





ALDO PARDI

LUMI DI TENEBRA

**LEOPARDI, MICHELSTAEDTER:
ILLUMINISMO NERO
ED EVERSIONE**





©

ISBN
979-12-5994-533-4

PRIMA EDIZIONE
ROMA DICEMBRE 2021

INDICE

7	Capitolo I
21	Capitolo II
35	Capitolo III
53	Capitolo IV
63	Capitolo V
93	Capitolo VI
163	Capitolo VII
179	Capitolo VIII
201	Capitolo IX
219	Capitolo X



CAPITOLO I

Michelstaedter è a Firenze. Dovrebbe frequentare l'università, ma apparentemente gli studi presso l'“Istituto di studi superiori” non costituiscono il suo impegno primario. Il vero lavoro è la ricerca artistica e teorica da lui condotta. Gli appunti che annota si focalizzano sul rapporto tra sensibilità, concettualizzazione e costruzione significante. In realtà, leggendoli, si può ben vedere che il tema che guida le sue riflessioni, così marcate d'idealismo ad uno sguardo sommario, è la relazione tra opera e referente, ossia tra espressione e mondo. In poche pagine, che sviluppano le sue intuizioni precedenti, Michelstaedter disegna lo schizmo di un'estetica generale. Le categorie che vi intervengono sono modi – effettuazioni o strutture – dell'immanenza resi in forma di concetti: l'“impressione” dei sensi, la “materia prima”, la “menzogna”, l'“ipocrisia”, il “buono” ed il “cattivo”, l'“inclinazione” e l'“istinto”⁽¹⁾. Tutte queste “fa-

(1) Ivi, Taccuino tascabile, pp. 28-32.

coltà”, denominazione data da lui stesso, che ne rivela la frequentazione di Kant, sono schemi sensibili dal carattere relazionale. Nonostante la loro condizione di figure, queste *silhouette* circoscrivono dei compimenti sociali, investimenti pragmatici di cui la sensazione pura, priva delle sue componenti organiche, detta le apparenze. Sono diagrammi di contatto, moduli di affettazione corrispondenti ad effettuazioni interconnesse, legate le une alle altre. Tuttavia, queste configurazioni non allestiscono situazioni di aggiustamento concorde. Esse non portano a compimento associazioni solidali. Gli effetti estetici non sanciscono, attraverso forme superiori che ne riproducono l'estensione, l'universalità delle figure della socievolezza. Non confermano neppure l'identità delle intellezioni parziali in quanto corollari di un'unica idea regolatrice, data dall'affinità delle coniugazioni di questa. Queste realizzazioni formali non portano icone legislative da cui sia designata la perfetta corrispondenza tra espressioni trascendentali. Non sono forme del giudizio e, in esse, determinazione trascendentale ed oggetto non rimandano l'una all'altro come parti di una sola equazione fondatrice. Le facoltà non sono fattori categoriali del giudizio sintetico, sono pratiche di messa in forma che, come bulini semantici, infrangono l'unità apparente di un ambito vissuto. Le facoltà scaturiscono dall'attivazione di processi estetici in scissione. Esse non determinano alcun contenuto universalmente condiviso, né alcuna rappresentazione eminente. Sono gli investimenti che, nel dominio della costruzione formale, assemblano la disposizione antagonista che organizza ogni applicazione figurativa.

Seguendo le direttrici del triangolo uomo-mondo-uomo, le applicazioni della “volontà”, non inflessione forma-

le dell'intelletto ma differenti modalità della produzione figurale, costituiscono un lavoro della significazione che non cumula una semantica della concordia. Esse realizzano le maschere terree dell'opposizione. Le immagini degli uomini, tanto quanto quelle delle cose, mostrano l'insignificanza intrinseca dei contenuti universali, supposti esistere in ogni espressione significante. Le inclinazioni benevolenti della figura artistica, considerate tali da un processo circolare, raddoppiamento di una lettura pregiudiziale di stampo morale, già effettuata prima dell'apparire del segno, lasciano il posto alle gesticolazioni scostanti brute dell'"egoismo". La scena dell'immaginazione si decompone in sequenze d'intesa mancata. L'incomprensione e la discordia si aprono sulle fratture del dato significante, pur finalizzando l'accorpamento dei procedimenti formatori in un oggetto estetico compiuto. Nello scenario sbiadito in cui personaggi nebulosi borbottano in solitudine, non resta che il lavoro delle scissioni dell'espressione sempre in procinto di sprofondare nelle cesure che demoliscono le icone della comunità universale⁽²⁾.

