

Habits, contingency, orality:

Insights into the idea of “living literature” moving from Leopardi

Mariagrazia Portera
mariagrazia.portera@unifi.it

What is the relationship between habit and literary creativity? What role does the notion of habit play in the process of composition and, in general, in artistic productivity and the aesthetic experience? How do the terms habit and improvisation, habituation and contingency relate to each other? To answer these questions, crucial for aesthetics, this essay moves from the discussion of some significant passages in Giacomo Leopardi's *Zibaldone*. On the one hand, the notions of habit and habituation will be discussed, understood – in the specific case of their application to poetry – as the poetic work of giving oneself a form; on the other hand, I shall analyze the notion of environmental or contextual contingency as the input that activates the poetic composition, in terms of a so-called “deliberate improvisation”. Against the background of these interconnected concepts the issues of the relationship between book and orality, performativity and recitation, lowbrow culture and highbrow culture will emerge, in a dense web of cross-references that defines, at least in its general lines, one of the axes of Leopardi's theoretical thinking around the 1820s.

Keywords: *Zibaldone*, book, improvisation, environment.

Abitudine, contingenza, oralità:

per una letteratura “viva” a partire da Leopardi

Mariagrazia Portera
mariagrazia.portera@unifi.it

1. Poetiche dell’abitudine

«Sono i principianti ed i dilettanti che amano credere ai momenti di vena, agli stati di grazia dell’ispirazione. In realtà, ogni artista vero che abbia lungamente lavorato sa che, in condizioni fisiche normali, questo stato di grazia egli lo ottiene ogni volta che si mette all’opera ed è il lavoro che trova l’ispirazione. Quindi, in un certo senso, *l’abitudine* al lavoro può bene prendere il posto dell’ispirazione»¹. Così, incisivamente, scrive Dino Formaggio nel suo *Fenomenologia della tecnica artistica*, tutto incentrato sul rapporto tra arte e tecnica, tra arte e apprendistato manuale, inteso (anche) quale acquisizione delle disposizioni corporee abituali atte a rendere possibile l’invenzione creativa. Se non fa generalmente problema accogliere questa tesi di Formaggio nel caso delle arti della mano (quelle stesse arti, ad esempio pittura e scultura, che Formaggio frequentava stabilmente), il discorso pare cambiare quando si tratti di poesia e più in generale di letteratura. Concedere infatti che il pittore accumuli lavoro, insieme allo strumento, al fine di schiudere lo “stato di grazia dell’ispirazione” oppure che il corpo intero dello scultore impari, nella ripetizione, a sostenere scalpello e martelli per scavare il momento di vena è, tutto sommato, idea pacifica. Ma il lavoro (“lavoro”?) del poeta? In che senso, nel caso della poesia e più ampiamente della letteratura, l’abitudine al lavoro può – o *deve* – prendere il posto dell’ispirazione? Qual è, in generale, il rapporto tra abitudine e creatività letteraria?

Per rispondere a questi interrogativi, centrali per l’estetica filosofica, ho scelto di lavorare in questo saggio a partire da alcune riflessioni di Giacomo Leopardi, principalmente

¹ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti, Milano 1953, p. 355 (nuova edizione digitale conforme all’edizione del 1953 a cura di Simona Chiodo, Dipartimento di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano), corsivo mio.

provenienti dallo *Zibaldone* e relative al nesso di abitudine e assuefazione, di improvvisazione orale e contingenza, e alla questione della ripresa possibile di stili e forme del poetare *vivo* antico e classico nella modernità. Enucleerò dunque, da un lato, la nozione di abitudine, intesa – nel caso dell’applicazione alla poesia – come il lavoro poetico del darsi una forma (“abitudine” o “abito” è, in mineralogia, la forma o configurazione posseduta dal cristallo, la sua proprietà aspettuale di base); dall’altro lato, quella di contingenza ambientale o contestuale come input che avvia il canto, e dunque l’improvvisazione deliberata in quanto metodo. Sullo sfondo di questa coppia di concetti si disporranno le questioni del rapporto tra libro e oralità, performatività e recitazione, opera popolare e opera colta, in un complesso intreccio di rimandi che definisce, almeno nelle sue linee generali, uno degli assi della riflessione teorica leopardiana intorno agli anni Venti dell’Ottocento.

2. Abitudini e assuefazioni

Nel giro d’anni tra il 1820 e il 1823 l’analisi leopardiana nello *Zibaldone* si esercita intensamente sui due concetti di assuefazione e abitudine, con intriganti ramificazioni nelle sezioni finali dell’opera, risalenti al soggiorno fiorentino del 1828². Come si legge in un appunto del 9 settembre 1821, «tutta la natura è un sistema di assuefazione»³, cioè l’assuefazione, come disposizione a contrarre abitudini o forme abituali, è carattere primigenio della natura vivente in generale, incluso ovviamente l’uomo. In quanto disposizione, l’assuefazione non è percepibile in sé ma nei prodotti che, quale processo, origina e rende possibili, cioè le abitudini⁴. Nel quadro di una natura tutta attraversata

² L’edizione di riferimento che adotto per lo *Zibaldone* è: G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1991 (tra parentesi quadra ho riportato il riferimento alla carta dell’autografo). Sulla nozione di assuefazione in Leopardi, si vedano almeno: G. Tini, *Dalla prima alla seconda natura. Leopardi tra abbondanza di vita e assuefazione*, Poggibonsi, Lalli 1994; A. Aloisi, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, ETS, Pisa 2014; M. Karp, *Conformabilità*, in N. Bellucci, F. D’Intino, S. Gensini (a cura di), *Lessico leopardiano 2016*, Roma, Sapienza Università Editrice 2016, pp. 25-28; A. Malagamba, *Assuefazione/Assuefabilità*, in N. Bellucci, F. D’Intino, S. Gensini (a cura di), *Lessico leopardiano 2014*, Roma, Sapienza Università Editrice 2014, pp. 29-36; A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006; F. Brioschi, *Forza dell’assuefazione*, in AA.VV., *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizione, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati – Porto Recanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki 2001, pp. 737-750; A. Malagamba, *Seconda natura*, “seconda nascita”. *La teoria leopardiana dell’assuefazione*, in AA.VV., *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki 2010, pp. 313-321.

³ Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, cit., vol. I, p. 972 [1658].

⁴ *Ivi*, vol. I, p. 1051 (3 ottobre 1821), «L’assuefabilità non è che disposizione» [1828].

dall'incessante impulso ad assuefarsi, le abitudini si configurano pertanto come gli addensamenti stabili (o almeno temporaneamente tali) e percepibili dell'assuefazione (o assuefabilità o conformabilità) generale.

L'uomo, tra le forme viventi animali, è la specie con grado di assuefabilità maggiore:

Ciascun uomo è come una pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta ec. [...] Questa è la differenza caratteristica che distingue l'uomo dagli altri viventi. La maggiore o minore *conformabilità* primitiva, è la principale differenza di natura fra le diverse specie di animali, e fra i diversi individui di una stessa specie. La maggiore o minore *conformabilità* acquisita (mediante l'uso generale delle assuefazioni, che produce la facilità delle assuefazioni particolari) e le diverse forme ricevute da ciascun individuo di ciascuna specie, è tutta la differenza di accidente che si trova fra detti individui⁵.

Si badi alla differenza, posta qui da Leopardi, tra assuefabilità o conformabilità primitiva (tra specie, e tra individui della stessa specie) e assuefabilità acquisita (tra individui della stessa specie). La prima è differenza di natura o di sostanza, mentre la seconda – che individua differenze d'accidente – dipende dall'esercizio e dalla progressiva acquisizione di abitudini particolari, che hanno però il potere di agire, come effetto di feedback, sulla assuefazione primitiva rendendola vieppiù “naturale”, cioè sempre più plastica e agile. È per questa ragione che Leopardi fa derivare infine «l'assuefabilità [...] dall'assuefazione»⁶, cioè ne vincola il perfezionamento – se non la stessa essenza – all'effetto di ritorno delle singole e varie concrezioni abituali che essa rende possibili. Ed è per questo che, pur dotato della maggior assuefabilità tra tutti i viventi, Leopardi ribadisce anche per l'uomo la necessità di allenare l'assuefazione, di sottoporla a lavoro: «L'uomo si assuefà ad assuefarsi [...]. L'uomo del più grande talento non va esente da questo bisogno, anzi con ciò solo può formarsi il talento, e senza ciò, come spessissimo accade, la maggior disposizione possibile, resta affatto infruttuosa, ed ignota a quello stesso che la possiede. Vale a dire che nessuna facoltà esiste primitivamente nell'uomo»⁷. Ciò è tanto vero che gli esseri umani, pur assuefabilissimi, stentano tuttavia «moltissimo

⁵ *Ivi*, vol. I, p. 870 [1452-1453], corsivi leopardiani.

⁶ *Ivi*, vol. I, p. 1051 [1828].

⁷ *Ivi*, vol. I, pp. 1138-1139 [2028] (1 novembre 1821).

da principio ad assuefarsi, a prender questa o quella forma, poi mediante l'assuefazione di farlo, appoco appoco» si facilitano il compito e acquistano dimestichezza⁸.

Entro questo quadro generale si inserisce una delle teorie più interessanti dello *Zibaldone* di Leopardi, cioè la teoria delle abitudini brevi, con applicazioni importanti anche per il lavoro poetico.

Per introdurla, Leopardi sviluppa anzitutto alcune considerazioni circa una differenza di fondo nel rapporto tra individuo e (sue proprie) abitudini, al netto della generale assuefabilità di tutta la specie umana. Una volta sviluppate le prime abitudini e consolidati i primi abiti, si dà il caso che alcuni uomini si accontentino e li mantengano tali e quali per l'intero corso dell'esistenza; altri, invece, si perfezionano nell'arte della contrazione e dismissione, formandosi abitudini plastiche che possono essere facilmente assunte e presto sostituite con abitudini nuove. La prima è la condizione dell'uomo incolto, che fa delle prime abitudini contratte un possesso cristallizzato, immobile e imm modificabile⁹. La seconda è la condizione del talento o ingegno, che coincide con la capacità di modificare continuamente la propria fisionomia abituale: «ecco le differenze de' talenti; maggiore o minore facilità d'assuefarsi e dissuefarsi»¹⁰; «la facilità di contrarre abitudine, qualità ed effetto essenziale de' grandi ingegni, porta seco per naturale conseguenza ed effetto la facilità di disfare le abitudini già contratte, mediante nuove abitudini opposte che facilmente si contraggono; e quindi la potenza sí della durevolezza, come della brevità delle abitudini»¹¹. Le abitudini brevi, in questo senso, sono la marca autentica della genialità.

Lo *Zibaldone* è ricco di riferimenti autobiografici a questa dimensione plastica e veloce all'abitudine che Leopardi riconosce anzitutto in sé stesso, declinandola quale prontezza performativa d'imitazione, del veloce farsi e disfarsi come l'altro (cosa o persona) assimilandolo a sé nell'immaginazione. Leggiamo: «esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l'immaginazione, e a rifarlo ec. Così leggendo un libro in una lingua forestiera, m'assuefacevo subito dentro

⁸ *Ivi*, vol. I, p. 983 [1682-1683].

⁹ *Ivi*, vol. I, p. 196 [208].

¹⁰ *Ivi*, vol. I, p. 919 [1153].

