

VALERIO CAMAROTTO

Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali nello Zibaldone

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALERIO CAMAROTTO

Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali nello Zibaldone

Sulla base della linea metodologica adottata nel volume Lessico Leopardiano 2014 (a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014), l'intervento propone una ricognizione di carattere lessicale e semantico del lemma 'imitazione' all'interno dello Zibaldone. L'obiettivo è quello di indagare, alla luce delle occorrenze lemmatiche, l'interazione tra l'impiego del vocabolo e alcuni nodi concettuali di primaria rilevanza nel pensiero leopardiano. In particolare, si prenderanno in esame gli usi del lemma 'imitazione' in ambito estetico-letterario (a proposito soprattutto del rapporto arte/natura e imitazione/creazione) e in senso lato antropologico (specialmente in merito al nesso imitazione-assuefazione).

1. La parola 'imitazione' può essere annoverata a buon diritto tra le più importanti della cultura occidentale: un vocabolo dall'ampio e variegato spettro semantico (come gli studi da tempo sottolineano), che a partire dalla filosofia greca gioca un ruolo centrale non solo in ambito estetico – fino, almeno, alla sua profonda discussione da parte del romanticismo –, ma anche nella riflessione morale, antropologica e psicologica.¹

Non desta quindi meraviglia il fatto che tale parola sia cospicuamente presente in un autore come Leopardi, notoriamente dedito a un fecondissimo dialogo con la lunga durata della tradizione e al contempo molto attento al dibattito coevo. Il computo delle occorrenze nel *corpus* leopardiano offre in tal senso un resoconto piuttosto indicativo: il lemma risulta impiegato complessivamente più di settecento volte (incluso anche i suoi corradicali). Altrettanto sintomatica è la sua distribuzione diacronica: prevalentemente attestata nella scrittura in prosa – con una spiccata concentrazione nello *Zibaldone* tra il 1820 e il 1823 – l'imitazione compare infatti lungo un arco temporale che si distende senza soluzione di continuità dalle prove puerili (dalle *Notti puniche*, 1810) fino ai centoundici *Pensieri*.²

A una così pervasiva diffusione corrisponde una altrettanto estesa rete di rapporti semantici. Ecco dunque che l'imitazione, chiamata in causa da Leopardi soprattutto in merito ad alcuni ricorrenti binomi oppositivi (natura/arte, modello/riproduzione, originalità/tradizione, ecc.), può da un lato associarsi, per sinonimia e contiguità semantica (o anche per reciproca implicazione), ad 'arte', 'poesia', 'rappresentazione', 'studio'; dall'altro tende a contrapporsi – sebbene con alcune significative oscillazioni – non solo a 'originalità', 'creazione', 'invenzione', ma anche a 'copia', 'uguaglianza', 'contraffazione'.³ Se a questa (solo esemplificativa)

¹ Per una ricostruzione del problema estetico della *mimesis* dalla Grecia alla modernità, cfr. W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei idee. L'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, a cura di K. Jaworska, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2011; e S. HALLIWELL, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2009. Sulla questione della rappresentazione della realtà in letteratura, cfr. ovviamente E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 [1946]. Un'ampia ricognizione fino alla contemporaneità, anche sui risvolti politico-morali, pedagogici e antropologici, è offerta da G. GEBAUER-C. WULF, *Mimesis. Culture, Art, Society*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995 [*Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1992]. A proposito del romanticismo, tra i molti studi cfr. almeno M.H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1988 [1953]. Una interessante storia del rapporto imitazione-creazione in H. BLUMENBERG, "Mimesis della natura". *Sulla preistoria dell'idea di uomo creativo*, in ID., *Le realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1987, 50-84.

² Per un quadro dettagliato delle occorrenze si rinvia a V. CAMAROTTO, *Imitazione*, in N. Bellucci-F. D'Intino-S. Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2016*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, 47-56; il presente studio riprende, con vari ampliamenti e rielaborazioni, quanto sostenuto in quella sede.

³ Questa rete di rapporti semantici perlopiù coincide (pur con alcune distinzioni) con quanto registrato nei principali dizionari coevi (o comunque in quelli a disposizione di Leopardi). Cfr. in partic. la terza e la quarta ed. della CRUSCA (1619 e 1729-1738); i *Sinonimi ed aggiunti italiani* di RABBI (presenti nella Biblioteca Leopardi nell'ed. Bassano, Remondini, 1783); il *Dizionario universale critico, enciclopedico della lingua italiana* di ALBERTI DI VILLANUOVA (Lucca, Marescandoli, 1797-1805); e infine il TOMMASEO-BELLINI (II, parte seconda, Torino-Napoli, Utet, 1869, 1307-08).

costellazione semantica si aggiunge poi l'intima solidarietà che il lemma instaura con termini capitali come 'assuefazione', 'attenzione', memoria' e 'ricordanza', si può facilmente arguire quanto il nodo dell'imitazione costituisca non di rado l'elemento di raccordo tra questioni di primaria importanza per il pensiero leopardiano, dalla speculazione di carattere estetico allo scavo gnoseologico-antropologico. Come si può facilmente immaginare, è soprattutto lo *Zibaldone* – che ospita più della metà delle occorrenze totali – a restituire i più significativi esempi della proficua interazione tra questi livelli di riflessione.

