

## Atlantide e altri *pays chimériques*: mito platonico e poesia nelle *Grazie* di Foscolo e in alcuni autori europei coevi

*Atlantide et autres pays chimériques : mythe platonicien et poésie dans*

*Le Grazie de Foscolo et chez d'autres auteurs européens contemporains*

*Atlantis and Other pays chimériques: Platonical Myth and Poetry in Foscolo's*

*Grazie and in Other Contemporary European Authors*

Chiara Lombardi

---



### Edizione digitale

URL: <http://cei.revues.org/2380>

ISSN: 2260-779X

### Editore

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques  
de l'université de Grenoble

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 30 juin 2015

Paginazione: 85-100

ISBN: 978-2-84310-289-9

ISSN: 1770-9571

### Notizia bibliografica digitale

Chiara Lombardi, « Atlantide e altri *pays chimériques*: mito platonico e poesia nelle *Grazie* di Foscolo e in alcuni autori europei coevi », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 20 | 2015, Messo online il 01 gennaio 2017, consultato il 06 gennaio 2017. URL : <http://cei.revues.org/2380> ; DOI : 10.4000/cei.2380

---

Questo documento è un fac-simile dell'edizione cartacea.

ATLANTIDE E ALTRI *PAYS CHIMÉRIQUES*:  
MITO PLATONICO E POESIA NELLE *GRAZIE*  
DI FOSCOLO E IN ALCUNI AUTORI EUROPEI COEVI

Chiara Lombardi  
Università di Torino

Il paesaggio delle *Grazie* — composto sull'intreccio armonioso tra narrazione storica, pittura poetica e morale allegorica — si sviluppa tra la Grecia «antichissima» dell'inno I a Venere, l'Italia del tempo di Foscolo, rivolto allo «stato possibile futuro dell'incivilimento maggiore», nell'inno II dedicato a Vesta, e l'Atlantide dell'inno III, dedicato a Pallade, «più metafisico perché allude più di proposito al potere degli affetti, e dell'arti umane su la forza de le umane passioni; e ci trasporta in un paese ideale»<sup>1</sup>.

Il mito di Atlantide, presentato da Platone nel prologo del *Timeo* e nel *Crizia*<sup>2</sup>, ricompare però nella riscrittura foscoliana privato dell'originaria simbologia che indicava l'isola come spazio della *dismisura* e della degenerazione morale e politica, in contrapposizione con la sobrietà e il buon governo dell'antica Atene<sup>3</sup>. Anche la punizione degli dèi, con cui si chiudeva il *Crizia*, è un elemento su cui gioca il recupero dell'immaginario

1. U. Foscolo, *Appunti sulla ragion poetica del Carme* (EN I, p. 973). Dove non riferite all'Edizione Nazionale, le citazioni dei versi sull'Atlantide dell'inno III delle *Grazie* sono tratte dall'edizione di M. Puppo (in U. Foscolo, *Opere*, a cura di M. Puppo, Milano, Mursia, 1966, pp. 38-75) dove è proposta una versione completa del testo (basata sulla ricognizione di Chiarini). Per gli aspetti interpretativi, terrò anche conto dell'edizione a cura di S. Orlando, U. Foscolo, *Le Grazie. Carme ad Antonio Canova*, Brescia, Paideia, 1974. Cfr. Id., *Il mito di Atlantide nelle «Grazie» del Foscolo*, «Italianistica», III, 1974, pp. 33-53.

2. L'edizione di riferimento per le citazioni platoniche è Platon, *Ceuvres complètes*, Paris, «Les Belles Lettres»; per questi testi, in particolare: *Timée-Critias*, texte établi et traduit par A. Rivaud, Paris, «Les Belles Lettres», 1949. Le traduzioni dal greco e dall'inglese, salvo specificazione, sono personali.

3. Secondo i più recenti studi, il mito va letto in coerenza con le teorie del filosofo sulla complementarità tra *mythos* e *logos*, e in relazione agli altri miti politici elaborati nella *Repubblica*, nel *Politico*, nelle *Leggi* (R. Weil, *L'archéologie de Platon*, Paris, PUF, 1959; G. Arrighetti, *Platone tra mito, poesia e storia*, «Studi Classici e Orientali», XLI, 1991, pp. 13-34; P. Vidal-Nacquet, *Atlantide. Breve storia di un mito*, Torino, Einaudi, 2006). Dal punto di vista politico, risulta particolarmente convincente l'interpretazione, di recente ripresa da Vidal-Nacquet nello studio sopra citato, che vede Atlantide come figura pantografata dell'Atene pericla in

antico: se in Platone gli dèi colpiscono la *hybris* degli abitanti di Atlantide, coinvolgendo nella guerra e nella distruzione anche l'antica Atene per cancellare una memoria che si deve rinnovare nel presente (*Ti.*, 25a-26a; *Criti.*, 121a-c), nelle *Grazie* la punizione sancisce l'allontanamento degli uomini non dall'ordine politico, ma dal culto per le arti. Nell'inno III dell'opera, infatti, l'isola è rappresentata come «aurea terra» cinta di cielo «pervio soltanto ai numi» (III, vv. 98-100), dopo che i suoi abitanti ne furono espulsi e scacciati dentro l'Asia per l'ira di Minerva, poiché «il ricco suolo e gl'imenei lascivi / fean pigri all'arti e sconoscenti a Giove» (III, vv. 97-98). All'«alta / reggia» (III, vv. 56-57) di Atlantide, tuttavia, la dea ferma la sua quadriga per offrire questo spazio di cultura sublime e di felicità incorrotta come «dono / alle timide Grazie» (III, vv. 121-122), le cui «opere» di bellezza dipingono quel *paese ideale* prima di riconsegnarlo ai poggi fiorentini del tempo presente<sup>4</sup>. All'Atene del passato, cancellata dalla storia, si sostituisce quindi Atlantide, che l'«errante Fantasia» (III, v. 28) ravviva e conserva intatta.