¹¹ *Ivi*, vol. I, p. 762 [1254]. Si veda anche p. 1049 (1 ottobre 1821): «La forza dell'assuefaz. generale rende sempre gradatamente più facile il dissuefarsi, e il passare da una assuefaz. ad altra diversa o contraria» [1824].

quella giornata a parlare, anche meco stesso e senza avvedermene, in quella lingua»¹². E ancora:

Io nel povero ingegno mio, non ho riconosciuto altra differenza dagl'ingegni volgari, che una facilità di assuefarlo a quello ch'io volessi, e quando io volessi, e di fargli contrarre abitudine forte e radicata, in poco tempo. Leggendo una poesia, divenir facilmente poeta; un logico, logico; un pensatore, acquistar subito l'abito di pensare nella giornata; uno stile, saperlo subito o ben presto imitare ec.; una maniera di tratto che mi paresse conveniente, contrarne l'abitudine in poco d'ora. Il volgo che spesso indovina, e nelle sue metafore esprime, senza saperlo, delle grandi verità [...] chiama fra noi [...] testa o cervello duro (cioè organi non pieghevoli, e quindi non facili ad assuefarsi) chi non è facile ad imparare. L'imparare non è altro che assuefarsi¹³.

Si notino, nei passaggi citati, almeno due punti. Il primo ha a che fare con un'idea di lettura (e, più in generale, di apprendimento) come dinamica di riproduzione mimetica anziché come semplice ricezione del contenuto informativo veicolato dai testi. Per il Leopardi lettore, in forza dell'assuefazione, confrontarsi con gli oggetti-libri non significa tanto decodificarne e registrarne il contenuto di nozioni quanto *ri-fare*, *ri-produrre* in sé stesso, come si trattasse di istruzioni da mettere in pratica, ciò che dai libri è suggerito. In questo senso, che diremmo performativo, va inteso il “farsi facilmente poeta, leggendo una poesia”, o pensatore o logico, nell'assunto di base per cui recepire davvero un testo poetico equivarrebbe a scrivere una nuova poesia da sé, un testo di logica a ri-produrre propri pensieri di logica, un testo teatrale a rimetterlo in scena di nuovo, ogni volta e da capo¹⁴. Il secondo punto riguarda le conseguenze di un'impostazione centrata sull'assuefazione per l'idea generale di genialità, che Leopardi risignifica nei termini di capacità acquisita (non innata) di spostarsi agilmente da un'abitudine all'altra, da uno stile all'altro, in piena mutevolezza. Genio è chi il genio *fa* – o impara a farlo, potremmo dire; e per imparare a “farsi” geni le condizioni socioculturali ed economiche risultano ben presto di importanza chiave al giovanissimo Leopardi¹⁵. Si tratta di un'idea

¹² *Ivi*, vol. I, p. 827 [1364-1365].

¹³ *Ivi*, vol. I, p. 763 [1254-1255].

¹⁴ Sul ruolo di teatralità e performatività nell'opera di Leopardi, cfr. *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 30 settembre-1-2 ottobre 2004, Olschki Firenze 2008.

¹⁵ Si legga, ad esempio, questo passaggio dallo *Zibaldone*, 7 settembre 1821 (G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, cit., vol. I, pp. 965-966) [1646-1647]: «Poniamo che la classe possidente o benestante sia

antiromantica di genialità che ne propugna per certi versi la democratizzazione e che si sposa con un interesse per la dimensione condivisa del lavoro culturale che accompagna Leopardi, pur secondo varie declinazioni, lungo l'intero arco della sua riflessione, come si vedrà anche con riferimento alla ripresa della questione della poesia orale omerica nelle sezioni finali dello *Zibaldone*¹⁶.

Come accennato, l'abitudine breve è regola aurea anche in letteratura, dove uomo d'ingegno (letterario) non è colui che ambisca a collocarsi al di fuori del cerchio delle abitudini, alla ricerca di una produttività *ex nihilo* o di una originalità senza precedenti, ma chi sappia passare da un abito all'altro e sostituire brevemente i vecchi ai nuovi. Un passaggio dello *Zibaldone* dall'agosto del 1821 lo mette in chiaro:

Da quanto ho detto altrove che l'ingegno è facilità di assuefarsi, e che questa facilità include quella di mutare assuefazioni, di contrarne delle nuove in pregiudizio delle passate ec. risulta che i grandi ingegni denno ordinariamente esser mutabilissimi (di opinioni, di gusti, di stili, di modi, ec. ec.) non già per quella volubilità che nasce da leggerezza, e questa da poca forza d'ingegno e di concezioni e sensazioni ec. ma per la facilità di assuefarsi, e quindi di far progressi. Però la mutabilità, quando conduca sempre più avanti, ancorché produca nell'uomo delle condizioni tutte contrarie alle passate, è sempre indizio di grande ingegno, anzi sua necessaria qualità. Ed infatti grandissima differenza si suol trovare p.e. tra le prime e le ultime opere di un grande scrittore (sia nel genere, sia nello stile, sia nelle opinioni, sia ne' pregi particolari o qualità ec. sia in tutte queste cose insieme), e nessuna o pochissima in quelle de' mediocri, o degl'infimi. Paragonate il Rinaldo del Tasso, o la prima Tragedia del Metastasio o dell'Alfieri colle ultime ec. Così pure nella inclinazione della vita o degli studi, ne' gusti letterarii ec. Così dico anche rispetto alle sue assuefazioni e abilità materiali ec.¹⁷.

complessivamente alla classe povera o laboriosa ec. come 1 a 10. Certo è nondimeno che per 30. uomini insigni e famosi in qualsivoglia pregio d'ingegno ec. che sorgano nella prima classe, appena uno ne sorgerà nell'altra, e quest'uno probabilmente sarà passato sin da fanciullo nella prima, mediante favorevoli circostanze di educazione ec. Scorrete massimamente le campagne [...] e ditemi, se potete, il tal contadino è un genio nascosto. E pur è certo che vi sono fra i contadini tante persone proprie a divenir geni, quante nelle altre classi in proporzione del numero rispettivo di ciascuna. E nessuna è più numerosa di questa. Che cosa è dunque ciò che si dice, che il genio si fa giorno attraverso qualunque riparo, e vince qualunque ostacolo? Non esiste genio in natura, cioè non esiste (se non forse come una singolarità) nessuna persona le cui facoltà intellettuali sieno per se stesse strabocchevolmente maggiori delle altrui. Le circostanze e le assuefazioni, col diversissimo sviluppo di facoltà non molto diverse, producono la differenza degl'ingegni; producono specialmente il genio, il quale appunto perché tanto s'innalza sull'ordinario (il che lo fa riguardare come certissima opera della natura); perciò appunto è figlio assoluto dell'assuefazione ec.».