2. Quando, nell'estate del 1817, si dedica alla scrittura delle prime pagine del suo «scartafaccio», Leopardi ha già abbondantemente meditato sulle questioni estetiche e letterarie legate all'imitazione. Nelle premesse dei volgarizzamenti compiuti tra il 1815 e il 1817 (dal *Discorso sopra Mosco* al preambolo della *Titanomachia*), così come nelle due lettere inviate alla «Biblioteca Italiana» nel maggio e nel luglio 1816, non solo ci si imbatte in interessanti precisazioni terminologiche (specialmente sul rapporto tra 'imitazione' e 'traduzione'),⁴ ma si delinea anche in tutta la sua urgenza la difficile conciliazione tra l'aspirazione all'originalità poetica e il peso sempre più schiacciante della tradizione. È appunto in questo quadro che l'imitazione assume per il giovane Leopardi un ruolo di primario rilievo, configurandosi come *trait d'union* tra lo 'studio' e la consapevolezza meta-letteraria da un lato (elementi associati, già in questa fase, alla modernità) e la 'natura', la spontaneità, il libero processo creativo dall'altro (tratti distintivi, invece, della poesia antica, e in particolare dei primissimi autori: Esiodo e Omero).⁵

Non sorprende, dunque, che già la sezione incipitaria dello *Zibaldone* presenti al riguardo numerose annotazioni, che raccolgono le precedenti sollecitazioni e che al contempo fondano i presupposti per gli appunti degli anni successivi. Come negli scritti del 1815-1817, infatti, così anche nello *Zibaldone* la riflessione leopardiana si snoda da subito lungo due principali filoni: l'imitazione intesa come peculiare modalità di rapporto tra l'arte e la natura; e l'imitazione nell'accezione più specificamente 'retorica', vale a dire come dialogo intertestuale con i modelli prescelti.

Prendiamo anzitutto in esame il primo di questi due filoni (peraltro strettamente correlati). Già in *Zib.* 2 e 3 è dichiarato con inequivocabile chiarezza lo statuto imitativo della poesia e di tutte le arti, secondo un assunto di secolare tradizione destinato a mantenere una lunga vitalità in Leopardi. Come ribadito di lì a poco anche nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, l'«oggetto» precipuo dell'arte è infatti «l'imitazione della Natura qualunque» (*Zib.* 2): è precisamente in virtù del meccanismo mimetico che l'arte, facendo leva sulla «maraviglia», può suscitare «diletto» nel fruitore («il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione, *Zib.* 3»). Concetto, questo, immediatamente ripreso ed esposto in termini ancora più espliciti in *Zib.* 6-7, negli appunti redatti in vista di un «Sistema di Belle Arti»: l'«imitazione della natura» – si legge – è il «mezzo» privilegiato che il poeta e l'artista devono utilizzare al fine di conseguire, grazie alla «cagione primaria» della «maraviglia», il loro obiettivo principale, vale a dire il «diletto».⁶

⁴ Cfr. il *Discorso sopra Mosco*, in G. LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1999, 38-39. Sul binomio traduzione-imitazione, cfr. A. PRETE, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, 143-70.

⁵ Per maggiori approfondimenti, mi permetto di rinviare a V. CAMAROTTO, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

⁶ Si cita da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, 3 voll., ed. critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991. La riflessione sulla «maraviglia» e sul «diletto» provocati dall'imitazione vanta una lunghissima storia, da Aristotele fino al Sette-Ottocento (basti pensare, in ambito italiano, a Gravina e Muratori e ancora al Foscolo critico). Quanto a Leopardi, la reciproca implicazione tra i due effetti è centrale anche nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nel quale si sottolinea appunto lo «squisissimo diletto» provato «a cagione della «maraviglia» (G. LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici-E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 2007, 994).

A queste prime germinali formulazioni seguono a più riprese ulteriori sondaggi e approfondimenti. Da una parte, Leopardi torna spesso a riferirsi all'imitazione quale comune denominatore delle arti – secondo un'attitudine molto diffusa nel Settecento, da Batteaux al Diderot della voce *Imitation* nell'*Encyclopédie* –, non senza esaminarle, pur sempre sulla base di tale presupposto, alla luce anche dei loro elementi distintivi. Si veda per esempio *Zib.* 79-80, dove, sulla scorta della *Corinne* staëliana, la poesia e le arti figurative sono poste a confronto con la più immediata azione espressiva della musica:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore. Ecco perchè la Staël (*Corinne* liv.9. ch.2.) dice: De tous les beaux-arts c'est (la musique) celui qui agit le plus immédiatement sur l'ame. [...]. La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perchè la parola come i segni e le immagini della pittura e scultura hanno una significazione determinata e finita.

Oppure si pensi a *Zib.* 3231, dove, in una riflessione sull'incidenza della «assuefazione» sul giudizio estetico, le arti sono classificate a seconda che siano più o «meno imitative» (e quindi si fondino sull'«imitazione degli oggetti visibili», come la pittura e la scultura, o «di cose non visibili», come la musica); oppure ancora a *Zib.* 3365, dove è nuovamente stabilito il principio in base al quale l'«imitazione [...] dev'essere l'immediato scopo e l'ufficio della musica, come dell'altre belle arti e della poesia».

Dall'altra parte, l'attenzione leopardiana si appunta ricorsivamente sugli effetti provocati dall'imitazione e si sofferma, soprattutto, sul problema centrale della ricezione della parola poetica (anch'essa espressamente definita «imitatrice della natura»: *Zib.* 125). In questa parallela trafila di appunti, l'efficacia della poesia – e dunque la stessa fondamentale possibilità di mettere in moto l'immaginazione e risvegliare le illusioni – è riposta da Leopardi nella combinazione, variamente declinata, di tre principali fattori, che vale la pena osservare da vicino:

(i) Il primo fattore è la «somiglianza» (o «simiglianza») tra l'imitazione e l'oggetto imitato, o se si vuole tra l'opera e il «vero». Tale corrispondenza è tanto più fonte di «maraviglia», e dunque di «diletto», quanto più aumenta la «difficoltà» necessaria per conseguirla, come spiegato sin da *Zib.* 8 (sulla scorta di Quintiliano, *Inst. Orat.*, X, 2, 10-11: «Difficoltà d'imitare: più facile il far più che quel medesimo [...] quindi la maraviglia nata dall'imitazione e il diletto nato dalla maraviglia»)⁷, e come poi dichiarato cristallinamente in *Zib.* 976-977 (22 aprile 1821), dove sono recuperate alcune argomentazioni già adottate nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