Tra Settecento e Ottocento, in generale, il mito di Atlantide torna a figurare nei testi letterari proprio a partire dalla confutazione del sistema metafisico platonico (o, meglio, dall'acquisizione e dal rovesciamento del platonismo): come parodia (nel poema eroicomico di Casti *Gli animali parlanti* o nei *Paralipomeni* leopardiani, ad esempio)<sup>5</sup> o come nostalgia del compiuto, ricerca del possibile, miraggio o *pays chimérique*<sup>6</sup>. Anche la definizione foscoliana, sopra riportata, dell'inno come *più metafisico* implica un punto di vista che ridefinisce, su basi radicalmente diverse, la concezione platonica di trascendenza riportandola dal piano dell'*idea* a quella dell'*ideale*, dall'ambito teoretico a quello estetico ed etico.

In questo contributo prenderò quindi in considerazione l'immagine di Atlantide nel III inno delle *Grazie*, alla luce delle trasformazioni dell'idealismo platonico e del mito nella poesia europea coeva a Foscolo<sup>7</sup>.

lotta contro Sparta, tendente all'eccesso e alla prevaricazione, alla degenerazione rispetto alle sue origini divine, quindi in contrapposizione con l'immagine (simbolica) dell'antichissima, sobria e ben regolata, Atene.

4. M. Cerruti, *Foscolo, gli antichi segni di luce*, in *L'inquieta brama dell'ottimo*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 175-191.

5. Per questo percorso, mi permetto di rimandare a: C. Lombardi, «*La sacra isola sotto il sole*». Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi, Civitavecchia, Prospettiva editrice, 2006.

6. B. Backzo, *Lumières de l'utopie* (1978), tr. it. *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979; cfr. M. Cerruti, *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Firenze, Olschki, 1973; Id., *La guerra e i Lumi nel Settecento italiano*, Torino, Thélème, 2000.

7. J. J. Chambliss, *Imagination and Reason in Plato, Aristotle, Vico, Rousseau and Keats: An Essay on the Philosophy of Experience*, Dordrecht, Springer, 1974; T. Kennedy, *Platonism in Keats' «Ode on a Grecian Urn»*, «Philological Quarterly», LXXV, 1996, n° 1, pp. 85-107; L. Cooper, *Wordsworth's Knowledge of Plato*, «Modern Language Notes», XXXIII, 1918, n° 8, pp. 497-499; R. Dell'Erede, *La triade o l'unità: mitologie foscoliane e*

Come cercherò di dimostrare, l'opera si presta a un fruttuoso dialogo intertestuale con il romanticismo europeo<sup>8</sup>, con autori quali Leopardi, Coleridge, Wordsworth, Keats e Hölderlin, soprattutto per il farsi di concetti teorici come l'immaginazione, la bellezza, l'allegoria<sup>9</sup>.

### Il platonismo nella poesia europea e in Foscolo: immaginazione, bellezza, allegoria

Nel pensiero di Vico e di Rousseau e nella poesia europea della prima metà dell'Ottocento si individuano significative forme di acquisizione e metamorfosi del pensiero platonico<sup>10</sup>. Da una parte materialismo e sensismo negano rispettivamente alla metafisica sostanza ontologica e valore conoscitivo, dall'altra l'idealismo tende a ricondurre l'essere al soggetto, all'attività del pensiero e della produzione artistica; la nozione di *idea* platonica tende dunque ad essere ripresa e concepita come *ideale* che alimenta l'energia e la forza desiderante del soggetto e si trasforma in poesia, ricreando il mondo, reale e trascendente, nelle forme dell'immaginazione.

Questa trasformazione è molto evidente nella riflessione di Leopardi. Nello *Zibaldone*, commentando l'*Essai sur le goût* di Montesquieu, il poeta afferma l'impossibilità di sostenere un'idea aprioristica del bello per la quale possa essere formulato un giudizio oggettivo. «Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza», osserva il poeta<sup>11</sup>. Con l'uso dei termini «tipo» e «forma»<sup>12</sup>, Leopardi si riferisce al sistema

*suggestioni neoplatoniche*, «Mario & Mario. Annuario di critica letteraria italiana e comparata», 1995, pp. 63-89; R. Gilodi, *Tradurre Platone*, in Id., *Origini della critica letteraria. Herder, Moritz, Fr. Schlegel e Schleiermacher*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 103-119.

8. Foscolo viaggia in Francia a partire dal 1804 e in Inghilterra dal 1816 (cfr. J. Lindon, *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini, 1987; S. Parmegiani, *Ugo Foscolo and English Culture*, London, Legenda, 2011).

9. Per un confronto tra il neoclassicismo foscoliano e il romanticismo europeo si considerino M. Praz, *Foscolo tra romanticismo e neoclassicismo*, in «Cultura e scuola», LXVII, 1978, pp. 17-29, e L. Derla, *L'isola, il velo, l'ara. Allegoria e mito nella poesia di Ugo Foscolo*, Genova, Edizioni Culturali Internazionali, 1984. Si vedano inoltre: K. Kroeber, *The Artifice of Reality. Poetic Style in Wordsworth, Foscolo, Keats, and Leopardi*, Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1964; T. Klinkert, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe: Untersuchungen zur Liebesemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg, Rombach, 2002; C. Del Vento, *Un allievo della Rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003; E. Neppi, *Foscolo, pensatore europeo. La dualità dell'essere nell'«Orazione pavese»*, in U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della Letteratura*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005, pp. 5-90; G. Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, il Mulino, 2009.

10. Si pensi anche al romanzo epistolare: V. Cuoco, *Platone in Italia*, a cura di A. De Francesco e A. Andreoni, Bari, Laterza, 2006.

11. G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, f. 154, p. 184.

12. Damiani osserva che nell'autografo è cancellato *bello ideale* (ivi, n. a p. 184).

platonico delle idee assolute e trascendenti: «Era un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti»<sup>13</sup>. In un altro passo Leopardi sostiene che il giudizio umano «non ha a che fare col discorso astratto e metafisico della bellezza»<sup>14</sup>, la quale non può considerarsi «una forma innata, universale e impressa dalla natura *nella mente* dell'uomo»<sup>15</sup>. Seguendo il pensiero di John Locke, l'autore riconduce la bellezza all'«esperienza che deriva dalle nostre sensazioni». Il sensismo è il fondamento gnoseologico esperienziale, dimostrazione che tutto è *in re*, nulla *ante rem*: «Tutto ci è insegnato dalle sole sensazioni» e «nessuna cognizione o idea ci deriva da un principio anteriore all'esperienza». Dunque «supporre il bello e il buono assoluto è tornare alle idee di Platone, e risuscitare le idee innate dopo averle distrutte»<sup>16</sup>. Ciononostante, una volta rigettato il sistema platonico quale fondamento di un assoluto trascendente e di un sistema metafisico, Leopardi sostiene la possibilità di sostituire all'*idea* platonica il prodotto della fantasia e dell'immaginazione: «Ma noi che abbiamo rigettato il sogno di Platone conserviamo quello di un tipo immaginario del bello»<sup>17</sup>. Dopo avere combattuto l'innatismo, quindi, Leopardi salva l'idea come illusione, in virtù della necessità e dell'amore umano per l'assoluto<sup>18</sup>.