Sulla poesia crolla il teatro di modi partecipativi. Il corpo del poetare ne viene schiacciato. Le forme sono spezzate dalla dissociazione, che ne frantuma i contorni ed i fraseg-

(2) "A soddisfare l'amore verso gli altri l'uomo li beneficia e per tale modo non fa che seguire il suo impulso, accontentare il suo istinto

Chi à amore per sé più che per gli altri soddisfa anche lui i suoi bisogni pensando al proprio benessere.

Il mondo chiama il primo buono il secondo egoista e cattivo.

Egoisti sono per me tutti e due perché come naturale compiaciono la loro volontà.

(Ed invero si può dire che tutta la nostra vita non è che un frutto dell'egoismo perché è impossibile raffigurarsi un atto che non sia obbedienza alla propria volontà)", *ivi*, p. 31.

gi. Il verso si produce nello schianto che strappa i significanti al mutuo relazionarsi su cui poggiavano le architetture comprensive. Esso scorre estenuato, mutilato, oscillante stordito tra prosa discorsiva e melodia ritmica alterata, senza risoluzione possibile delle fenditure che ne fratturano le linee. “Il lavoro pei mortali/è un futuro spaventoso/è un presente faticoso/ma un passato splendido./L’ideale è morto, morta è la poesia, morta la vita ! ... noi viviamo d’una vita bestiale... noi vegetiamo –”⁽³⁾.

Nella stessa pagina, Michelstaedter afferma che, sola, la relazione tra due cose è assoluta. Nel seguire le divisioni dei suoi elementi, sempre in secessione, l’arte intraprende direzioni che conducono segmenti estetici in distacco a connettere le loro differenze in una produzione dagli effetti convergenti. Questa azione in congiunzione, nella quale il solipsismo alla base delle relazioni semantiche devia verso fini condivisi, non realizza posture simmetriche, ben integrate ed uniformi. Si tratta di prospettive confluenti di linee distinte di costruzione figurale, procedimenti indipendenti che, lavorazioni in parallelo del segno, assemblano zone percettive congruenti. Quando si dà tale condizione di reciproca unione, l’arte, la musica in particolare, si aggrega come una costellazione di assonanze ritmiche proiettate verso uno stesso esito. Componendo le sue campate secondo serie di azioni tese verso termini comuni, l’opera si articola, senza forma univoca, in sistema in costituzione che si porta verso l’a posteriori significante depositato dai molteplici processi espressivi, una volta che ne abbiano compiuta, ciascuno secondo modalità proprie, all’interno di uno spazio di contiguità variabile, l’elaborazione. L’ar-

(3) Ivi, p. 33.

te si manifesta allora come una regione di attivazione combinata. La forma sensibile che circonda non è un ambito d'adeguazione assimilatrice, ma un diagramma di spostamenti efficienti, un poligono di passaggi produttivi singoli di cui il fine, e non le premesse, decreta l'associazione. La figura è allora questa impalcatura figurativa che ne raccoglie le operazioni, una risultante comune che segue dalla realizzazione dei molteplici trattamenti estetici. Questa arte che, all'interno della necessità naturale da cui è condannata la solidarietà del senso, diffonde segni adiacenti a partire da montaggi estrinseci, diviene una serie di flussi, un volume movente di funzioni che trapassano i punti liminari della parcellizzazione verso un esito compatibile. L'opera si caratterizza come "spontanea": un atto d'eversione, un'effettuazione emancipatrice che, infrangendo i limiti della sua condizione, si sottrae al disaccordo generale.