[...] Che è questo ingombro di lineette, di puntini, di spazietti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io? [...] Che altro è questo se non ritornare l'arte dello scrivere all'infanzia? Imparate imparate l'arte dello stile, quell'arte che possedevano così bene i nostri antichi [...]. E così obbligherete il lettore alla sospensione, all'attenzione, alla meditazione, alla posatezza nel leggere, agli affetti che occorreranno, ve l'obbligherete, dico, con le parole, e non coi segnetti [...]. *Che maraviglia risulta da questa sorta d'imitazioni? Non consiste nella maraviglia uno de' principalissimi pregi dell'imitazione, una delle somme cause del diletto ch'ella produce? [...] Non c'è maraviglia, dove non c'è difficoltà. E che difficoltà nell'imitare in questo modo? Che difficoltà nell'esprimere il calpestio dei cavalli col trap trap trap, e il suono de' campanelli col tin tin tin, come fanno i romantici? [...] Questa è l'imitazione delle balie, e de' saltimbanchi [...]*

Osservazioni, queste, corroborate dall'annotazione immediatamente successiva (*Zib.* 977-978), nella quale si sostiene ancora che la «maraviglia» non solo è compromessa dall'eccessiva «facilità» del processo imitativo (che si addice ai «ciarlatani» e alle «scimie», non certo all'«opera

⁷ Queste considerazioni presuppongono, chiaramente, la necessità di un pubblico che sia anche in grado di riconoscere la «difficoltà» dell'imitazione: cfr. su questo *Zib.* 157.

del genio»), ma è altresì minacciata ogniqualvolta l'«imitazione trapassa i limiti dello strumento che l'è destinato» e dunque «esce della sua natura e proprietà»: ciò che accadrebbe se, immagina Leopardi, «nella scultura che imita col marmo s'introducessero gli occhi di vetro, o le parrucche invece delle chiome scolpite»; o se la scrittura – come appunto nel caso dei romantici – si sforzasse di imitare con mezzi diversi dalle «parole».⁸

(ii) Il secondo fattore è costituito dalla tipologia dell'oggetto selezionato ai fini dell'imitazione. Affinché possa proficuamente coinvolgere il fruitore mediante l'«inganno» e la «persuasione», secondo Leopardi l'atto mimetico, infatti, deve anche ubbidire ai canonici criteri della «credibilità» e della «verosimiglianza». Nella raffigurazione dei personaggi, per esempio, occorre «mescolare all'imitazione qualche difetto», poiché «il perfetto è rarissimo in tutte le specie di cose»: motivo per il quale, per quanto attiene alla poesia epica, se da un lato «loderemo sempre più l'Achille difettoso di Omero, che l'Enea, il perfetto eroe di Virgilio» (*Zib.* 288-289); dall'altro lato la presenza di un eroe «virtuoso fortunato» compromette la «verità dell'imitazione», «toglie quasi fede al poema e impedisce l'illusione», essendo fin troppo evidente, specialmente «a' tempi moderni», che in realtà «il contrasto fra la virtù e la fortuna [...] sussiste nel mondo ed è perpetuo» (*Zib.* 3125):

[...] È così falso, o per lo meno straordinario, che la virtù sia compagna della fortuna, che un virtuoso fortunato, un meritevole che ottiene il suo merito (e tanto più s'egli è straordinariamente meritevole [...]) eccede quasi quel grado di singolarità e rarità che è compatibile colla credibilità, colla illusione, coll'immedesimarsi che dee fare il lettore ne' casi e ne' personaggi narrati dal poeta, con quella cotal somiglianza che il lettore dee pur trovare tra quei casi e i presenti, tra quelle persone e se stesso [...]⁹

Alla «credibilità» si aggiunge e si intreccia, poi, il parametro altrettanto determinante della «familiarità» dell'oggetto prescelto. Per coglierne a pieno l'importanza, occorre preliminarmente sottolineare che in Leopardi l'«imitazione» non si riduce affatto (secondo la concezione di origine platonica) a una mera e passiva riproduzione. Essa consiste semmai in una peculiare attività di selezione, focalizzazione e rimodellamento del dato fenomenico, che può risultare, in virtù di tale processo, nobilitato e abbellito (anche se mai a scapito della verosimiglianza):¹⁰ l'imitazione che «colpisce» è quella che «rende straordinario ciò che è comune» (*Zib.* 86) e che consente così di gettare uno sguardo rinnovato sulle cose: «le poesie debbono, imitandola ornare, abbellire, variare e mostrar sotto nuovo abito la natura» (*Zib.* 3233-3234). È pertanto in questo quadro generale che si collocano le considerazioni sulla capacità dell'imitazione di potenziare gli effetti di ciò che solitamente, proprio perché consueto e ordinario, non imprime un segno incisivo sulla «sensibilità» e sull'«immaginazione»,¹¹ come quelle che si incontrano, per esempio, in *Zib.* 1302-1303:

Un ritratto, ancorchè somigliantissimo [...] non solo ci suol fare più effetto della persona rappresentata (il che viene dalla sorpresa che deriva dall'imitazione, e dal piacere che viene dalla sorpresa), ma, per così dire, quella stessa persona ci fa più effetto dipinta che reale [...]. Non per altro se non perchè vedendo quella persona, la vediamo in maniera

⁸ Per analoghe affermazioni nel *Discorso* sui romantici, cfr. LEOPARDI, *Tutte le poesie...*, 994.

⁹ La più antica matrice di questa idea è da ricercare nel precetto aristotelico del personaggio «mediano»: cfr. *Poetica* 1453a 7-12.

¹⁰ Sembrerebbe, questo, un punto di contatto con l'idea di «bella natura», molto diffusa nel Settecento. Cfr. E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002, *passim*; e cfr. inoltre i classici studi di A.O. LOVEJOY, «Natura» come norma estetica, in ID., *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1982, 105-14; e ABRAMS, *Lo specchio e la lampada...* 67 e ssg.. Cfr. infine GEBAUER-WULF, *Mimesis...*, 155-63.