E tuttavia Platone, pur avendo inventato un sistema metafisico insostenibile nella sua verità (potendosi considerare «false e insussistenti» le Idee)<sup>19</sup>, è annoverato da Leopardi tra i filosofi «notabili e singolari anche per la facoltà dell'immaginazione e del cuore», che si distinsero «per una vena e per un genio decisamente poetico»:

Fra gli antichi Platone, il più profondo, più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi che ordì concepire un sistema il quale abbraccia tutta l'esistenza, e rendesse ragione di tutta la natura, fu nel suo stile nelle sue invenzioni ec. così poeta come tutti sanno<sup>20</sup>.

Un analogo rovesciamento del pensiero platonico è proposto da Foscolo, il quale nelle riflessioni che accompagnano la *Chioma di Berenice* ipotizza che quell'«idea metafisica» che sosteneva il governo platonico non fosse

13. G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., f. 154, p. 184.

14. Ivi, ff. 1256-1257, pp. 910 sgg.

15. *Ibid.*

16. Ivi, ff. 1339-1341, pp. 970-971.

17. Ivi, f. 155, p. 185.

18. Ivi, f. 1714, p. 1191. Cfr. A. Tilgher, *La filosofia di Leopardi*, Bologna, Boni, 1979; G. Ficara, *Il punto di vista della natura. Saggio su Leopardi*, Genova, Il Melangolo, 1996; M. A. Rigoni, *Il materialista e le idee*, in *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 57-58.

19. G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., f. 155, p. 185.

20. Ivi, f. 3245, p. 2029.

altro che «una obliqua satira della specie umana»<sup>21</sup>; il poeta dell'*Ortis* si domanda ironicamente:

E Platone stesso, perché scriveva ad uomini greci, e non agli angioi della sua repubblica, non è forse per l'altezza de' concetti, e per la pittura de' personaggi, e per la passione delle sue narrazioni, e per quell'intrinseco incantesimo del suo stile più poeta d'ogni altro scrittore, e più che non si conviene forse a filosofo?<sup>22</sup>

È dunque nello svuotamento dell'idea come verità e trascendenza che si attua l'acquisizione del platonismo: se tale sistema non è vero, nel senso che l'idea non è, come l'esperienza empirica dimostra, portatrice di quella *verità* assoluta che ne fa modello trascendente e assiologico, allora il pensiero del filosofo viene rivalutato come sublime illusione, «un sistema fondato sul brillante e sul fantastico»<sup>23</sup>, tentativo di costruire, con l'immaginazione, un *sogno* che giustifichi l'essere dell'uomo e delle cose nel mondo e lo riconcili con quella trascendenza che gli sfugge.

Questa teoria dell'immaginazione trova consonanza nella poesia europea romantica coeva a Leopardi e a Foscolo, ad esempio in Keats<sup>24</sup>, ma prima ancora nella distinzione tra *imagination* e *fancy* elaborata, seppure con alcune differenze, da Coleridge nella *Biographia Literaria* e da Wordsworth nella Nota a *The Thorn* del 1800 e nelle due Prefazioni alle *Lyrical Ballads* del 1802 e del 1815<sup>25</sup>. Nella Nota a *The Thorn*, il poeta sottolinea il collegamento tra pensiero e parola nella tensione creativa che fa delle parole non soltanto «symbols of the passions», ma direttamente *cose*, «things», attive ed efficaci, che sono esse stesse componenti della passione («active and efficient, which are themselves part of the passion»)<sup>26</sup>. Nella Prefazione del 1802, il poeta inglese celebra le immagini («pictures») prodotte dall'immaginazione poetica, prendendo però le distanze da coloro che ne inficiano la santità e la verità («the sanctity and truth») con ornamenti transitori e accidentali («by transitory and accidental ornaments», I, vv. 471-476)<sup>27</sup>. Wordsworth insiste sul potere evocativo dell'immaginazione, capace di andare al di là dei sensi e dell'imitazione

21. EN VI, p. 308.

22. Ivi, p. 309.

23. G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., f. 352, pp. 330-331.

24. Cfr. R. Portale (a cura di), *Omaggio a Keats e Leopardi: atti del simposio internazionale in occasione del bicentenario della nascita di John Keats*, Pisa, Università di Macerata, 1997.

25. Si veda G. N. G. Orsini, *Coleridge and German Idealism: A Study in the History of Philosophy with Unpublished Materials from Coleridge's Manuscripts*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969.

26. S. Gill (a cura di), *William Wordsworth*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1984, p. 594.

27. W. Wordsworth, *The Prose Works of William Wordsworth*, a cura di W. J. B. Owen e J. W. Smyser, Oxford-New York, Oxford University Press, 1974.

(«the conferring, the abstracting, and the modifying power of the imagination», III, 266). Mentre la fantasia collega, spesso in maniera arbitraria e capricciosa, mente e natura, l'immaginazione ha la funzione di cogliere l'eterno («to incite and to support the eternal», III, 390)<sup>28</sup>.

Il rapporto tra passioni e immaginazione, e tra immaginazione e verità, è inoltre al centro della poetica di Keats che, nella lettera a Benjamin Bailey datata 22 novembre 1817, scrive:

I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination. What the imagination seizes as Beauty must be truth—whether it existed before or not—for I have the same idea of all our passions as of love: they are all, in their sublime, creative of essential beauty. [...] The imagination may be compared to Adam's dream,—he awoke and found it truth<sup>29</sup>.