La "spontaneità" è un concetto fondamentale dell'estetica di Michelstaedter. È anche una categoria di base della teoria della storia che abbozza nel 1905. L'opera dal movimento associativo è un'effettuazione immanente che determina una disposizione attuale. Essa è inerente al dominio dell'espressione, ma, sezione del procedere dell'esistere, è essa stessa evento storico. Parte delle condizioni mutevoli dei fatti, essa partecipa del loro movimento. È storia essa stessa, ma, effetto e segno di congiunture, è anche lo strumento di conoscenza che permette di distinguere le configurazioni del reale e le loro modalità di svolgimento. La "spontaneità" dell'arte identifica delle fasi specifiche della storia, differenziandole dalle altre nelle quali dominano forme disgiunte in stato di mutua, totale, separazione. A periodi in cui l'emergenza dei raccordi si esaurisce nella sussistenza discreta, seguono momenti in cui nuove or-

ganizzazioni espressive segnalano la formazione di impulsi in giunzione. L'epoca "classica", in cui l'arte si genera da forme di condivisione, è disfatta dall'epoca "classicista", dominata dall'autoreferenzialità asociale della maniera: "Classica è l'arte spontanea vitale, la quale unisce un forte sentimento della realtà con un ideale sublime in una perfetta armonia d'ogni dettaglio, e un'espressione sintetica dell'idea. Quando l'arte latina raffinandosi decade essa non partiva più dal complesso del popolo ma da una classe di gente che viveva dei ricordi delle tradizioni del passato, che ne conservava le forme ma non ne aveva più l'anima, dai primi campioni di quello che poi si chiamò classicismo"⁽⁴⁾. Michelstaedter non rileva un ordine nella successione delle epoche. Il loro scorrere non fluisce secondo gli scaglionamenti di un percorso temporale orientato e necessario. È per questa ragione – rispondente ad una definizione produttiva ed evenemenziale delle condizioni storiche – che la teoria di Michelstaedter non accetta né lo schema dialettico hegeliano, né il disegno circolare di Schopenhauer. In questo frammento storico-filosofico non viene postulata alcuna organizzazione trascendente a fondamento dei passaggi mondani. La motivazione è semplice: la definizione di storia di Michelstaedter non conferisce al tempo, e al suo corso lineare, il ruolo di fattore primario dello scarto tra formazioni esistenti. La mutazione delle configurazioni immanenti risulta dalle dinamiche di trattamento, dall'estrazione e dal deposito di forme che conducono la trasformazione di un contesto dato. Più che una logica di "progressione", Michelstaedter fa riferimento ad un processo di *produzione* di differenze. Vi aggiunge un elemento ulte-

(4) Ivi, Taccuino R, p. 22.

riore: il “classico” s’impone sul “classicismo” rimuovendolo, ma utilizzandolo pure. Le formazioni storiche s’istallano attraverso un processo di presa di potere di contro ad un’organizzazione presente. Un sistema è abbattuto dagli assemblaggi che generano un nuovo apparecchio artistico. L’articolazione di un complesso produttivo si compie come mobilitazione dissidente, costituzione di un ordine figurativo alternativo che sorge grazie ad una pluralità di atti di secessione. Con il sottomettere gli elementi di un insieme, se ne trasformano le collocazioni ed i ruoli. Questa produzione di mutazioni attacca le componenti prima preminenti, ora termini subordinati, ad una dominanza di tutt’altro genere. Una configurazione prende il sopravvento su un’altra e ne mette al lavoro i fattori in un altro movimento: è l’antagonismo e la trasformazione a guidare la costruzione dei piani della storia.

Tale concezione del movimento storico, come verificato dalla scelta dei termini – “classico”, “classicismo” –, segnala evidenti apporti leopardiani. Le figure che reggono queste linee sono le stesse che Leopardi impiega nella sua *Lettera di un italiano intorno alla poesia romantica*⁽⁵⁾. L’impianto è il medesimo: i periodi dell’arte si dividono per opposizione, in seguito alla lotta tra sistemi estetico-ideologici avversi. Il significato di queste categorie ha in Leopardi lo stesso tenore che troviamo in Michelstaedter. “Classico” è una congiuntura espressiva la cui forma è messa alla luce dalla “spontaneità” del gesto artistico, ossia della serie di sequenze di movimenti produttivi che sottraggono la figura ad uno stato preminente, la lavorano nel senso del difforme, e ne di-

