto di vista estetico, la sua imitazione, ossia l'oggetto in quanto espresso dal linguaggio, può invece produrre diletto proprio in quanto «imitato in maniera straordinaria» secondo le forme peculiari della lingua e dello stile. Un oggetto "semplice" come un armadio di solito non produce diletto in chi lo osserva; ma la sua rappresentazione linguistica in poesia, ossia la sua imitazione secondo le forme della lingua e dello stile, può invece apparire straordinaria, producendo diletto nel

lettore. L'oggetto viene quindi trasposto dal livello ontologico degli oggetti "semplici" al livello semantico degli oggetti "imitati" (ossia al piano degli oggetti semplici *in quanto* espressi nelle forme proprie della lingua e dello stile), permanendo lo stesso oggetto (per es., lo stesso tavolo), ma al tempo stesso risultando "doppio" in virtù dei tratti che «per le forme sue proprie» l'imitazione poetica gli impone nel momento in cui lo esprime linguisticamente.

Bibliografia

- Bonomi, A., 1975: *Le vie del riferimento*, Bompiani, Milano.
- Bonomi, A., 1979: *Universi di discorso*, Feltrinelli, Milano.
- Bonomi, A. 1987: *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano.
- Bonomi, A., 1994: *Lo spirito della narrazione*, Bompiani, Milano.
- Botti, L., 2006: *Identità e oggetto*, Editori Riuniti, Roma.
- Bozzi, P., 1989: *Fenomenologia sperimentale*, il Mulino, Bologna.
- Calabi, C. 2009: *Filosofia della percezione*, Laterza, Roma-Bari.
- Costa, V., 1999: *L'estetica trascendentale fenomenologica*, Vita e Pensiero, Milano.
- Costa, V., 2009: *Husserl*, Carocci, Roma.
- Eco, U., 1997: *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
- Ferraris, M., 2011: *Estetica razionale*, Cortina, Milano.
- Ginzburg, C., 2006: *Il filo e le tracce*. Feltrinelli, Milano.
- Husserl, E., 1913: *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einfuehrung in die reine Phaenomenologie*, a cura di K. Schuhmann, Nijhoff, Den Haag, 1976. Trad. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro Primo. Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino 2002.
- Leopardi, G., 1818: *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Newton, 2010.
- Leopardi, G., 1832: *Zibaldone di pensieri*, in *Leopardi. Tutte le poesie*, cit.
- Luporini, C., 1947: *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma, 1980.
- Melandri, E., 1960: *Logica e esperienza in Husserl*, il Mulino, Bologna.
- Melandri, E., 1968: *La linea e il circolo*, il Mulino, Bologna.
- Piana, G., 1979: *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano.
- Sokolowski, R., 1974: *Husserlian Meditations*, Northwestern University Press, Evanston.

Leardo Botti, *Rappresentare e immaginare. Il linguaggio poetico in Leopardi*

Spinicci, P., 2008: *Simili alle ombre e al sogno*, Boringhieri, Torino.

Timpanaro, S., 1965: *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa.

Timpanaro, S., 1985: *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, ETS, Pisa.

Timpanaro, S., 1997: *Sul materialismo*, Unicopli, Milano.

Voltolini, A., 1993: *Riferimento e intenzionalità*, ETS, Pisa.

Voltolini, A., 2010: *Finzioni*, Laterza, Roma-Bari.

Voltolini, A., Calabi, C., 2009: *I problemi dell'intenzionalità*, Einaudi, Torino.