Intorno a questo principio si costruisce la tensione, compositiva e metaletteraria, dell'*Ode on a Grecian Urn* (1819), che si conclude con la nota equivalenza tra bellezza e verità: «Beauty is truth, truth beauty,—that is all / Ye know on earth, and all ye need to know» (vv. 49-50)<sup>30</sup>. L'immaginazione porta alla coincidenza tra bellezza e verità, dove però alla verità corrisponde non l'idea trascendente come in Platone, ma il sogno, la poesia. Ed essa necessariamente soggiace al mistero e all'irrazionale, secondo quella concezione di *negative capability* riferita da Keats a Shakespeare: «I mean *Negative Capability*, that is, when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason»<sup>31</sup>. Nell'*Ode* il poeta invoca la narratrice silvana («Sylvain historian», v. 3) affinché trasformi in canto le raffigurazioni vascolari, per poi celebrare la dolcezza delle non suonate melodie («Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter», vv. 11-12). La dinamica tra lo schiudersi espressivo del referente mitico e la resistenza a questa stessa espressione continua nel corso del carme, animando la «wild ecstasy» (v. 10) che chiude la prima stanza<sup>32</sup>.

Nel saggio *Wordsworth and Hölderlin*, Paul de Man mette a confronto i due poeti per l'apertura al divino come categoria concettuale e poetica,

28. Cfr. G. Ferreccio, *Iconoclastia romantica*, in D. Borgogni e R. Camerlingo (a cura di), *Le scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, pp. 247-280.

29. J. Keats, *Selected Letters*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 36.

30. J. Keats, *The Complete Poetical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

31. J. Keats, *Selected Letters*, cit., pp. 41-42. Cfr. W. J. Bate, *Negative Capability. The Intuitive Approach in Keats*, repr. New York, Contra Mundum Press, 2012 (1965).

32. J. Keats, *The Complete Poetical Works*, cit. («Amante audace, mai, mai arriverai a baciare, / Benché tu sia vicino al traguardo — ma non ti crucciare; / Lei non può svanire, e tuttavia tu non potrai conquistare quella gioia, / Per sempre amerai, e per sempre lei sarà splendida»).

percorso mentale e immaginativo che si collega alla storia e al linguaggio<sup>33</sup>. In Hölderlin (ad esempio in *Mnemosyne*), tuttavia, il contatto con il divino segnava più insistentemente il trapasso dall'immaginazione alla perdita del linguaggio, allo «scacco» del significato o alla sua elusività<sup>34</sup>. L'immaginazione segue una traccia forte, luminosa, ma al tempo stesso vive di un miraggio, di uno spazio lasciato vuoto da quella traccia.

Il mito classico costituisce spesso l'orizzonte di questo miraggio, in una corrispondenza con la natura chiamata a rinnovarsi e a rinnovare. Se Keats invoca la narratrice silvana per fare rivivere l'urna, e se nella canzone di Leopardi *Alla Primavera, o delle favole antiche* (1822), l'apostrofe alla natura («Vivi tu, vivi, o santa / natura?», vv. 20-21) rinnova, nella speranza di quella stessa vita, l'evocazione di ninfe, di «arcane danze» (v. 25) e «sonar d'agresti Pani» (v. 32), nella poesia di Hölderlin *Der Arcipelagus* (*L'arcipelago*, 1800) le domande del poeta alla Grecia, all'antico («der Alter») sono da intendersi come ipotesi di esistenza di un passato che promette di riaffacciarsi al presente come portatore di nuove immagini di bellezza:

Kehren die Kraniche wieder zu dir? und suchen zu deinen  
 Ufern wieder die Schiffe den Lauf? umatmen erwünschte  
 Lüfte dir die beruhigte Flut? und sonnet der Delphin,  
 Aus der Tiefe gelockt, am neuen Lichte den Rücken?  
 Blüht Ionien? Ist es die Zeit? denn immer im Frühling,  
 Wenn den Lebenden sich das Herz erneut und die erste  
 Liebe den Menschen erwacht und goldner Zeiten Erinnerung,  
 Komm ich zu dir und grüß in deiner Stille dich, Alter!

Immer, Gewaltiger! lebst du noch [...]

Göttlicher! du, du dauertest aus, denn über den dunkeln  
 Tiefen ist manches schon dir auf und untergegangen<sup>35</sup>.

L'invocazione al possente e all'eterno («Immer, Gewaltiger!») offre una certezza di questa domanda alla vita: «tu vivi [...] ancora» («lebst du noch»). La *durata* del divino è percepita come tale («Göttlicher! du, du dauertest

33. P. De Man, *Wordsworth and Hölderlin*, in Id., *The Rhetoric of Romanticism*, New York-Chichester, Columbia University Press, 1984, pp. 47-65.

34. Ivi, p. 59.

35. F. Hölderlin, *Der Archipelagus*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 1976 (1958), pp. 100-104 («Tornano a te le gru? e cercano di nuovo la rotta / Verso i tuoi lidi le navi? Spirano desiderate / Brezze a te sul flutto pacato e soleggia il delfino / Attratto dal fondo, col dorso della nuova luce? / Fiorisce la Jonia? È questo il tempo? Ché in primavera / Quando ai viventi rinasce il cuore ed il primo / Amore si desta negli uomini e le epoche d'oro ricordano, / A te vengo e saluto il tuo silenzio, o antico! // Sempre, o possente! Tu vivi [...] / [...] ancora; [...]. / Tu perdurasti sempre, o divino, ché sopra le buie / Profondità molte cose ti sono già sorte e perite»).



aus)), benché l'abisso o lo scatenato fuoco notturno travolga e divori le belle isole dell'arcipelago nelle sue profondità. Non si manifesta però nella staticità, ma nel *divenire*, nel movimento che domina in questo paesaggio, dove si alternano la solitudine del dio, il cui lamento è ascoltato soltanto dalla rupe, e l'incertezza dell'uomo che cerca Atene, come il nocchiero, nelle *Grazie*, cerca e invoca Atlantide:

Sage, wo ist Athen? Ist über den Urnen der Meister  
Deine Stadt, die geliebteste dir, an heiligen Ufern,  
Trauernder Gott! dir ganz in Asche zusammengesunken,  
Oder ist noch ein Zeichen von ihr, daß etwa der Schiffer,  
Wenn er vorüberkommt, sie nenn und ihrer gedenke?<sup>36</sup>

La dinamica tra divino e umano si chiude, alla fine del carne, con un riferimento storico che allude all'umanità presente senza poesia, che vaga «come nell'Orco, senza dèi» («wie im Orkus, / Ohne Göttliches»). E tuttavia questa desolazione prelude a una nuova invocazione a un immortale, il dio del mare, affinché lo spirito si ridesti tra le onde «come nuotatore» («der Geist, dem Schwimmer gleich [...]») <sup>37</sup>.