¹⁶ Su Leopardi progressivo, popolare, democratico alcuni riferimenti classici sono ovviamente ai lavori di Cesare Luporini (*Leopardi progressivo*, 1947, Editori Riuniti, Roma 2006) e Walter Binni (*La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973).

¹⁷ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, cit., vol. I, p. 869-870 [1450-1451].

In questo appunto, l'eccellenza della produzione letteraria moderna è posta nell'abilità da parte dell'autore di trascorrere da un'opera all'altra, da uno stile all'altro, lungo una direttrice che «conduca sempre più avanti»; è, in breve, posta nel processo e non nel prodotto (cioè nel singolo presunto capolavoro). Il poeta moderno (*non* l'antico), come Tasso o Metastasio, è colui di cui si misura la grandezza in termini di disposizione a non star quieto in nessun luogo, a sottoporsi a continuo e diverso lavoro per darsi una forma ma, al contempo, anche per dis-togliersela velocemente al fine di passare alla successiva.

3. L'Elogio degli uccelli

Questa mutevolezza, che Leopardi accosta nello *Zibaldone* alle abitudini brevi, viene a tema in termini non identici ma strettamente relati anche in una delle *Operette morali*, all'interno di un sottile gioco concettuale che sposta l'asse del discorso dalla genialità moderna come padronanza delle abitudini brevi alla mutevolezza come segno mediato del poetico antico. L'operetta in questione è l'*Elogio degli uccelli*, composta tra il 29 ottobre e il 5 novembre del 1824, appena qualche tempo dopo l'approfondimento delle nozioni di abitudine e assuefazione nello *Zibaldone* (1821-1823). La letteratura critica si è esercitata in molti modi sull'*Elogio*, ad esempio riconoscendone i modelli nel *Discours sur la nature des oiseaux* di Buffon ma anche in alcuni «passaggi dell'*Historia naturalis* di Plinio, e del *De natura animalium* di Eliano»¹⁸, così come – per il rapporto tra voce e lettera, tra oralità e scrittura – nel *Fedro* platonico¹⁹. Similmente, sono state proposte stimolanti interpretazioni del carico simbolico degli uccelli al centro dell'operetta, da figure angeliche²⁰ a immagini dei beati²¹. Qui, come si vedrà, la tesi che intendo sostenere – sviluppando alcune intuizioni presenti, ad esempio, nel già citato lavoro di D'Intino – è che gli uccelli siano figura del poeta antico e della sua voce, il cui analogo moderno (solo analogo, non identico) è il poeta delle abitudini brevi.

¹⁸ Cfr. E. Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, il Mulino, Bologna 2017, p. 166.

¹⁹ Così F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.

²⁰ Secondo Cesare Galimberti il termine “creature”, riferito agli uccelli nell'operetta, trasfigura «in modo sempre più ardito gli uccelli in rappresentazioni di angeli e di anime libere dal peso della terrestrità», in G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, (1988), Guida, Napoli 1977, p. 375; M. Cacciari, *L'angelo necessario* (1986), Adelphi, Milano 2008, p. 165.

²¹ Con ispirazione agambeniana, cfr. A. Aloisi, *Elogio dell'inoperosità: Agamben e Leopardi*, “Italian Studies”, 72, 3, 2017, pp. 282-291.

Come anticipato, tra le prime caratteristiche riconosciute nell'*Elogio* agli uccelli, «naturalmente le più liete creature del mondo», c'è l'inesausto spostarsi di luogo in luogo, cambiare abito e spazio:

Cangiano luogo a ogni tratto, passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile [...]; pochissimo soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo senza necessità veruna [...]. Anche nel piccolo tempo che soprassedono in luogo, tu non li vedi stare mai fermi della persona; sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano; con quella vispezza, quell'agilità, quella prestezza di moti indicibile²².

Che questo incessante mutar di luogo sia pensato da Leopardi in relazione alla mutevolezza dell'opera letteraria è messo in chiaro dall'autore stesso, che riconosce agli uccelli potenza immaginativa, della stessa qualità di quella che ci si aspetta possiedano i poeti. Infatti, in forza della raffinatezza del loro sistema sensoriale e della loro incessante dinamicità, gli uccelli sviluppano «una grandissima forza e vivacità e un grandissimo uso d'immaginativa. Non di quella immaginativa profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante, il Tasso; la quale è funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue; ma di quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca; la quale si è larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti; e il maggiore e più fruttuoso dono di cui la natura sia cortese ad anime vive»²³.

Si noti anche qui il riferimento al Tasso, che ritorna in questo passaggio – insieme a Dante – non tanto quale campione della legge di mutevolezza secondo le abitudini brevi (com'è nello *Zibaldone*) bensì quale detentore di un'immaginativa eccezionale al pari di quella degli uccelli, e tuttavia di segno opposto: nel Tasso fervida, tempestosa e funesta, negli uccelli lieta, leggera, fanciullesca. La mutevolezza e la dinamicità sono le stesse in entrambi i casi, poste come relevantissime per l'eccellenza poetica, ma solo analoghi (o francamente ribaltati) i loro connotati qualitativi²⁴.

²² G. Leopardi, *Operette morali*, cit., pp. 380-381.

²³ G. Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 384.

²⁴ Ma si veda anche il passaggio seguente, ancora sul Tasso: «L'Italia dal Cinquecento in poi non solo non ha guadagnato in poesia, ma ha avuto solamente versi senza poesia. Anzi la vera poetica facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia; e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso» (G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. 1, p. 451, 27 febbraio 1821 [701-702]). Su Tasso e Leopardi, cfr.