¹¹ Concetto, anche questo, ampiamente affrontato nel *Discorso* sui romantici: «[...] è manifesto che le cose ordinarissimamente, e in specie quando sono comuni, fanno al pensiero e alla fantasia nostra molto più forza imitate che reali [...]» (LEOPARDI, *Tutte le poesie...*, 984).

ordinaria, e vedendo il ritratto, vediamo la persona in maniera straordinaria, il che incredibilmente accresce l'acutezza de' nostri organi nell'osservare e nel riflettere [...]

Ne consegue che l'efficacia e il diletto dipendono non solo dalla «simiglianza», ma anche dalla prospettiva «straordinaria» assicurata dalla proiezione dell'oggetto imitato su un piano differente da quello reale, tanto più ciò vale se l'imitazione si esercita su oggetti «comuni» e ben noti al lettore/spettatore: è infatti in tale condizione – secondo quanto formulato ancora nel *Discorso* sui romantici – che si può attivare al massimo grado il piacevole confronto tra la «cosa imitata» e la novità della sua rappresentazione (un confronto che, peraltro, si tinge di venature conoscitive, dato che esso comporta contestualmente un potenziamento dell'«attenzione» e quasi una riscoperta di quanto già noto).¹²

Se dunque da un lato il criterio della 'familiarità' è evocato in particolare a proposito delle «commedie e tragedie» (nelle quali i «caratteri straordinari affatto, benchè veri, non fanno nessun colpo», poiché «la imitazione cadendo sopra cose ignote, non produce meraviglia», *Źib.* 224), e più in generale in merito ai soggetti della poesia e delle arti figurative (come in *Źib.* 1303 e 1991-1992),¹³ dall'altro lato esso conduce Leopardi a individuare espressamente nella rappresentazione dell'«uomo» e del suo «cuore» (vale a dire ciò di cui «abbiamo più cognizione pratica») il migliore presupposto per la piacevolezza della *mimesis*: «[...] una tal quale familiarità [...] è necessaria all'effetto delle immagini e dei sentimenti poetici ec.; ed è per questo che piace soprattutto nella poesia ciò che spetta al cuore umano [...] siccome nella pittura, scultura, ec. l'imitazione dell'uomo [...]» (*Źib.* 1827-1828).

Alla radice dell'efficacia dell'imitazione poetica c'è insomma la naturale «inclinazione dell'uomo al suo simile»¹⁴ e, in ultima istanza, l'autoreferenzialità dell'«amor proprio», che, in quanto chiave di volta del «sistema della vita», è anche il più profondo fulcro sul quale poggia il «sistema del bello», come si legge in uno dei passi nei quali con maggiore perspicuità il piano estetico si incrocia con quello più latamente filosofico-antropologico (*Źib.* 1847-1848):

Come l'uomo non s'interessa che per l'uomo [...]; come il principale effetto della pittura è prodotto dall'imitaz. dell'uomo più che degli animali, e molto più che degli altri oggetti;

¹² I nodi della somiglianza, dell'attenzione, del 'maraviglioso' convergono nel seguente luogo del *Discorso*, nel quale Leopardi mostra «[...] quanto giovi alla imitazione che gli oggetti sieno comuni, e per lo contrario nocca che sieno straordinari e sconosciuti, imperocchè allora il maraviglioso e per tanto il dilettevole della imitazione è molto scarso, non potendosi veruno maravigliare che sia ritratta al naturale una cosa ch'egli non sappia come sia fatta [...] nè c'è persona la quale non si avveda che quando ella contempla, poniamo caso, una bella pittura o scultura, suol provare a cagione della maraviglia uno squisitissimo diletto notando così tutta l'imitazione come questa o quella parte quanto somigli bene e accuratamente al vero, e quasi credendo di vedersi davanti lo stesso oggetto imitato; nel quale anche sogliamo por mente allora a non poche minuzie, che nel vederlo effettivamente, per lo più non attendiamo; nè questo diletto può cadere in chiunque non conoscendo o appena conoscendo l'oggetto reale, non può confrontare seco medesimo senza veruna difficoltà nè fatica l'imitazione colla cosa imitata, nè discernere a prima giunta la somiglianza scambievole dell'una e dell'altra» (ivi, 994-95). Il piacere anche conoscitivo dell'imitazione è posto in rilievo, del resto, sin da Aristotele, *Poetica* 1448b, 9-19: a proposito della convergenza con la teoria aristotelica, cfr. A. CAMICIOTTOLI, *L'Antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, 66-68; a questo studio si rinvia, più in generale, anche per una complessiva ricognizione del problema della *mimesis* nella riflessione estetica leopardiana.

¹³ In questi luoghi Leopardi condanna ancora una volta «i romantici e il più de' poeti stranieri che scelgono di preferenza oggetti forestieri ed ignoti [...]» (*Źib.* 1303), e stabilisce una «regola» per «poeti», «pittori» e «comici»: «Colui che imita la maniera di parlare, di gestire, ec. ec. usata da una persona ignota a colei a cui egli l'imita e la descrive, quando anche l'imitazione sia vivissima, ingegnosissima ec. non produce quasi nessun effetto nè piacere [...]» (*Źib.* 1991-1992).

¹⁴ Così in *Źib.* 2043-2044, dove questa «inclinazione» è proporzionale allo «stato naturale»: «L'inclinazione dell'uomo al suo simile, è tanto maggiore quanto l'uomo [...] è vicino allo stato naturale [...]. Tutti p.e. amano l'imitazione dell'uomo e delle cose umane nelle arti, nella poesia, ec. più che quella di qualunque altro oggetto. Ma questa preferenza è più notevole nel fanciullo [...]».