Nell'opera di Foscolo, si avverte un'interessante risonanza di questi motivi poetici e delle teorie che si sviluppano in Europa tra classicismo e romanticismo<sup>38</sup>. Nelle *Grazie*, in particolare, immaginazione e contenuto mitico si intrecciano a costituire l'uno il referente dell'altro, in maniera il più possibile unitaria (almeno così come era stato il proposito, mai pienamente realizzato, del poeta)<sup>39</sup>. Il divario tra uomini e dèi, tra realtà e ideale, che costituisce uno dei motivi della poesia di Hölderlin, è in Foscolo colmato da quella che si può definire l'«invenzione» delle *Grazie*, «divinità intermedie tra il cielo e la terra, dotate della beatitudine e della immortalità degli dèi, ed abitatrici invisibili fra' mortali»<sup>40</sup>.

La riflessione trova i suoi fondamenti nei *Discorsi* che precedono la traduzione della *Chioma di Berenice*, dove Foscolo auspica che la poesia

36. F. Hölderlin, *Der Archipelagus*, in *Poesie*, cit., pp. 104-105 («Dimmi, Atene dov'è? Dei suoi maestri sulle urne / La tua città, la più amata da te, vicino alle rive / O luttuoso iddio, t'è in cenere tutta crollata? / O ancor v'è un segno di lei, che il navigante almeno / Quando vi passi innanzi la nomini e se ne ricordi?»).

37. Ivi, pp. 116-117 («Ma tu, immortale, se anche l'inno dei Greci non più / Ti celebra come una volta, o dio del mare, risuonami / Dai flutti sovente nell'anima ancora, ché sopra le acque / Intrepido lo spirito, come nuotatore, si addestri [...]»).

38. Per queste corrispondenze tra Leopardi, Foscolo e Hölderlin, si veda ancora L. Derla, *Lisola*, cit., pp. 114-117.

39. Cfr. M. Palumbo, *Il racconto del mito e la fondazione della comunità: «Le Grazie» di Ugo Foscolo*, «Italies», VI/2, 2002, pp. 527-542, p. 536 (ora ripreso in Id., *Foscolo*, Bologna, il Mulino, 2010). R. Dell'Erede, *La triade o l'unità*, cit.; A. Bruni, *Belle vergini. «Le Grazie» tra Canova e Foscolo*, Bologna, il Mulino, 2009; E. Selmi, *Mito e allegoria nella poetica del Foscolo*, «La Rassegna della Letteratura italiana», XCVIII, 1994, pp. 76-95.

40. EN I, p. 949.

risieda nel cuore della civiltà, costituendo un modo di intendere il mondo e una forma essenziale al vivere associato. Fulcri di questa concezione sono i concetti di ‘mirabile’ e di ‘passionato’: la poesia deve «percuotere le menti col meraviglioso, ed il cuore con le passioni». Al ‘mirabile’ Foscolo attribuisce la capacità di ridestare nell’immaginazione «simolacri non solamente divini, ma simili a quelle cose che sono care e necessarie ai mortali», mentre il ‘passionato’ si riferisce alla capacità della poesia di colpire prima i sensi e poi l’intelletto. L’uno attinge al cielo e l’altro alla società. Nelle *Grazie* in modo particolare l’allegoria collega i due mondi garantendo ad essi, sul piano dell’arte, unità: «La favola degli antichi trae l’origine dalle cose fisiche e civili che idoleggiate con allegorie formavano la teologia di quelle nazioni»; nel presente «il velo dell’illusione» lascia trasparire «un mondo di belle e care immaginazioni», preservando l’uomo dalla «noia» e dalle «ansietà della vita»<sup>41</sup>.

La forza del referente platonico quale espressione dell’assoluto, pur in un processo di rovesciamento e di sostituzione della trascendenza analogo a quello leopardiano, è premessa fondamentale anche per Foscolo. Nell’orazione *Dell’origine e dell’ufficio della letteratura* il poeta trasforma le *idee* platoniche del bello, del vero, del giusto in *deità* create dalla fantasia e dalla memoria degli «irrequieti mortali» per eludere la morte:

E la fantasia del mortale, irrequieto e credulo alle lusinghe di una felicità ch’ei segue accostandosi di passo in passo al sepolcro, la fantasia, traendo dai segreti della memoria le larve degli oggetti, e rianimandole con le passioni del cuore, abbellisce le cose che si sono ammirate e amate [...] tenta di mirare oltre il velo che ravvolge il creato; e quasi per compensare l’umano genere dei destini, che lo condannano servo perpetuo ai prestigii dell’opinione ed alla clava della forza, crea le *deità* del bello, del vero, del giusto, e le adora; crea le grazie, e le accarezza; elude le leggi della morte, e la interroga e interpreta il suo freddo silenzio; precorre le ali del tempo e al fuggitivo attimo presente congiunge lo spazio di secoli e secoli ed aspira all’eternità; sdegnata la terra, vola oltre le dighe dell’oceano, oltre le fiamme del sole, edifica regioni celesti, e vi colloca l’uomo e gli dice: *Tu passerai sopra le stelle*: così lo illude, e gli fa obliare che la vita fugge affannosa e che le tenebre eterne della morte gli si addensano intorno; e lo illude sempre con l’armonia e con l’incantesimo della parola<sup>42</sup>.