Ora, è noto che all'interno dell'opera leopardiana la fanciullezza, la letizia, l'immaginazione lieve e ingenua sono caratteristiche peculiari dell'antico, paradigmaticamente di Omero: lieto, pronò all'errore perché ancora non sufficientemente maturo (si consideri, ad esempio, la questione dell'errore dolce e lieve, per fanciullesca immaturità, che Leopardi riconosce copioso nell'*Orlando furioso*, appunto frutto dell'ingegno ariostesco inserito non tra i moderni bensì tra gli antichi)²⁵, mutevole ma di una mutevolezza senza direzionalità, ingenuo (non sentimentale). Di contro, del poeta moderno è affermata la necessità del darsi forma (breve), di studiare e lavorare per sottrarsi agli errori di cui gli antichi non erano, fortuna loro, neppure consapevoli:

Ora si viene da un tempo corrotto (oltreché si sta pure tra' corrotti) e bisogna porre il più grande studio per evitare la corruzione, principalmente quella del tempo la quale prima che abbiamo pensato a guardarcene s'è impadronita di noi, e poi quella dei tempi passati, perché adesso conosciamo tutti i vizi delle arti e ce ne vogliamo guardare, e non siamo più semplici come erano i greci e i latini e i 300^{ti} e i 500^{ti} perché siamo passati pel tempo di corruzione e siamo divenuti astuti nell'arte, e schiviamo i vizi con questa astuzia e coll'arte non colla natura come facevano gli antichi²⁶.

Lo studio e il lavoro sono, in questa prospettiva, lo scotto sentimentale per la perdita connessione ingenua con la natura; di più, il giogo del procedere "sempre in avanti", cioè per segmenti abituali necessariamente brevi, è tutto quel che resta e può restare del mobile e rotondo piacere degli antichi.

Le sezioni finali dello *Zibaldone* aggiungono un tassello ulteriore a questo quadro di contrapposizione tra ingenuo e sentimentale, tra levità senza direzione e abitudine brevità direzionata, portando a emergenza l'ovvio vincolo del poeta moderno al regime della scrittura e alla correlata pubblicazione a stampa, di contro alla sostanziale vocalità dell'antico. Se questo vincolo è banale, lo sono forse meno le sue conseguenze, che Leopardi individua in una letteratura scritta, al suo tempo e ancora oggi, sempre più estranea agli interessi del popolo, incapace di parlare a cerchie ampie di individui, comunità, popoli. «La scrittura» – afferma nello *Zibaldone* – «celebrata per aver

R. Mucignat, *Tasso and the Quest for Modern Epic: Goethe's Torquato Tasso and Leopardi's Operette morali*, "Publications of the English Goethe Society", 85, 1, 2016, pp. 28-39.

²⁵ Su Ariosto "antico", nella lettura di Leopardi: M. Piperno, "Eccetto l'Ariosto": Giacomo Leopardi legge l'*Orlando furioso*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", vol. 20, 2, 2017, pp. 295-315.

²⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. I, p. 7 [4].

popolarizzata l'istruzione, è stata al contrario per una parte la causa di depopolarizzare la letteratura, la quale una volta non poteva vivere che presso il popolo, e di separare dal popolo i letterati, i quali già ne fecero necessaria parte. La scrittura sola ha reso possibile una letteratura colta, polita e perfetta, la quale di sua natura non può essere, e non sarà mai, popolare»²⁷. E nel passaggio immediatamente precedente:

Noi ridiamo di quell'antico modo di pubblicazione; forse quegli antichi riderebbero assai del nostro. Certo non potremo negare che quella non fosse e naturale (anzi la sola naturale), e vera pubblicazione. Noi diciamo aver pubblicato un componimento, quando ne abbiamo fatto tirare qualche centinaio di copie, che andranno al più in qualche centinaio di mani; come se quelle centinaia di lettori fossero la nazione; e la nazione veramente, il vero pubblico, non ne sa assolutamente nulla²⁸.

Il punto è chiaro: l'unico modo davvero efficace per poter *pubblicare* è che il pubblico o popolo abbia nella memoria l'opera e la ripeta, al modo in cui i poeti omerici erano ripetuti e imparati e recitati da cerchie amplissime di uditori; *pura voce*, Omero garantiva diffusione e incisività alla sua opera ancorandola a ciò che è apparentemente più vulnerabile e aleatorio, cioè il corpo, la bocca, la voce, la memoria del pubblico.

Considerato da questo punto di vista, l'*Elogio degli uccelli*, oltre che celebrazione della mutevolezza vaga, è anche elogio di un regime di vocalità perduta che Leopardi sente come consustanziale alla letteratura autentica e che ambisce (si discuterà nel seguito in che termini) a riportare in vita, al modo in cui Amelio cerca di riportare in vita nella pagina scritta qualcosa della voce antica degli uccelli. È infatti merito di D'Intino, attraverso una fine analisi della struttura del testo dell'*Elogio*, aver mostrato come la scrittura o trascrittura di Amelio, ispirata dagli uccelli, ricalchi nella pagina forme e stilemi del discorso per sola voce. Il testo dell'operetta, infatti, mostra «netta predominanza della paratassi, tendenza alla giustapposizione di elementi che si vanno ad aggiungere ai precedenti, o spesso addirittura li contraddicono; elencazione di molte unità testuali isolate ognuna in uno specifico spazio-tempo; mancanza di ogni tipo di astrazione o conclusione o deduzione logica»²⁹, in breve l'andamento per accumulo – estensivo e

²⁷ *Ivi*, vol. 2, p. 2450 [4346-4347].

²⁸ *Ibid.*

²⁹ F. D'Intino, *L'immagine della voce*, cit., p. 73. Si vedano anche: Id., *Oralità e dialogicità nello Zibaldone*; e, ancora sulla componente del dialogo, con riferimento specifico alle *Operette morali*, M. Cesar, *Le*

non intensivo, orizzontale e non verticale – che distingue classicamente il discorso orale da quello scritto, l’anarchia incarnata della voce antica dalla sistematizzazione *disembodied* della pagina inchiostrata, nel moderno. Amelio è trascrittore di oralità *all'improvviso*, non scrittore.