[...] così la poesia, i drammi, i romanzi, le storie, le pitture ec. ec. non possono durevolmente nè molto dilettere se versano sopra uomini di costumi, opinioni, indole ec. ec. e quasi natura affatto diversa dalla nostra, come i personaggi favoriti delle care poesie ec. del Nord [...]. Da per tutto l'uomo cerca il suo simile, perchè non cerca e non ha mai altro scopo che se stesso; e il sistema del bello, come tutto il sistema della vita, si aggira sopra il perno, ed è posto in movimento dalla gran molla dell'egoismo, e quindi della similitudine e relazione a se stesso, cioè a colui che deve godere del bello di qualunque genere.

Non mancano, del resto, altre annotazioni nelle quali la riflessione sugli oggetti più adatti all'imitazione si riattacca esplicitamente ad alcuni punti nevralgici dell'antropologia leopardiana: è per l'appunto in base alla «natura dell'uomo in quanto ella è tale» che il «bello [...] delle arti, in grandissima parte [...] consiste nella scelta di [...] sensazioni indefinite da imitare» (*Zib.* 1982-1983); ed è perché istintivamente «odia l'inattività», che «l'uomo ama tanto l'imitazione e l'espressione ec. delle passioni», dalla quale può ricevere «la forza, l'energia, che lo metta in attività, e lo faccia sentire gagliardamente» (*Zib.* 2361-2362).¹⁵

(iii) L'efficacia dell'imitazione deriva, infine, dal grado di «naturalzza» che la contraddistingue. Affinché si possa davvero parlare, a rigor di termini, di imitazione della natura, occorre infatti che essa sia (o perlomeno si mostri) a sua volta naturale (*Zib.* 21: «non imita la natura chi non la imita con naturalzza»)¹⁶ e quindi eseguita con «disinvoltura» (*Zib.* 1330) e con «negligenza apparente» (*Zib.* 190). Secondo i canonici precetti della *dissimulatio artis* e della sprezzatura, il poeta-artista che intenda cogliere nel segno è perciò tenuto a occultare «lo studio e la diligenza», restituendo l'impressione che la «rappresentazione ec. venga spontanea» (altrimenti «la natura non è imitata naturalmente», *Zib.* 52-53); ed è chiamato, come norma generale, a rendere difficilmente riconoscibile il consapevole «intendimento» che lo guida nella composizione, non eccedendo, in particolare, nel virtuosismo artificioso della minuzia descrittiva (errore, questo, imputato per esempio a Ovidio).¹⁷

È questo uno dei tasselli più significativi della teoria imitativa leopardiana (almeno fino al 1828). Il poeta, imitando, deve operare per così dire in 'trasparenza' e rinunciare alla visibilità, evitando di dare rilievo alla propria soggettiva esperienza e celando il più possibile la propria mediazione (sia tra l'opera e il fruitore, sia tra l'opera e la natura): «il poeta quanto più parla in persona propria e quanto più aggiunge di suo, tanto meno imita», e quindi tanto meno persegue il «fine» della poesia, si legge significativamente in *Zib.* 16.¹⁸

¹⁵ «Che vuol dire che l'uomo ama tanto l'imitazione e l'espressione ec. delle passioni? e più delle più vive? e più l'imitazione la più viva ed efficace? Laonde o pittura, o scultura, o poesia, ec. per bella, efficace, elegante, e pienissimamente imitativa ch'ella sia, se non esprime passione, se non ha per soggetto veruna passione, [...] è sempre posposta a quelle che l'esprimono [...] Che vuol dir ciò? non è dunque la sola verità dell'imitazione, nè la sola bellezza e dei soggetti, e di essa, che l'uomo desidera, ma la forza, l'energia, che lo metta in attività, e lo faccia sentire gagliardamente. L'uomo odia l'inattività, e di questa vuol esser liberato dalle arti belle [...]».

¹⁶ Cfr. anche *Zib.* 1412-1414, dove si afferma che l'«inaffettato» è «il solo vero modo d'imitar la natura, giacchè si può male imitar la natura, anche imitandola vivissimamente, e l'imitazione la più esatta può essere anzi è per lo più la meno naturale, e quindi meno imitazione [...]».

¹⁷ Cfr., tra gli esempi possibili, *Zib.* 57 e 2042-2043.

¹⁸ Questo il passo: «[...] quando questi poeti [= gli antichi], imitavano così la natura, e preparavano questa piena di sentimenti ai lettori, essi stessi o non la provavano, o non dicevano di provarla [...] e non ci aggiugnevano niente del loro [...]. E non si avvedono i romantici, che se questi sentimenti son prodotti dalla nuda natura, per destarli bisogna imitare la nuda natura, e quei semplici e innocenti oggetti, che per loro propria forza, inconsapevoli producono nel nostro animo quegli effetti, bisogna trasportarli come sono nè più nè meno nella poesia, e che così bene e divinamente imitati, aggiuntaci la maraviglia e l'attenzione alle minute parti loro che nella realtà non si notavano, e nella imitazione si notano, è forza che destino in noi questi stessissimi sentimenti che costoro vanno cercando, questi sentimenti che costoro non ci fanno di grandissima lunga destare; e che il poeta quanto più parla in persona propria e quanto più aggiunge di suo, tanto meno imita, (cosa già notata da Aristotele, al quale volendo o non volendo senz'avvedersene si ritorna) [...] e la natura qual ella è bisogna imitare, ed hanno imitata gli antichi [...]».

3. L'impianto fin qui illustrato rimane di fatto invariato nei suoi caratteri fondamentali fino all'estate del 1828, quando Leopardi, in pagine assai note vergate sulla scorta dei *Prolegomena ad Homerum* di Wolf, approda a una risoluta distinzione tra la poesia e l'imitazione, quasi ponendole in una condizione di reciproca esclusione. Si tratta senz'altro di un netto e inequivocabile rovesciamento di paradigma, al quale Leopardi tuttavia giunge, si direbbe, anche spingendo fino alle estreme conseguenze talune premesse già contenute *in nuce* sia nella sua concezione dell'atto imitativo come processo poetico (e non meramente riproduttivo); sia nell'assunzione della spontaneità della «natura» come modello per la stessa modalità di funzionamento dell'imitazione (da cui, come si è visto, il parametro della «naturalità»).

