

RISL – RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI – 17, 2024



RISL

Rivista Internazionale di Studi Leopardiani

Rivista di Classe A

Area 10 – Settori: 10/F1; 10/F2; 10/F4

Direzione generale ed editoriale
Tatiana Crivelli e Patrizia Landi

Direttrice responsabile
Licia Conte

Comitato scientifico
François Bouchard (Tours, FR)
Flavio Caroli (Milano, IT)
Emanuela Cervato (Nottingham, UK)
Antonella Del Gatto (Chieti-Pescara, IT)
Elio Franzini (Milano, IT)
Claudio Marazzini (Firenze, IT)
Irene Marchegiani (New York, USA)
Michel Orcel (Parigi-Nizza, FR)
Claudio Pogliano (Pisa, IT)
Gaspard Polizzi (Pisa, IT)
Paolo Possiedi (Montclair, New Jersey, USA)

Responsabili di redazione
Stefano Bragato
Elena Moro

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo di:



Zentralbibliothek Zürich



Romanisches Seminar der Universität Zürich



Università IULM, Dipartimento di Studi Umanistici

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN: 1129-9401

ISBN: 9791222317922

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 02 21100089

RISL



RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

vol. 17

SOMMARIO

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI

Sguardi leopardiani su natura, paesaggio
e società. Prefazione

5

Nota al testo

7



NATURA, PAESAGGIO, VISTA, IMMAGINAZIONE

Sabrina FERRI

Lo sguardo di Dedalo.

Leopardi e la veduta dall'alto

9

Enrica LEYDI

Cose artificiose e vestigia di cultura.

Paesaggio, campagna e immaginazione
a partire dall'*Elogio degli uccelli*

35

Cristina CORIASSO MARTIN-POSADILLO	
Il paesaggio mitico di <i>Alla Primavera o delle favole antiche</i> alla luce di Ungaretti e dell'ecocritica	55

Veronica MEDDA	
Assenze, presenze e prospettive del paesaggio naturale nello <i>Zibaldone</i>	67



NATURA, PAESAGGIO, POESIA

Elena MORO	
«Ed ecco all'improvviso distaccasi la luna»: Leopardi e la dissoluzione dell'idillio	83



NATURA, POLITICA, SOCIETÀ

Paolo Giovanni BAGGI	
«Seguìta però a dovere». Considerazioni sulla riflessione politica leopardiana oltre i due concetti di natura	103



LIBRERIA

William SPAGGIARI	
La mancata collaborazione all' <i>Antologia</i> (a cura di Paolo COLOMBO e Anna Maria SALVADÈ)	131



LE AUTRICI E GLI AUTORI	167
-------------------------	-----



CRITERI EDITORIALI	169
--------------------	-----

SGUARDI LEOPARDIANI SU NATURA, PAESAGGIO E SOCIETÀ

PREFAZIONE

Il rapporto di Leopardi col paesaggio è condizionato, da un lato, dalla complessa concezione filosofica che l'autore ha della natura, nella sua duplice veste di ente generatore e di ambiente, e, dall'altro, dalla sua idea di società: è, infatti, frutto di una costante negoziazione tra questi due poli che costituiscono il nucleo basilare tanto delle riflessioni filosofiche quanto della scrittura inventiva dell'autore. Così, e solo per fare un esempio, è nel riflettere sull'articolato nesso tra paesaggio urbano e paesaggio naturale che Leopardi stesso affronta alla radice il problema della dialettica tra antichi e moderni, costruendo al contempo una sua particolarissima estetica della visione.

All'esplorazione di tale estetica, dagli esiti ancora straordinariamente vitali, e al legame tra paesaggio, natura e società è appunto dedicato questo numero della RISL, che trova la sua origine, almeno in parte, nel XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) svoltosi a Napoli nel settembre 2023. I contributi qui raccolti si focalizzano sul tema declinandolo attraverso diversi generi letterari – la prosa dello *Zibaldone* nei saggi di Sabrina Ferri, Veronica Medda e Paolo Giovanni Baggi; quella delle *Operette* per le pagine di Cristina Coriasso Martin-Posadillo ed Enrica Leydi; la poesia dell'idillio nel contributo di Elena Moro) – e con osservazioni operate da angolature diverse, intertestuali filosofiche ecocritiche culturali e sociopolitiche, com'è nella tradizione della Rivista.

Infine, la sezione Libreria è questa volta un omaggio sommerso al collega e amico William Spaggiari che, purtroppo, ci ha lasciati durante la lavorazione di questo numero. Il saggio, scelto e allestito per la stampa da Paolo Colombo e Anna Maria Salvadè, benché lontano dall'indagine tematica proposta nel presente numero, avvalora non solo la passione di Spaggiari per Leopardi, autore fondamentale nella sua carriera di studioso e professore universitario, ma anche il suo solido metodo di

lavoro, sempre appoggiato sulla lettura accurata di documenti e carteggi, spesso poco noti o poco frequentati, sugli accertamenti testuali e filologici, sullo studio della genesi, la ricezione e il dialogo tra scritti e generi letterari diversi.