In una lettera a Vincenzo Monti, Foscolo spiega di voler riservare, per l’anno 1814 e 1815, «il tempo e la mente agl’*Inni Italiani*, scritti con la ragione morale e poetica de’ Sepolcri», e «*Alle Grazie*, ove saranno

41. EN VI, pp. 301-304.

42. EN VII, pp. 6-7.

idoleggiate tutte le idee metafisiche sul bello»<sup>43</sup>. Precisa, inoltre, in un passo degli *Appunti*:

[...] è mio intento di rappresentare le idee metafisiche in modo che lasciando in pace l'intelletto de' lettori si presentino in tante immagini alla loro fantasia; dalle quali immagini desumano i sentimenti che sogliono essere ispirati dalla Grazia, ed ispirarla<sup>44</sup>.

Con «idee metafisiche», perciò, il poeta si riferisce non alla sfera trascendente, a cui si accede con l'intelletto, ma alla rappresentazione della fantasia e alla sua traducibilità in linguaggio, e precisamente in un linguaggio il più possibile pittorico, evocativo. Analogamente la poesia, sulla scorta di Vico, diventa atto gnoseologico e speculativo, forma privilegiata di conoscenza<sup>45</sup>. Risulta inoltre fondamentale il legame tra passione e immaginazione, tra — per riprendere le parole sopra citate di Keats nella lettera a Bailey — «Heart's affections» e «the truth of Imagination». Nel *Saggio sopra l'amore del Petrarca*, pubblicato nel 1823, infatti, Foscolo pone «la immaginativa di Platone» a sostegno di quella «ingegnosa teorica dell'Amore [...] che forma la macchina della poesia in Petrarca»<sup>46</sup>.

Riguardo alla difficile identificazione di un preciso genere letterario per le *Grazie*, spiega l'autore negli *Appunti*:

[...] il fondo del carme delle Grazie è didattico, e lo stile è tra l'epico e il lirico; per ciò che nel raccontare [...] una serie di avvenimenti l'entusiasmo del poeta li trasforma in altrettante pitture l'una dipendente dall'altra, e formanti un tutto che come nella poesia lirica il lettore può comprendere non tanto nel ricordarsi i fatti narrati, quanto nel rappresentarsi vivamente le immagini, e gli effetti che ne risultano<sup>47</sup>.

Da ciò si comprende come l'aspetto centrale sia la possibilità di comunicare attraverso pitture, immagini, prodotte dall'«entusiasmo» del poeta che diventano qui sostitutive delle idee platoniche, identificandosi con la Bellezza assoluta quale ideale da trasmettere<sup>48</sup>. Nella composizione delle *Grazie*, infatti, le idee metafisiche si riconducono a una sorta di ontologia dell'arte: le Grazie sono coloro a cui il poeta chiede «l'arcana / Armoniosa

43. *Ep.* II, pp. 544-545, n. 707 (dic. 1808).

44. EN I, p. 952.

45. Tra gli altri, si veda G. Mazzacurati, *Retaggi vichiani nella filosofia e nella storiografia del Foscolo*, in M. Santoro, *Foscolo e la cultura meridionale*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980, pp. 42-64.

46. U. Foscolo, *Saggio sopra l'amore del Petrarca*, in *Saggi sopra il Petrarca* (in inglese nell'originale, qui nella traduzione di C. Ugoni in *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 661-682; pp. 661-662).

47. EN I, p. 958.

48. Cfr. A. Bruni, *Foscolo fiorentino all'ombra di Canova*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2003, pp. 206-234, in particolare pp. 215-216.

melodia pittrice / Della vostra beltà» (I, vv. 4-6)<sup>49</sup>, origine, causa del carme che ritrae la loro medesima bellezza e la rende immanente nella pittura, nell'immagine<sup>50</sup>:

[...] i poeti giovandosi delle antiche tradizioni, che [...] senza concatenazione veruna allegorica né teologica giunsero a noi su le Grazie, possono bensì abbellire con la mitologia delle ministre di Venere i loro versi, ma non rappresentarle in modo che altri senta tutta la loro amabile deità, e le dipinga in modo che i poeti e i pittori possano farle de' quadri, e i più eleganti possano imparare le loro virtù<sup>51</sup>.

Foscolo ridefinisce così anche la nozione di allegoria, già discussa nel *Discorsi* introduttivi alla *Chioma di Berenice*<sup>52</sup>; il poeta supera il dualismo platonico e neoplatonico ricomponendo nell'arte mondo terreno e dimensione trascendente. Sempre negli *Appunti*, nella sezione intitolata *Dell'architettura del Carme*, presenta le *Grazie* attraverso la compresenza dei «tre sistemi poetico, storico, e metafisico»; essi «costituiscono la macchina del carme, che è tutto allegorico». Ancora una volta, quindi, discute le «idee metafisiche» riportandole alle sfere immanenti dell'arte e dell'immaginazione. Le Grazie sono figure allegoriche in quanto «divinità intermedie tra il cielo e la terra», la cui nascita feconda «di amabili immagini la fantasia». Ed è «secondo le idee metafisiche» che la grazia risulta, in questo senso, «una dilicata armonia che spira contemporaneamente spontanea dalla beltà corporale, la bontà del cuore, e la vivacità dell'ingegno congiunte in sommo grado in una sola persona, e armonia che ingentilisce sommamente e consola la vita educando chi è capace di sentirla all'idea divina del bello»<sup>53</sup>. Le «idee» rimandano a quelle «fantasie soprannaturali» di cui il poeta parla nei *Discorsi* sulla *Chioma di Berenice*<sup>54</sup>, e che la poesia lirica traduce accedendo con il linguaggio simbolico a quell'«età del mondo chiamata favolosa»<sup>55</sup>. È il linguaggio poetico che ha la capacità di trarre «da tutti i più astratti pensieri allegorie e pitture sensibili»<sup>56</sup>. La parola, scrive Foscolo, «deve farti passare dal noto che mostra evidentemente, all'ignoto a cui tende facendolo sospettare»<sup>57</sup>.

49. EN I, p. 785.

50. Cfr. M. Palumbo, *Il racconto*, cit., p. 530.

51. EN I, p. 956.

52. L. Derla, *Allegoria*, in *L'isola*, cit., pp. 65-110.

53. EN I, pp. 967, 949.

54. EN VI, p. 301.

55. *Ibid.*, p. 292. Cfr. C. Del Vento, *Un allievo della Rivoluzione*, cit., p. 218.