Se osservate da questa angolatura, già alcune isolate osservazioni formulate ben prima del 1828 – ma rimaste prive di sviluppi al momento della loro stesura – lasciano in effetti intravedere i margini per una discussione (o almeno rivisitazione) dello statuto imitativo della poesia: mi riferisco in particolare a *Zib.* 260 (ottobre 1820), dove Leopardi accenna l'idea che la «lirica [...] non è propriamente imitaz.»; e a *Zib.* 3941-3942 (6 dicembre 1823), dove si consuma un interessante spostamento dell'attività poetica dal dominio dell'«imitazione» a quello della «espressione», in virtù di una sostanziale sovrapposizione tra la raffigurazione del mondo esterno e la manifestazione dell'interiorità: «il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimato in se stesso quello che imita, sicché la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione [...]».¹⁹

È però solamente a partire da *Zib.* 4357-4358 che si riscontra inconfutabilmente un mutamento di segno. In queste e in altre pagine di poco successive – sintomaticamente le ultime incentrate sul problema della *mimesis* – Leopardi sostiene a chiare lettere, infatti, che tanto più la scrittura poetica si fonda sull'imitazione (come nel caso del genere 'drammatico', già in *Zib.* 4234-4235 contrapposto in tal senso alla lirica),²⁰ quanto meno essa può definirsi a rigore «poesia»: quest'ultima consiste semmai nell'«impeto» dell'uomo di «genio», nell'esternazione dell'«intimo sentimento suo proprio [...] che l'anima al presente», nell'inderogabile comunicazione della sua «individualità» (*Zib.* 4367). L'atto poetico è dunque adesso tutto incentrato sul soggetto poetante e sulla sua «immaginazione»: in consapevole polemica con l'archetipo platonico (come mostra il rinvio in *Zib.* 4358 al *Gorgia* e al *Sofista*), Leopardi non pone più in rilievo la sostanza imitativa, ma la spinta creativa e inventiva, enfatizzandone in particolare la capacità di riconfigurazione del reale già messa in evidenza in passato: «Falsiss. idea, considerare e definir la poesia p. arte imitativa [...]. Il poeta immagina: l'immaginaz. vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita [...]: creatore, inventore, non imitatore; ecco il caratt. essenziale del poeta» (*Zib.* 4358).

Il poeta, dunque, non si colloca più in una posizione di dipendenza e subordinazione rispetto al supremo modello della natura; ma è la natura a trovare voce e spazio mediante il poeta: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca [...]. Quando colla imitaz. egli esce veram. da se med., quella propriam. non è più poesia [...].», scrive Leopardi in *Zib.* 4372-4373, ritraendo implicitamente quanto aveva anni prima

Quanto ad Aristotele, cfr. *Poetica* 1460a 6-7: il poeta «deve parlare pochissimo in prima persona, giacché non è imitatore secondo questi criteri» (*Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, Utet, 2004, 647).

¹⁹ Secondo una diffusa convinzione critica, l'«espressione» è solitamente associata all'estetica romantica e ritenuta dunque incompatibile con l'imitazione (cfr. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada...*, 48 e ssg.; e P. D'ANGELO, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, 93-94 e 117 ssg.). Tuttavia, prima del romanticismo i due lemmi possono intrecciare una stretta e significativa parentela: cfr. F. BOLLINO, *Derive della mimesis. Il nesso imitazione-espressione fra Batteaux e Kant*, «Studi di estetica», 11-12 (1995), 85-136. Già in *Zib.* 79-80 (vedi *supra*), Leopardi aveva associato i due lemmi, rimarcando la peculiare natura espressivo-imitativa della musica.

²⁰ Se infatti la lirica – sostiene Leopardi in quelle pagine del dicembre 1826 – è naturale «espressione libera» (e si noti ancora l'uso di questo vocabolo), il genere «drammatico» si fonda invece su una «imitazione» innaturale degli stati d'animo altrui, eseguita non per «ispirazione» ma per «convenzione».

appuntato in *Zib.* 16, dove, lo si è visto, aveva invece asserito che quanto più il poeta dà spazio a se stesso, quanto meno assolve alla sua imprescindibile funzione di imitatore.²¹

4. Oltre che in relazione alla questione cruciale del rapporto poesia-natura, nello *Zibaldone* il lemma «imitazione» è ampiamente impiegato, secondo l'altrettanto consolidata e secolare accezione, per riferirsi al dialogo instaurato dagli scrittori con i modelli di riferimento. Non è possibile in questa sede rendere conto dettagliatamente dell'ampio spettro delle parentele e delle divergenze semantiche che il lemma stabilisce in tal senso (per esempio associandosi strettamente alla «traduzione» e contrapponendosi invece a vocaboli come «copia», «contraffazione», «uguaglianza», «trascrizione».)²² Va tuttavia sottolineato che in questo suo specifico significato, l'«imitazione» si carica di una duplice e apparentemente paradossale valenza. Per un verso, infatti, in quanto principale strumento dello «studio» e dell'«artificio», essa sancisce una profonda frattura tra la riflessa e codificata letteratura moderna e la genuinità della letteratura antica (essendo quest'ultima per nulla o assai meno condizionata dall'autoconsapevolezza e dalla tradizione: si veda per es. *Zib.* 5). Ma dall'altro verso, se correttamente indirizzata e governata, l'«imitazione» dei grandi modelli è anche l'unico mezzo del quale ci si può ancora servire nella modernità per comporre con «naturalzza». Corrotto dalla ragione e dall'eccesso di «cognizione» (che mette a repentaglio la «proprietà verità evidenza ed efficacia dell'imitazione», *Zib.* 231), affinché possa riconoscere (e dunque anche imitare) la natura, lo scrittore moderno non può esimersi dallo «studio» degli antichi, vale a dire coloro che godevano invece della più idonea condizione per la poesia (*Zib.* 46). Ciò non significa, tuttavia, come Leopardi sottolinea in diversi luoghi, riproporre «servilmente» i contenuti delle loro opere (il che condannerebbe *ipso facto* all'inattualità: *Zib.* 1689 e 3462-3463), ma ambire a riattivare il «modo» in cui gli antichi si rapportavano alla natura («imitare la natura come gli antichi facevano», si legge nel *Discorso intorno alla poesia romantica*),²³ in vista di un agognato ritorno circolarmente ottenuto proprio grazie all'elemento antitetico dell'«arte».²⁴