(5) G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in, *Tutte le opere I*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni 1969, pp. 914-948.

rigono termini e processi verso una situazione inedita. L'arte fa nascere modi di esistenza fertili dal momento in cui la sua azione si esprime come avversativa, perché è estraendo l'inaudito dal confronto antagonistico, che essa resta in una condizione feconda, la stessa delle manifestazioni naturali di cui l'opera non è che il prolungamento. La forza della natura risiede nella capacità di far oscillare una condizione, fino a smembrarla ed assoggettarne le parti ad un organismo differente, continuando la generazione di vita. Ugualmente, portatrici della fecondità delle fratture vitali che proliferano in organismi, perché estrazione aggressiva delle materie necessarie alla produzione del vivente, le immagini danno vita a nuova esistenza terrena. Il "romanticismo", che pretende ai modi, ma non dalla sostanza, di un nuovo "classico", riduce in realtà l'arte alla fissità morte degli stilemi fissi, impedendo la piena espansione della capacità generativa della figura. In Leopardi il dominio dell'arte è separato in campi in lotta⁽⁶⁾. Le resistenze conservative – grado inferiore della Natura perché produttivamente impotenti – si oppongono all'eversione che scompone i corpi al fine di asservirli ai bisogni di un essere in crescita.

Michelstaedter riprende il quadro leopardiano, ma concentra in modo ancora più marcato la dimensione storica della forma nell'avversione. Le opere classiche mostrano la loro qualità "storica" per il salto che il loro piano di composizione compie al di fuori dei margini prescritti dall'arte contemporanea. L'oggetto estetico non distribuisce le sue complessioni in verticale, per segmentazione temporale: prima-dopo. Esse prendono posto secondo ordini spa-

(6) Cfr. Walter Binni, *Lezioni leopardiane*, Firenze, La Nuova Italia 1994, pp. 69–86.

ziali, in orizzontale, circoscrivendo posizioni differenziali su una superficie. L'arte in quanto tale rompe il contemporaneo per muovere altrove. Si realizza per una dimissione senza ritorno da un regime, attaccato e stravolto da un processo di traslazione a doppia filettatura: una, tagliente, l'altra, innestatrice. Questa partenza definitiva dalla significazione chiusa sul presente sposta, mediante una lingua che è in sé una effettuazione pragmatica, le proposizioni e le regolazioni interne della figura, dislocando modalità ed effetti in un dispositivo espressivo che, conquista di una dimensione del sensibile, impone il suo primato.

Gli scapigliati reperiscono in Foscolo le componenti estetiche necessarie all'assemblaggio di un insieme di atti espressivi avversativi, procedimento di composizione che effettua scissure e produce da esse. Ma Leopardi è colui che traccia la linea di separazione che istituisce il campo antagonista della rappresentazione iconica. La teoria ed i moduli figurativi della scrittura drammatica sono un apporto leopardiano, di cui gli scapigliati restano, per loro stessa confessione, profondamente debitori. Leopardi definisce i termini della poetica "a-referenziale" di figure animate, e, con essi, le strutture essenziali della strategia anti-unitaria, a dimostrazione del legame strutturale che unisce processo di scrittura, ed i suoi metodi, e posizione all'interno dell'orizzonte rappresentativo italiano. Leopardi è alla testa della letteratura della secessione anti-italiana. Walter Binni ha ben definito il carattere dissidente dell'opera leopardiana⁽⁷⁾. Le soluzioni espressive di

(7) "In questo senso va appunto ben notata la forma eccezionalmente nuova di questa sterminata poesia svolta in lunghe strofe (quasi più lasse che strofe) come tentacolari, avvolgenti e che poi a un certo punto fanno deflagrare le verità", *ivi*, p. 566.