3.1 L’*Elogio degli uccelli*: improvvisazione e circostanza

C’è infatti un ulteriore punto che vale la pena di discutere nell’*Elogio* e che illumina alcuni aspetti centrali della poetica leopardiana in generale. Come nota ad esempio Emilio Russo, l’*Elogio* è opera che si configura come «*improvvisa*»³⁰, cioè improvvisata a partire dall’irruzione di quell’elemento inatteso e impreveduto che è la voce degli uccelli. Il testo si apre al modo seguente: «Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co’ suoi libri, seduto all’ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco dandosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all’ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono»³¹. La dinamica è chiara: c’è un abito di studio solitario che si esercita su scritture e libri, interrotto dall’udire una voce – cioè il canto degli uccelli – cui Amelio risponde attraverso un processo graduale di produzione di una scrittura nuova che può immaginarsi trascrizione di quanto udito *ex improvviso*.

Si tratta di una dinamica che, con riferimento all’opera di Leopardi, vediamo in atto in innumerevoli casi, nell’assunto di fondo per cui la poesia o l’impeto creativo (moderni) non giungono dal nulla bensì preparati da un abito di lavoro pregresso, da un lato, e dall’irruzione di sollecitazioni o circostanze ambientali che rendono possibile e quasi esigono una risposta nell’opera, dall’altro. Come si dice nello *Zibaldone* (9 settembre 1823), l’immaginazione è porosa e aperta, sempre sollecitata dall’effetto che fa lo stare al mondo, l’esservi immersi:

L’immaginazione è visibilmente sottoposta a mille cause totalmente fisiche, che la commuovono e scuotono, o l’assopiscono e intorpidiscono, la sollevano o la deprimono, l’eccitano o la raffrenano, la scaldano o l’agghiacciano. Se dunque l’immaginazione, perché

operette morali e le risorse del dialogo, “RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani”, 15, 2022, pp. 153-173.

³⁰ E. Russo, *Ridere del mondo*, cit., p. 162 (corsivo mio).

³¹ G. Leopardi, *Operette morali*, cit., pp. 370-371.

non l'ingegno? mentre quella è pure una facoltà tutta spirituale, o tutta appartenente a ciò che nell'uomo si considera come spirito; è una parte o facoltà dell'animo solo, dello spirito ec. e dello stesso ingegno³².

È in gioco qui, mi pare, una modalità francamente “ecologica” di praticare la scrittura letteraria moderna, laddove con “ecologia” non intendo i temi naturali eventualmente trattati nei testi leopardiani (pure rilevanti) bensì il processo stesso, situato e interconnesso, di produzione. Di più, la modalità ecologica si fa dialogica nella misura in cui l'affezione dell'immaginazione da parte di cause fisiche e delle loro *rimembranze* (il vento, lo splendore della luna, gli uccelli, lo stormire delle fronde, le voci umane, la luce delle stelle...) vale da input per la formulazione di una risposta del poeta/scrittore, in una fitta trama di domande, repliche e appelli cui partecipano tanto elementi viventi quanto inerti dell'ambiente³³. Forzando un po' i termini del discorso, si può sostenere che il testo letterario si configura sempre in Leopardi come improvvisazione deliberata, cioè come confronto responsivo con le rimembranze di una contingenza, dotata di una certa agency, da cui emerge non programmato né programmabile il senso.

Si pensi, ad esempio, alla già citata scaturigine della scrittura di Amelio dall'ascolto della voce degli uccelli nell'*Elogio*, ma anche – passando dalla prosa alla poesia – ai «tetti», agli «orti», al canto «che s'udia per li sentieri lontanando morire a poco a poco» ne *La sera del dì di festa*, inseriti all'interno della ritualità abituale del calendario festivo; allo stagliarsi della siepe che impedisce lo scorrere dello sguardo nell'*Infinito*, preparato da

³² G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. 2, p. 1773 [3387-3388]. Si badi, tuttavia, che se è l'oggetto, in quanto causa fisica, ciò che colpisce l'immaginazione, è la rimembranza dell'oggetto a farsi perno della scrittura poetica: «All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose» (*ivi*, vol. 2, 2502 [4418]). L'abito dell'uomo immaginoso, dunque, predispone a un tipo di ricezione abituale per cui tutti gli stimoli ambientali si danno immediatamente («al tempo stesso») doppi. Analogamente, si chiarisce il punto in un altro passaggio rilevante: «Un oggetto qualunque, p.e. un luogo, un sito, una campagna, p. bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poetichissimo a rimembrarlo» (*ivi*, vol. 2, p. 2508, 14 dicembre 1828) [4426].

³³ Scrive G. Ferroni, in «*Sedendo e rimirando*»: *lo sguardo dei canti*, in *La dimensione teatrale*, cit., pp. 295-311, qui p. 296: «La poesia prende così quasi sempre avvio da qualche elemento visivo, si rivolge ad un aspetto concreto, a situazioni, figure, oggetti particolari, proiettandoli poi verso “altre immagini adeguate e analoghe”, legate a una rimembranza, ad un desiderio, a una speranza, a un dolore, ad una spinta all'azione o alla polemica». Mi permetto di sottolineare, pur nella consonanza di posizioni, come l'input che dà avvio al canto non sia sempre prevalentemente visivo bensì, come s'è visto – in prosa e in poesia – anche uditivo e di altre modalità sensoriali.

una consuetudine di familiarità abituale con il luogo («sempre caro»); al sorgere della luna o allo sguardo che cade sulla greggia nel *Canto notturno di un pastore errante* (peraltro ancorati, come vedremo nell'ultimo paragrafo di questo testo, a ricerche pressoché coeve di Leopardi sul tema della sopravvivenza di tradizioni o abiti di poesia orale e improvvisata in Asia minore, cfr. Zib 4399)³⁴; all'elemento visivo («anco ti vidi»), rafforzato dal deittico «qui», che dà avvio a *La Ginestra*. In breve, tutti elementi ambientali singolari e concreti, insieme alle relative rimembranze, che impattano sull'immaginazione del poeta quasi dis-traendolo e con ciò avviando o imponendo svolte al processo di creazione³⁵.