È dunque anche tenendo presenti queste coordinate teoriche di fondo che vanno inquadrare le numerose pagine nelle quali Leopardi si sofferma sull'*imitatio*, restituendo al lettore un campionario quanto mai vario. All'esame di casi puntuali e circoscritti (tra i moltissimi esempi possibili: Virgilio imitatore di Omero in *Zib.* 2761 e ssg.; oppure Chiabrera dinanzi a Pindaro e Orazio, *Zib.* 24; ecc.), si alternano riflessioni che coinvolgono aree cronologiche più vaste (come in *Zib.* 2516 e 2537, sull'imitazione degli antichi e del «trecento» durante il '500), fino alla ricostruzione dell'intero corso delle storie letterarie proprio alla luce dell'attitudine imitativa (così in *Zib.* 392, sulla letteratura italiana dopo «Dante e il Petrarca»; oppure in *Zib.* 2589-2591, sul passaggio della letteratura greca dallo «stato di creatrice» alla condizione di «imitatrice e figlia di se stessa»).

²¹ Su queste risolutive pagine del 1828 cfr. CAMICIOTTOLI, *L'Antico romantico...*, 208-17.

²² Ciò accade specialmente nelle dense pagine incentrate sul confronto tra lingua italiana e lingua tedesca (soprattutto in *Zib.* 2845-2861), sulle quali cfr. N. BELLUCCI, «Difficoltà e impossibilità di ben tradurre». *Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello Zibaldone*, in EAD., *Itinerari leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2012, 133-58; e F. D'INTINO, *Il poeta e la tecnica. Le immagini della cera e del reliquiario in Leopardi e Wordsworth*, in L.M. Crisafulli Jones-A. Goldoni-R. Runcini (a cura di), *Romanticismo europeo e traduzioni*, Atti del Seminario Internazionale (Ischia 10-11 aprile 1992), Napoli, Valentino Editore, 1995, 269-75. La distinzione semantica rispetto a 'contraffazione' e 'copia' segna peraltro una distanza rispetto agli strumenti lessicografici sette-ottocenteschi, nei quali solitamente sono presentati invece come sinonimi di 'imitazione': cfr. per es. RABBI, *Sinonimi...*, 182; e ALBERTI DI VILLANUOVA, *Dizionario universale...*, t. 3 (1798), 278.

²³ Cfr. LEOPARDI, *Tutte le poesie...*, 982.

²⁴ Cfr. *Zib.* 1330, dove si spiega appunto che l'arte «non è mai fonte di grazia nè di convenienza, se non quando ha ricondotto l'uomo alla natura, o all'imitazione di essa, cioè alla disinvoltura, all'inaffettato, alla naturalezza ec. E l'andamento necessario dell'arte, è quasi sempre questo. Farci disimparare quello che già sapevamo senza fatica, e toglierci quelle qualità che possedevamo naturalmente. Poi con grande stento, esercizio, tempo, tornarci a insegnare le stesse cose, e restituirci le stesse qualità, o poco differenti».

Né mancano, nel novero di tali indagini sull'intertestualità, i casi in cui il lemma «imitazione», pur ritenuto centrale per l'attività letteraria, si tinge di una connotazione decisamente disforica. Ecco dunque che le imitazioni che «contraffanno» in maniera troppo esplicita e ravvicinata «le bellezze delle opere classiche», finiscono con il privare gli stessi testi originali della loro vitale capacità di suscitare nel lettore l'«illusione» e i «soavi inganni» (*Zib.* 101), rendendo paradossalmente «trivialissimi» e «comunissimi», di riflesso, anche i grandi modelli imitati: motivo per il quale, per esempio, il «tanto imitato» Petrarca «[...] a leggerlo, pare egli stesso un imitatore [...]» (*Zib.* 4491). Il fatto stesso di imitare, d'altronde, condanna inevitabilmente all'inferiorità rispetto all'archetipo, quando non è sostenuto da una oculata dissimulazione: «[...] basta accorgersi dell'imitazione, per metter quell'opera infinitamente al di sotto del modello [...]» (*Zib.* 143).

5. Se una discreta quantità di occorrenze zibaldoniane documenta l'impiego del lemma anche in ambiti ugualmente strategici della speculazione leopardiana, come quello linguistico (a proposito specialmente dell'indagine 'archeologica' sull'origine delle lingue)²⁵ ed etico-politico – in merito soprattutto alla dinamica dell'«esempio», anche laddove essa è innescata dalla letteratura –,²⁶ è però attorno alla capitale questione dell'«assuefazione» che l'«imitazione» mostra l'altra sua più consistente e originale declinazione, non di rado in virtù di un proficuo intreccio proprio con la riflessione estetico-letteraria. Non solo, infatti, la stessa peculiare attività imitativa in cui consiste la scrittura è appresa, come ogni altra attitudine, grazie a un progressivo processo di «assuefazione» (si veda *Zib.* 1542-1543); ma è la facoltà dell'imitare nel suo complesso a fornire alla dinamica assuefativa un impulso decisivo, fino al punto di sovrapporsi a essa, come mostrano alcuni passi in cui i due lemmi di riferimento sono pienamente sinonimici: «Qualunque assuefazione o abito, non è altro che un'imitazione», afferma Leopardi in *Zib.* 1763; e analogamente, in *Zib.* 3941: «la facoltà d'imitazione non è che facoltà di assuefazione», motivo per il quale «chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene» (*Zib.* 1365).