Leopardi, secondo il critico, non costituiscono manifestazioni occasionali, non sono *escamotage* formali tesi a conferire più contegno ad un discorso alla fin fine filosofico. Binni identifica nell'intera produzione leopardiana procedimenti di scrittura che mirano alla demolizione, al far esplodere, le formazioni iconiche. Ci limitiamo a ricordare qui la sua analisi del trattamento leopardiano della canzone petrarchesca. La poesia di Leopardi è un laboratorio di distruzione degli enunciati ideali, in cui si elaborano strumenti di attacco ai contenuti riflessivi iconici ed alle funzioni speculari della referenza sufficiente. In Leopardi la rottura della simmetria mimetica effettua, attraverso un'unica operazione, la violazione delle qualità costituenti, soggettivamente principali ad intellettualmente ontologiche, dell'immagine, e l'abbattimento dell'eminenza espressiva che ne traccia i contorni estetici. Nei poemi, Leopardi delinea un decalogo di procedure letterarie d'infrazione ed aggressione, che, per il suo rigore, potrebbe essere considerato come una vera e propria metodologia generale delle pratiche di eversione nella scrittura. Gli scapigliati applicheranno appunto, implementandole, queste acquisizioni leopardiane. Aprendo la cesura di una scrittura dissidente ed estrinseca, Leopardi lotta contro la sovranità totalitaria della lingua nazionale. Il suo impegno artistico è una sintesi politico-estetica delle condotte antagoniste alla trascendenza autoritaria dell'apparato figurativo "italico", che poi sarà codificato da Manzoni, e del suo regime di governo. Gli scapigliati affrontano con i mezzi da lui creati l'organismo iconico patriota, istituito alfine come "manzoniano", al fine di contrastarne l'evoluzione imperiale. Essi combattono e minano le forme rappresentanti l'immaginario nazionale, e la loro pretesa a

dominare universalmente, alla stessa maniera in cui Leopardi aveva portato l'attacco a Manzoni in una situazione in cui ancora l'apparato di comando figurale da lui eretto non era ancora compiuto. Anche lo stesso Vieusseux era stato bersaglio dell'offensiva leopardiana. Diversi passaggi – drammatici pure – della corrispondenza tra Leopardi e l'animatore del famoso “*cabinet*” fiorentino di lettura concernono la politica “unitaria” italiana. Agli inviti di collaborare di Vieusseux, Leopardi risponde con l'avversione. Il discorso sfocia ben presto sugli elementi fondamentali per l'organizzazione di un dominio letterario – cioè culturale *par excellence*, nelle condizioni del tempo – prospettati fin dalle prime versioni de *I Promessi sposi*. In Manzoni, l'identità tra linguaggio ed icona, parti di un'unica proiezione ideale, e la reversibilità di questa ideazione esemplare in rapporto ad un'entità mondana, dalle proprietà ugualmente spirituali nella sua oggettività di dato storico, affermano la solidarietà d'essenza tra significante linguistico, presenza in atto e sostanza ultraterrena. I rappresentanti figurali di un genere nazionale istituito assumono quindi la qualità di istituzioni della rappresentazione di questo, *espletandone* le manifestazioni alla maniera di organismi di un sistema regolato. Questi modi simbolici divengono gli uffici di governo dell'immaginario di un Soggetto metafisico incarnato, l'apparato formale reggente gli irradamenti di un intelletto generale assoluto materiato dalla Nazione, matrice del corso della Storia. Le figure di Manzoni sono agenti costituzionali, sezioni amministrative dalle attribuzioni legislative perché gemelle delle facoltà eminenti conducenti e regolanti, come un vero e proprio sistema statale di gestione, i portamenti della persona collettiva – il “popolo” italiano