Mentre la RISL era in bozze è giunta la notizia della scomparsa anche di Fiorenza Ceragioli. La ricordiamo con affetto e gratitudine: Fiorenza ha partecipato a lungo alla vita della Rivista, come membro del Comitato scientifico e poi del Comitato scientifico onorario, distinguendosi come elegante e raffinata studiosa leopardiana.

Tatiana Crivelli

Patrizia Landi

NOTA AL TESTO

Se non indicato diversamente all'interno dei singoli saggi, per le opere di Leopardi sono state utilizzate le seguenti edizioni, così abbreviate alla fine di ciascuna citazione o in nota, e seguite direttamente dal numero di pagina/pagine e dall'eventuale data:

CAMPANA 2011 = CAMPANA Andrea (a cura di), *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Firenze, Olschki, 2011.

CATALOGO 1899 = «Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati», in *Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le province delle Marche*, serie VII, vol. IV, Ancona, 1899.

Epist. = LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*, a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll.

LEOPARDI 2022 = LEOPARDI Giacomo, *Pensieri*, a cura di Emilio RUSSO, Milano, Mondadori, 2022.

LEOPARDI 2021 = LEOPARDI Giacomo, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'INTINO *et al.*, Macerata, Quodlibet, 2021.

LEOPARDI 2020 = Leopardi Giacomo, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Bur-Grandi Classici, 2020¹².

LEOPARDI 2019-2021 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Luigi BLASUCCI, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2019-2021, 2 voll.

LEOPARDI 2019 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Laura MELOSI, Milano, Bur Classici Moderni, 2019.

LEOPARDI 2013 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Michael CAESAR e Franco D'INTINO, traduzione a cura di K. Baldwin *et alii*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2013.

LEOPARDI 2006 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, edizione critica diretta da Franco GAVAZZENI, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, 2 voll.

LEOPARDI 1997 = LEOPARDI Giacomo, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di Giovanni Battista Bronzini, Venosa, Edizioni Osanna, 1997.

LEOPARDI 1996 = LEOPARDI Giacomo, *Dialogo filosofico*, a cura di Tatiana CRIVELLI, Roma, Salerno editrice, 1996.

LEOPARDI 1995a = LEOPARDI Giacomo, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di Tatiana CRIVELLI, Padova, Antenore, 1995.

LEOPARDI 1995b = LEOPARDI Giacomo, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'INTINO, Roma, Salerno, 1995.

LEOPARDI 1972 = LEOPARDI Giacomo, *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria CORTI, Milano, Bompiani, 1972.

LEOPARDI 1968a = LEOPARDI Giacomo, *Crestomazia italiana*, 2 voll., I, *La prosa*. Introduzione e note di Giulio BOLLATI, Torino, Einaudi, 1968.

LEOPARDI 1968b = LEOPARDI Giacomo, *Crestomazia italiana*, 2 voll., II, *La poesia*. Introduzione e note di Giuseppe SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.

OPERETTE 1979 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, ediz. critica a cura di Ottavio BESOMI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

PP = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio FELICI ed Emanuele TREVI, Roma, Newton Compton, 2013.

Zib. = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di Giuseppe PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

T.C. – P.L.

SABRINA FERRI

LO SGUARDO DI DEDALO.
LEOPARDI E LA VEDUTA DALL'ALTO

ABSTRACT: This article highlights and analyzes how the motif of the view from above in Leopardi exemplifies the epistemological and phenomenological changes that come along with the birth of the modern spectator and observer. It focuses on a few specific elements that characterize the way Leopardi describes and thinks about the act of viewing from above. These elements are connected to new theories of perception and visual experience that emerge between the 18th and 19th centuries. Particular attention is paid to: 1) how the concept of 'horizon' takes on a new significance and, from its original meaning as a mathematical and artistic notion, comes to define primarily a sensory experience; 2) how the "panoramic view" comes to be a predominant mode of experiencing landscape; 3) how the 'coup d'oeil' becomes a way to comprehend both the landscape specifically and the system of nature more generally.

KEYWORDS: View from above, Horizon, Coup d'oeil, Panoramic view, Flight, Landscape.

PAROLE-CHIAVE: veduta dall'alto, orizzonte, colpo d'occhio, visione panoramica, volo, paesaggio.