Mi trovano d'accordo, anche da questo punto di vista, le già citate riflessioni di D'Intino in relazione allo *Zibaldone*, ma che possono essere estese all'intera produzione di scritture leopardiane: il tentativo di Leopardi si oppone specularmente alla pressoché coeva (soprattutto in Germania) impresa di auto-fondazione del soggetto, indirizzandosi verso una soggettività parimenti moderna ma aperta, ecologica, responsiva, breve, *vocale* (per quanto possibile nel regime della scritturalità)³⁶.

4. Parola scritta o parola orale per la teoria delle abitudini brevi? Il moderno infranto

Come accennato, nelle battute finali dello *Zibaldone*, cioè intorno al biennio 1827-1828, Leopardi torna ad affrontare distesamente il tema della poesia orale muovendo anzitutto da una rivisitazione della questione omerica³⁷. A interessarlo sono problemi classici di filologia omerica, tra i quali la tesi secondo cui i poemi omerici sarebbero frutto del lavoro di composizione di un autore singolo oppure di un gruppo di autori; la tesi della precedenza della letteratura poetica orale rispetto alla prosa, che si svilupperebbe solo

³⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. 2, p. 2489 [4399]. In generale, su questi temi: M. Caesar, *Appunti sulla voce in Leopardi*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, a cura di C. Ferrucci, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 11-22; F. D'Intino, *Il potere della voce. Leopardi per un teatro (anti)platonico*, in *La dimensione teatrale*, cit., pp. 95-115; L. Blasucci, *La modalità della 'voce' negli Idilli leopardiani*, in *La dimensione teatrale*, cit., pp. 3-17; G. Ferroni, «*Sedendo e rimirando*»: lo sguardo dei canti, in *La dimensione teatrale*, cit., pp. 295-311.

³⁵ Sulla distrazione, anche con riferimenti a Leopardi, cfr. A. Aloisi, *La potenza della distrazione*, il Mulino, Bologna 2020.

³⁶ Cfr. ancora, su tutto questo, F. D'Intino, *L'immagine della voce*, cit.

³⁷ La maggior parte delle annotazioni dedicate a Omero è redatta a Firenze. Sugli anni toscani dello *Zibaldone*, cfr. A. Dolfi, *Gli anni toscani dello Zibaldone. Dalle figure della ricezione al tempo del silenzio*, in L. Melosi (a cura di), *Leopardi a Firenze* (Atti del convegno di studi, Firenze 3-6 giugno 1998), Olschki, Firenze 2002, pp. 221-237.

con l'emergere e l'imporsi delle prime scritture; la questione della popolarità e diffusione della poesia orale, paradigmaticamente dell'epica omerica, di contro a una letteratura scritta che, nella diagnosi leopardiana del moderno e contemporaneo, ha del tutto abdicato all'idea di muovere o sollecitare gli animi, di suggerire cambiamenti comportamentali oppure instillare principi morali. Come si legge in uno dei passaggi più suggestivi: «V'ebbe una letteratura assai prima della scrittura, cioè del comune uso di essa [...]. In quella letteratura antiscritturale, il solo modo di pubblicare i propri componimenti, era il cantarli esso, o insegnarli ad altri che li cantassero [...]. Stante l'uso delle passate età, e l'assuefazione, non pareva pubblicato, edito, quello che non fosse comunicato veramente e di viva voce al popolo»³⁸. Si tratta, dunque, di letteratura orale che improvvisa a partire da nuclei tematici condivisi la cui persistenza è dovuta unicamente all'esser trattenuti a memoria, ripetuti, ri-cantati, prescindendo da supporti scritti.

È interessante che, accanto alla ripresa dell'oralità omerica, Leopardi si soffermi a discutere esempi di continuità della prassi poetica orale anche nel contemporaneo, come in certe regioni del meridione d'Italia o in alcuni territori dell'Asia (da qui, come detto, giunge lo spunto per la stesura del *Canto notturno del pastore errante*). A essere in gioco, qui, sono persistenze in regime di oralità secondaria, cioè parallelamente all'uso ormai assodato delle tecniche scritturali, e dunque secondo forme diverse dal modello originario della poesia omerica. Nel caso specifico del meridione d'Italia, il riferimento è alle pubbliche performance orali basate su poemi classici in ottava come, ad esempio, l'*Orlando innamorato* o la *Gerusalemme liberata*. Così, ad esempio, a Napoli

si legge [...] anche l'*Orlando innamorato* del Berni e soprattutto la *Gerusalemme* del Tasso, e il popolo prende partito chi per l'uno di questi eroi, chi per l'altro, e con tanto ardore, che dopo la lettura, discorrendo tra loro sopra quei racconti, e questionando, talora vengono alle mani, e fino si uccidono. Una notte al tardi, due del volgo di Napoli che disputavano caldamente tra loro, andarono a svegliare il famoso Genovesi per saper da lui chi avesse ragione, se Rinaldo o Gernando (*Gerusalemme* del Tasso) [...]. Il popolo napoletano non ha bisogno che il lettore gli traduca quei poemi, [...] che gl'intende da se. In questo modo quei poemi si possono dir veramente pubblicati (22 settembre 1828)³⁹.

³⁸ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. 2, p. 2449 [4344-4345].

³⁹ *Ivi*, vol. 2, p. 2481 [4388-4389].

Ad affascinare Leopardi è appunto la potenza, che egli riconosce alla letteratura orale ma in misura assai minore o pressoché in nessuna misura a quella scritta, di scuotere gli animi e muovere profondamente le passioni, di suscitare l'ardore del popolo e divenire parte del bagaglio di memoria ed esperienza viva di strati amplissimi della società.