56. EN VI, p. 303.

57. EN I, p. 963.

L'allegoria prescinde dunque dalla trascendenza e si collega al linguaggio delle passioni<sup>58</sup>, riferendosi principalmente all'immaginazione e alla sua traducibilità simbolica; nella *Dissertation*, il poeta, riconducendola al gruppo canoviano delle Grazie, la definisce come «personificazione di un'idea astratta che, agendo più rapidamente e più agevolmente sui nostri sensi e sulla nostra fantasia, conquista con più rapidità l'intelletto»<sup>59</sup>. Aggiunge inoltre, a proposito dell'unicità, dell'armonia e della forza evocativa delle tre divinità:

[...] e se quelle antiche allegorie fossero state illustrate da Platone o da Bacone, avremmo avuto un'ulteriore conferma della opinione avanzata da loro — che le allegorie nascano da una naturale tendenza e propensione della mente umana; — che esse costituiscano il prodotto più piacevole della fantasia; e che la loro applicazione morale sia dettata da una sapienza desiderosa del progresso e della perfezione della vita sociale<sup>60</sup>.

L'allegoria può perciò essere considerata come 'visualizzazione' dell'idea, forma artistica che si traduce in linguaggio: per questo la poesia lirica ha per Foscolo funzione non tanto mnemonica quanto evocativa; rinnovando e superando, attraverso il concetto della «armoniosa melodia pittrice», il concetto oraziano dell'*ut pictura poësis*, il poeta deve sapere «rappresentarsi vividamente le immagini, e gli affetti che ne risultano»<sup>61</sup>.

Influenzato, nella teoria del mito e del simbolo, da Georg Zoëga e da Christian Gottlob Heyne<sup>62</sup>, Foscolo assegna all'allegoria una valenza 'moderna' e più ampiamente polisemica<sup>63</sup> che si sviluppa sul piano linguistico-retorico, in analogia con le osservazioni che Paul de Man, in *Retorica della temporalità* e in *Allegorie della lettura*, propone di Wordsworth e Coleridge, di Rousseau e di Rilke; in questi autori l'allegoria rimanda a una parola in perenne tensione tra immaginazione e realtà, tra lettera e figura, cecità e visione, tra la promessa di disvelamento di una totalità o di un'origine e la sua frantumazione<sup>64</sup>.

58. C. Del Vento, *Un allievo della Rivoluzione*, cit., p. 223.

59. EN I, p. 1097.

60. *Ibid.*, pp. 1100-1101.

61. M. Palumbo, *Ugo Foscolo*, cit., p. 103.

62. C. Del Vento, *Un allievo della Rivoluzione*, cit., pp. 216-217.

63. *Ibid.*, p. 217. Foscolo stesso scrive, nella *Dissertation*, che l'allegoria del Velo «racchiude un significato molto più recondito e complesso» (EN I, p. 1115).

64. Se la metafora può essere intesa come «linguaggio del desiderio», il «fallimento della figurazione appare come la distruzione dell'unità che essa prevedeva di stabilire tra la funzione semantica e la struttura formale del linguaggio» (P. De Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997 [1979], p. 61).

L'Atlantide nelle *Grazie*

Consapevole di procedere per un cammino sempre più impervio nella continuazione del carne (pari a quello dantesco di avvicinamento *ad Deum*, ma di segno diverso), nel III Inno delle *Grazie* Foscolo si rivolge ai «Sacri poeti» (III, v. 20) affinché illuminino i «solitari campi / ove l'erante Fantasia mi porta / a discernere il vero» (III, vv. 27-29). Ci troviamo, quindi, ancora una volta di fronte all'apparente paradosso secondo il quale alla verità (e alla bellezza) si accede non tanto per via razionale, ma intuitiva, con la Fantasia. La citazione dell'orfismo (i «versi arcani / di Anfione», III, vv. 6-7), di Pindaro e Catullo, e dello stesso Orfeo (III, v. 52) costituisce il referente mitico del potere *sacro* della poesia e della musica intesa come ultimo tramite tra umano e divino. La musica, infatti, come l'arte, rappresenta la possibilità di attingere al segreto del dio, ma si arresta laddove la storia, con nuove violenze e stragi, sovrasta le opere delle Grazie (III, vv. 32 sgg.). Il «paese ideale» risulta infatti segnato da un rapporto più controverso con il divino, in una più accentuata tensione tra mito e Storia, indicata dall'invocazione alla musa Clio (III, v. 30)<sup>65</sup>. È inoltre Amore, raffigurato come simbolo di una funesta e bellicosa, lucreziana<sup>66</sup>, passione sensuale, a mettere in fuga le Grazie, pur suggerendo immagini che mitigano, in modo ingannevole, l'effetto provocato.

Atlantide è allora, in questo paesaggio, dono e castigo: è l'«alta / reggia» che Minerva ebbe «cara», «al par d'Atene» ma tuttora «in pregio», «or quando i Fati non lasciano ad Atene altro che il nome» (III, vv. 56-59). La funzione indispensabile, e tale proprio in quanto allegorica, delle Grazie consiste anche nella mediazione tra due colpe, sottomesse all'ira di Pallade: quella di Tiresia, che rappresenta il contatto diretto ed empio con il dio, e viene punito per avere visto la nudità e la bellezza abbacinante di Minerva mentre si bagnava, secondo la tradizione che Foscolo attinge dai *Lavacri di Pallade* di Callimaco («Ahi! Senza pianto / l'uomo non vede la beltà celeste», III, vv. 83-84)<sup>67</sup>; e quella degli uomini, divenuti «pigri all'arti e sconoscenti a Giove» (III, vv. 97-98).

65. EN I, pp. 715-716.

66. Il riferimento è al *De rerum natura*, IV, vv. 1037-1287. Cfr. U. Foscolo, *Letture di Lucrezio*, a cura di F. Longoni, Milano, Guerini e Associati, 1990.

67. Orlando riporta i frammenti che Foscolo dedica al mito di Tiresia nella Parte seconda del Sommario III relativo all'inno a Pallade e nei versi inseriti nel commento alla *Chioma di Berenice* (1803). Cfr. U. Foscolo, *Le Grazie*, cit., pp. 156-160.