– dallo statuto speciale perché destinato all'impero universale "romano", primo attore storico in quanto Ragione del mondo, seppur in rapporto alle sue declinazioni immanenti, conformi al fondamento per origine e fini ma in definitiva momenti caduchi di una storia superiore, immemorabile e fatale insieme. Il fiorentino di Manzoni è la manifestazione verbale delle strutture che guidano i procedimenti espressivi, e gli esiti semantici, di quel demiurgo immortale che è il genere italico. In quanto operatore legale, modulazione dell'autorità e del potere dell'Italia sovrana, l'italiano "gigliato" è uno degli istituti responsabili della missione storica inscritta nella natura stessa di questa personalità spirituale: spiegare la sua unità di essere massivo ed i suoi irraggiamenti identitari per condurre la Storia, ossia tutte le nazioni sorte in essa, alla sua realizzazione ultima. Leopardi rigetta la metafisica del lignaggio nazionale e l'obbligo alla forma-icona che essa impone. La sua letteratura distende figure senza patria, profili barbari che non presentano alcuno dei tratti rinvianti ad un genere. La sua parola non è il veicolo dalla lingua nazionale, è il sommovimento tellurico di continue fenditure del linguaggio, una propagazione sismica di enunciati dirompenti che articolano un gergo selvaggio, alto dell'intensità della sua dissidenza, spezzando ogni idioma codificato. Gli scapigliati applicano la metodica corrosiva di Leopardi. Essi riattivano nella loro pratica di scrittura il momento leopardiano, ma alla distruzione della significanza, lato oscuro della ragione moderna, aggiungono i fremiti produttivi degli intrecci tra immagini significanti. La regione in cui le parole, abbandonando la loro qualità di guaina trascendentale del senso, si disperdono in pratiche scisse della significazione, allestisce un teatro vivente

dove le lotte di figure contro l'icona e la sua connotazione imperial-nazionalitaria, compone *altre* compagini rappresentative, agenti produttori di una disposizione alternativa del dominio del segno.

L'elemento figurativo dell'"accidente" mortale è uno dei temi primari di Leopardi. La figura del caso avverso e dannoso è uno degli schemi portanti dell'impianto figurativo leopardiano. Si pensi, nei *Canti*, a *Il sogno*, a *A Silvia*, a *Le ricordanze*. Nelle *Operette morali* questo tropo interviene in *Storia del genere umano*, in *Il Copernico*, in *Dialogo di Cristoforo Colombo* ed in *Pietro Gutierrez*. Nello *Zibaldone* Leopardi a diverse riprese affronta e riflette sui significati dell'"accidente"⁽⁸⁾.

Michelstaedter caratterizza allo stesso modo la figura dell'imprevisto nefasto. Un evento inatteso arriva a sconvolgere una situazione data. Una condizione di normalità precipita sotto l'impulso di un fenomeno estremo, che mette in evidenza la natura caduca, ma anche contraddittoria, del quotidiano. Questa faglia rovinosa, da cui è disfatta la continuità esistenziale, possiede una territorialità ambigua: da un lato, l'"accidente" circoscrive uno spazio speciale all'interno delle cose; dall'altro, esso si colloca in un'altra dimensione, oltremondana. L'incidente è in questi termini l'avvento reale ma trascendente portato dell'ingresso dell'i-

(8) É il tema del "caso": "Inconvenienti accidentali. Alla p. 366. In una macchina vastissima e composta d'infinita parti, per quanto sia bene e studiosamente fabbricata e congegnata, non possono non accadere dei disordini, massime in un lungo spazio di tempo; disordini che non si possono imputare né all'artefice né all'artifizio; e che egli non poteva né prevedere distintamente né impedire", G. Leopardi, *Zibaldone*, III, In, *Tutte le opere*, II, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni 1983, p. 87.

dea nel mondo, che ne stravolge gli ordini. Con la catastrofe, *topos* antico già codificato da Esiodo, l'ideale si rivela all'umanità con la confusione della crisi, benché, come per esempio in Zola, esso prenda l'aspetto di uno svolgimento empirico. Nel testo di Michelstaedter la parusia fatale non attesta la precipitazione destabilizzante di un'azione metafisica nel mezzo della vita terrena, alla quale seguono le posture sapienziali della conoscenza. Ma essa riceve funzioni simili. Il disastro in Michelstaedter è la situazione fuori norma, estrinseca e straniera, che rovescia gli abituali modi di agire e la loro applicazione regolare, svelando la contraddizione interna agli atti considerati ordinari. Spingendo il giudizio morale al limite in cui l'interesse entra in conflitto con i precetti, il disastro mostra i moventi ed i fini effettivi delle azioni, quelli che, restando non visti, o rimossi, si mascherano da esecuzioni conformi al valore ed alle condotte riconosciute. Il disturbante entra nella realtà con l'eccezione, e fa sorgere il non detto dell'esistenza. L'imprevisto fatale innesca un percorso forzoso verso la verità. Le immagini del "destino" e del "destinale" esprimono la necessità di questa emergenza rivelatrice.