Ma c'è ancora effettivo spazio, nel moderno, per l'oralità di un Omero, per la popolarità di un Ariosto, per una poesia *lebendig*, come direbbero i tedeschi⁴⁰? Il volo libero e senza direzione degli uccelli, di cui si fa parola nell'*Elogio*, è alla nostra portata? Detto altrimenti: è ancora sostenibile un'idea di letteratura in cui il processo sopravvanti il prodotto, in cui il focus principale non sia su oggetti scritti da conservare e trasmettere bensì su pratiche culturali che incarnandosi in voci e corpi mutevoli mantengono nella ripetizione efficacia trasformativa?

Vi sono pagine biografiche e auto-biografiche di Leopardi nelle quali l'entusiasmo per la poesia autenticamente popolare e per un approccio incarnato e performativo alla letteratura sembra convincerlo della possibilità di riportare in vita forme e modi antichi. Prima della grande «mutazione» del 1819⁴¹, con il «passaggio dallo stato antico al moderno» e dalla poesia ingenua alla filosofia di professione⁴², Leopardi aveva avvertito la propria condizione come «in tutto e per tutto come quello degli antichi», con una fantasia forte e grande potenza d'immaginazione. Pensava a sé in certo modo come a un antico esiliato nella modernità, per «quella solita illusione che noi ci facciamo, cioè che nel mondo e nella vita ci debba esser sempre un'eccezione a favor nostro»⁴³. La sua illusione, tuttavia, è di breve durata.

Come si rileva infatti con disincanto nello *Zibaldone*

un Omero, un Ariosto non sono per li nostri tempi, né, credo, per gli avvenire. Quindi molto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo [...]. Vorrei che i tempi ritornassero indietro. Ma la nostra infelicità, e la cognizione che abbiamo, e non dovremmo aver, delle cose, in vece di

⁴⁰ Rimando qui, per questioni pressoché analoghe circa la *Lebendigkeit* da restituire all'opera letteraria ma discusse nel contesto tedesco tra fine Settecento e inizio Ottocento, al mio *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, Aesthetica, Palermo 2010; si veda anche A. Nannini, *Per una storia dell'idea di "conoscenza viva". Da Lutero all'estetica dell'Aufklärung*, "Intersezioni", XXXIV, 3, 2014, pp. 381-402.

⁴¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. 1, p. 147 [144].

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, vol. 1, p. 146 [143].

scemare, si accresce. Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siamo così mutati? Di ripugnare alla natura delle cose? Di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? Di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi?⁴⁴

La conclusione è netta: il passaggio dalla letizia degli uccelli al sentimento «funestissimo» dei moderni scritturali è «effetto necessario, perpetuo, e immancabile»⁴⁵ e chiunque si ostini a ritenere il contrario semplicemente fa finta di non vedere ciò che è palese: «Diranno che gl'italiani sono per clima e natura più immaginosi delle altre nazioni, e che perciò la facoltà creatrice della immaginativa, ancorché quasi spenta negli altri, vive in loro. Vorrei che così fosse, come sento in me dalla fanciullezza e dalla prima giovinezza in poi, e vedo negli altri, anche ne' poeti più riputati, che questo non è vero»⁴⁶. Nel quadro generale di questa irreversibilità del trapasso, mi pare che con la teoria delle abitudini brevi dello *Zibaldone* e con l'eccellenza riconosciuta a questo tipo di dinamica nella letteratura moderna, Leopardi abbia cercato *dall'interno* di scavare il limite della scritturalità e del sentimentale per riproporre (almeno alcuni) stilemi della levità e motilità antiche. In altri termini, e facendo interagire esplicitamente il discorso sulle abitudini svolto sin qui con quello sull'oralità e sull'improvvisazione contestuale, sostengo che la letteratura (scritta) delle abitudini brevi rappresenti la più avanzata concessione possibile all'antichità orale nel dominio sentimentale-scritturale, l'ultimo compromesso tra inaggrabilità del presente e nostalgia dell'antico. Ma si tratta di un compromesso fruttuoso? Oppure il più avanzato compromesso non è, in fondo, che una sclerotizzazione?

Nel disincanto leopardiano per le sorti della letteratura del suo tempo risuona anche, come è stato notato, l'insoddisfazione per la vicenda editoriale della sua propria letteratura, anzitutto delle *Operette*; l'idea che ci consegnano le *kurze Gewonheiten* zibaldoniane è

⁴⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., vol. 1, p. 462 [727-728].

⁴⁵ *Ivi*, vol. 1, p. 463 [727].

⁴⁶ *Ivi*, vol. 1, p. 463 [727-728].

infine che⁴⁷, per quanto si voglia “abbreviare” l’abitudine scritta e inseguire la mutevolezza, il volo libero degli uccelli resta ormai al di fuori della portata dei moderni⁴⁸.

⁴⁷ Le *kurze Gewohnheiten* sono naturalmente le brevi abitudini nella riformulazione nietzscheana all’interno della *Gaia scienza*. Mi sono occupata degli intrecci tra Leopardi e Nietzsche in relazione alle abitudini brevi in un testo di prossima pubblicazione: M. Portera, *La bellezza è un’abitudine breve? Prove d’intreccio (Leopardi, Darwin, Nietzsche)*, in AA.VV., *Quale bellezza? Idee per un’educazione estetica* (Franco Angeli 2024).

⁴⁸ Le *Operette*, come nota F. D’Intino, nel già citato *L’immagine della voce* (p. 7), rispondono per molti versi al sogno di un libro “morale” moderno o di un’epica moderna, cioè si misurano con il problema «di come uno scrittore post-rivoluzionario e di formazione cristiana, ossia romantico, possa concepire un libro che voglia orientare i comportamenti dei lettori, e agire [...] sui loro cuori». Mi pare si possa sostenere che, fuori tempo massimo, Leopardi persegua una concezione dialogica, porosa, popolare, improvvisata della creazione poetica – in altre parole, una pratica di letteratura *vivente* – che la modernità scritturale aveva già largamente messo al bando.