Nelle *Grazie* l'isola appare come un miraggio:

Isola è in mezzo all'oceàn, là dove  
 sorge più curvo agli astri; immensa terra,  
 come è grido vetusto, un dì beata  
 d'eterno messi e di mortali altrice  
 (III, vv. 85-88).

Pur mantenendo la suggestiva collocazione nell'Oceano (cfr. Pl., *Criti.*, 115b), che segue gli sviluppi del mito dall'età ellenistica fino al Settecento spesso in rapporto ai luoghi delle isole felici<sup>68</sup>, e il ricordo della sua grandezza («immensa terra, / come è grido vetusto», III, vv. 86-87; cfr. Pl., *Criti.*, 108e), nell'«oggi» Atlantide esiste per gli uomini nelle sole voci del desiderio, come nell'illusione del nocchiero che la invoca:

Invan la chiede all'onde oggi il nocchiero,  
 or i nostri invocando or dell'avverso  
 polo gli astri; e se illuso è dal desio,  
 mira albeggiar i suoi monti da lunge,  
 E affretta i venti, e per l'antico grido  
 Atlantide l'appella. [...]  
 (III, vv. 89-94).

Come all'Atene di Hölderlin, così all'Atlantide di Foscolo si chiede di riemergere attraverso l'atto di evocazione poetica e di nominazione intesa come appropriazione (seppure impossibile), come blochiano *principio speranza*, antidoto contro la Storia, spiegazione e riparo. In una variante, il nocchiero «illuso / Biancheggiar mira i suoi monti da lunge»<sup>69</sup>, dove «biancheggiare» rimanda alla Teresa dell'*Ortis* e alla figura della «sacra danzatrice» dell'Inno a Vesta. In quest'ultimo il movimento si presta al prodursi dell'immagine («Ma se danza, / vedila!», II, vv. 30-31); e la poesia, intesa come pittura, delinea la figura della danzatrice trovando forza evocativa nella sottrazione di essa quasi per dissolvenza («E chi pinger la può? [...] Mentre a ritrarla / Pongo industrie lo sguardo, ecco m'elude [...] appena veggio / Il vel fuggente biancheggiar fra' mirti», vv. 35-44 *passim*)<sup>70</sup>.

Se Atlantide esiste, però, è in quanto «dono» per le Grazie — e, indirettamente, per gli uomini — come dono è il Velo, che viene intessuto, proprio in quel *paese ideale*, ad opera delle dee radunate da Pallade per raffigurare (attraverso la poesia come atto speculativo, ermeneutico) la vita, gli affetti, le passioni. L'isola garantisce quindi l'unico possibile accesso

68. Cfr. M. Ciardi, *Atlantide*, Roma, Carocci, 2002.

69. EN I, pp. 829 e sgg.

70. EN I, p. 744.

all'età aurea nel presente: il culto per le «idee metafisiche» come immagini della mente e del cuore, e per le Grazie concepite come allegorie, forme di rappresentazione dell'ideale di bellezza assoluta e, in quanto «divinità intermedie tra il cielo e la terra», tramite di una visione pura, molteplice e indiretta del divino (e non diretta e accecante, come quella, colpevole, di Tersite), che prova a tradursi in linguaggio.

Atlantide è, in questo senso, utopia di perfetta coincidenza tra estetica ed etica, mito di un paesaggio che associa alla bellezza la funzione civilizzatrice:

Onde, qualvolta per desio di stragi  
 si fan guerra i mortali, e alla divina  
 libertà danno impuri ostie di sangue;  
 o danno a prezzo anima e brandi all'ire  
 di tiranni stranieri, o a fera impresa  
 seguon avido re che ad innocenti  
 popoli appresta ceppi e lutto a' suoi;  
 allor concede le Gorgòni a Marte  
 Pallade, e sola tien l'asta paterna  
 con che i regi precorre alla difesa  
 delle leggi e dell'are, e per cui splende  
 a' magnanimi eroi sacro il trionfo.  
 Poi nell'isola sua fugge Minerva,  
 e tutte Dee minori, a cui diè Giove  
 d'esserle care alunne, a ogni gentile  
 studio ammaestra: e quivi casti i balli,  
 quivi son puri i canti, e senza brina  
 i fiori e verdi i prati aureo il giorno  
 sempre, e stellate e limpide le notti  
 (III, vv. 101-119).

Negli ultimi versi è evidente, appunto, la riscrittura foscoliana dell'*età dell'oro* che trasforma la matrice esiodea e platonica, e consiste nella possibilità di immaginare — per tramite di Minerva e delle Grazie — la possibilità di uno spazio, dell'isola oltre la Storia. Se infatti nei miti politici di Platone l'approssimazione al divino (e il recupero simbolico dell'età dell'oro) avveniva con la comprensione intellettuale, memoriale e razionale, dell'idea e preludeva alla sua applicazione in un contesto storico, in Foscolo il divino si manifesta nella poesia, con la corrispondenza tra verità, immaginazione e bellezza, e diventa parte di un progetto etico ed educativo totalizzante<sup>71</sup>.

71. Rimando al mio: «*Toujours avec l'espoir de rencontrer la mer: l'assoluto e il miraggio in alcune esperienze poetiche dell'Ottocento europeo*», in G. Sertoli, C. Vaglio Marengo, C. Lombardi (a cura di), *Comparatistica e inter-*



Ha scritto Leopardi riferendosi a Rousseau: «Le pays de chimères est en ce monde le seul digne d'être habité et tel est le néant des choses humaines, que hors l'être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas»<sup>72</sup>. Nella poesia successiva, tuttavia, Atlantide tenderà a confondersi con meno nitidi *pays de chimères*: in *Le Voyage* di Baudelaire saranno gli amari miraggi, i nudi isolotti dalla fisionomia di Eldoradi a nutrire le illusioni del vecchio accattone, sognatore di «brillants paradis», confondendo follia e immaginazione e degradando quest'ultima rispetto alla precedente funzione conoscitiva («L'Imagination qui dresse son orgie / ne trouve qu'un récif aux clartés du matin», II, vv. 15-16).

*restualità. Studi di letterature comparate in onore di Franco Marengo*, Alessandria, Dell'Orso, 2010, pp. 519-532.

72. G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., f. 4500, p. 3059.