In virtù del ruolo nevralgico dell'«assuefazione» nell'antropologia e nella gnoseologia leopardiana,²⁷ la saldissima simbiosi con l'«imitazione», dunque, non può che riverberarsi sul funzionamento delle più importanti facoltà umane. Da una parte, in primo luogo, sull'«attenzione» e sui correlati meccanismi dell'apprendimento: «La facoltà imitativa è una delle principali parti dell'ingegno umano. L'imparare in gran parte non è che imitare. Ora la facoltà d'imitare non è che una facoltà di attenzione esatta e minuta all'oggetto e sue parti, e una facilità di assuefarsi [...]» (*Zib.* 1364-1365).²⁸ Dall'altra parte, sinergicamente, sul lavoro della «memoria», giacché il rapporto tra la «ricordanza» e l'evento ricordato è per l'appunto definito da Leopardi nei termini di un processo imitativo,²⁹ il quale, una volta avviato, si articola lungo una serie di auto-imitazioni: «La memoria non è che un'imitazione della sensazione

²⁵ Cfr. in particolare *Zib.* 1065-1066, sulle «diverse maniere d'imitazione usate da' primi creatori e inventori della favella».

²⁶ Cfr. per es. *Zib.* 148-149, sulla degenerazione dell'imitazione in «uniformità»; 1438 ssg., sull'impossibilità da parte della «moltitudine» di imitare l'esempio dei «principi» e dei «regnanti»; o infine 124, sulla lettura delle «vite» o delle «gesta dei grandi e virtuosi» come «sprone ad imitarli».

²⁷ Cfr. i due recenti studi di A. MALAGAMBA, *Seconda natura, seconda nascita. La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in C. Gaiardoni (a cura di), *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; e A. ALOISI, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.

²⁸ Cfr. anche *Zib.* 1697: «Come s'impara se non imitando? Colui che insegna [...] non insegna che ad imitare più in grande o più in piccolo, più strettamente o più largamente».

²⁹ Così in *Zib.* 1383-1384: «[...] la proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, [...] ma di contraffare, rappresentare, imitare, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni [...]».

passata, e le ricordanze successive, imitazioni delle ricordanze passate. La memoria [...] è quasi imitatrice di se stessa» (*Zib.* 1697).³⁰

Dato il tenore di queste riflessioni sul connubio assuefazione-imitazione – il cui funzionamento spesso è significativamente osservato alla luce dello «studio» e nella scrittura –,³¹ non stupirà che il principio imitativo giunga perfino a configurarsi quale elemento fondante di tutte le «facoltà umane», se non addirittura quale tratto distintivo della specie (secondo la definizione aristotelica dell'uomo come «animale imitativo»):³² «l'uomo, e lo spirito umano massimamente e i suoi progressi, e quelli dell'individuo, e delle sue facoltà, manuali o intellettuali ec. e lo sviluppo delle sue disposizioni, del suo spirito, talento, immaginazione ec. tutto è, si può dire, imitazione» (*Zib.* 3950). Motivo per il quale anche la stessa «facoltà inventiva» è, in ultima analisi, frutto di un'attitudine imitativa (e dunque anche assuefativa), nonostante l'apparente antinomia delle due operazioni (*Zib.* 1697-1698):

Qualunque abilità materiale che si acquista per insegnamento, si acquista per sola imitazione. Quelle che si acquistano da se, si acquistano mediante successive esperienze a cui l'uomo va attendendo, e poi imitandole, e nell'imitarle, acquistando pratica, e imitandole meglio finché egli vi si perfeziona. Così dico delle facoltà intellettuali. La stessa facoltà del pensiero, la stessa facoltà inventiva o perfezionativa in qualunque genere materiale o spirituale, non è che una facoltà d'imitazione, non particolare ma generale. *L'uomo imita anche inventando, ma in maniera più larga, cioè imita le invenzioni con altre invenzioni, e non acquista la facoltà inventiva (che par tutto l'opposto della imitativa) se non a forza d'imitazioni, ed imita nel tempo stesso che esercita detta facoltà inventiva, ed essa stessa è veramente imitativa [...]*

Queste considerazioni risalgono al settembre 1821. Come si è visto, nell'estate del 1828 – quando aveva ormai ripreso linfa anche la produzione poetica – Leopardi avrebbe dissolto l'associazione qui stabilita, distinguendo risolutamente la facoltà 'inventiva' (in quel caso intesa come pienamente creativa) dall'«imitazione». Eppure, anche in quelle pagine così determinanti e risolutive si può intravedere la residuale resistenza di un vocabolo per lungo tempo profondamente radicato nelle coordinate concettuali leopardiane, specialmente laddove si trattava di mettere a fuoco la condizione del poeta moderno. Proprio nel momento in cui sancisce l'autonomia creativa del vero «genio», svincolandola da qualsivoglia mediazione o condizionamento esterni, Leopardi sceglie infatti di utilizzare ancora, seppure in chiave consapevolmente risemantizzata, il lessico dell'imitazione: «il poeta non è *imitatore* se non di se stesso», si legge in *Zib.* 4372-4373.³³

³⁰ Sul rapporto memoria-imitazione (ma più in generale sulla *mimesis* in Leopardi), cfr. R. FIORINI, *Immagine e tempo: le coordinate della «imitazione» in Giacomo Leopardi*, in A. Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, 301-20: 313.

³¹ Così per es. in *Zib.* 1254-1255: «Io nel povero ingegno mio, non ho riconosciuto altra differenza dagli 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.; [...]». E ancora in *Zib.* 1365: «Chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene. Esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l'immaginazione, e a rifarlo [...]».

³² Cfr. *Poetica*, 1448b, 7. A questa definizione, recuperata anche nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* (cfr. LEOPARDI, *Tutte le poesie...* 1016), Leopardi fa riferimento in *Zib.* 1553.

³³ Cfr., su questa permanenza del vocabolario dell'imitazione, le interessanti osservazioni di FIORINI, *Immagine e tempo...*, 317-18.