Una casa pensile in alto sospesa con funi a una stella
GIACOMO LEOPARDI, *Zib.* 256, 1 ottobre 1820

Come ha acutamente notato Gaspare Polizzi, «la visione dall'alto costituisce la dimensione prospettica privilegiata da Leopardi per la più completa contemplazione della terra e dell'«ampiezza de' cieli»» (POLIZZI 2008, p. 17). I paesaggi osservati dall'alto sono una costante

nell'opera leopardiana, dal punto di vista superno di tanti componimenti dei *Canti*, la cui importanza è più volte sottolineata nello *Zibaldone*, fino alle prospettive a volo di uccello colte da Prometeo e Momo nelle *Operette morali* e da Dedalo e Leccafondi nei *Paralipomeni*. Queste descrizioni panoramiche sono indici di un nuovo modo di vedere e rappresentare il paesaggio, ma anche di una teoria della visione propriamente romantica che è, al tempo stesso, teoria gnoseologica ed estetica. Come ha sottolineato Denis Cosgrove, infatti, 'visione' è un termine complesso che definisce sia l'atto oculare con il quale registriamo il mondo esterno, sia l'atto della creazione e della proiezione di immagini (COSGROVE 2008, p. 5).¹ Intento di questo mio contributo è di evidenziare e offrire una prima analisi di come, nella teorizzazione e pratica descrittiva della visione e della veduta dall'alto di Leopardi, si riscontrino quei mutamenti epistemologici e fenomenologici che accompagnano la nascita dell'osservatore/spettatore moderno.² In particolare, mi concentrerò su alcuni elementi che definiscono la modalità della visione dall'alto in Leopardi e che sono riconducibili alla rielaborazione delle teorie della percezione e dell'esperienza visiva che ha luogo tra Sette e Ottocento. Più precisamente, presterò particolare attenzione a fenomeni che riguardano una ridefinizione dell'esperienza del paesaggio: 1) la nascita del 'panorama' – prima una figurazione plastica del paesaggio e poi un tipo di veduta o prospettiva colta da un luogo elevato; 2) l'affermarsi di un nuovo significato per il concetto di 'orizzonte'; 3) il 'colpo d'occhio' come modo di comprensione del paesaggio e, più in generale, della natura.

1. INTRODUZIONE

Inizio con una premessa che riguarda le caratteristiche della visione moderna. Nel suo libro *Techniques of the Observer*, Jonathan Crary fa coincidere la modernità con il venir meno dei modelli classici della visione, caratterizzati da una rappresentazione stabile dello spazio. Crary ripercorre una serie di mutamenti in seguito ai quali, tra Sette e Ottocento, il fondamento dell'atto della visione diventa il corpo dell'osservatore. In questo periodo, spiega, si verifica una liberazione e una soggettivazione della visione, per cui lo spettatore diventa produttore attivo e autonomo della propria esperienza visiva (CRARY 1990, p. 69). Con l'imporsi di un diverso regime visivo, emergono

¹ Cosgrove ha altresì sottolineato la necessità di storicizzare qualsiasi discorso sulla visione. Riporto la citazione completa: «Vision is a complex word that incorporates both the ocular act of registering the external world, and a more abstract and imaginative sense of creating and projecting images. Neither of these mea-

nings is simple, and we know that each has a social and historical as well as purely physiological character» (COSGROVE 2008, p. 5).

² Sull'emergere dello spettatore moderno nell'Ottocento, si vedano, BLUMENBERG 1996, CRARY 1990, BRENNAN – JAY 1996 e OETTERMANN 1997.

anche nuovi dispositivi della visione, mentre il soggetto/l'osservatore ricerca nuove esperienze che sollecitino una partecipazione attiva e immersiva.

Per chiarire quella che secondo Crary è una svolta epocale, lo studioso mette a confronto diverse tecnologie della visione che rappresenterebbero, a loro volta, diversi modelli epistemologici. Chiaramente per Crary ogni tecnologia è, al tempo stesso, una risposta a nuovi modi di concepire la visione e la causa di una trasformazione della visione stessa. Il modello classico della visione è rappresentato dalla camera oscura. Qui l'osservatore è posto in un luogo predefinito ed è, in certo qual senso, privato del corpo: è un occhio che registra la realtà. La camera oscura, secondo Crary, rappresenta un approccio conoscitivo improntato alla razionalità, che si muove dal complesso al semplice e che sospende l'aspetto corporeo del soggetto dalla conoscenza. Le prime camere oscure erano realizzate all'interno appunto di stanze, socchiudendo le persiane e lasciando filtrare all'interno poca luce. Questo modello di accesso alla realtà, che vede il soggetto ritrarsi in uno spazio definito, intimo, proponeva una netta distinzione tra interno ed esterno, tra ciò che è osservato e l'osservatore. Ritagliava uno spazio per la riflessione e poneva il soggetto a parte dal mondo circostante.³

La diffusione di nuovi dispositivi segnala per Crary un passaggio a una concezione moderna della visione.⁴ Tra i dispositivi individuati dallo studioso, vorrei soffermarmi sulla tecnologia del panorama, perché legata esplicitamente alla visione del paesaggio. Il termine 'panorama' denota inizialmente un tipo di pittura paesaggistica circolare che si diffonde alla fine del Settecento. Il panorama prevede che l'osservatore sia posto al centro della raffigurazione su una piattaforma elevata e che su di essa possa muoversi per ammirare il paesaggio. Nel panorama, fa notare Crary, l'osservatore gode di una propria autonomia ambulatoria (ivi, p. 113). Ma è anche immerso all'interno della raffigurazione in una posizione che cancella la differenza tra interno ed esterno. Al panorama, soprattutto, è legata una nuova esperienza della visione – un'esperienza assolutamente soggettiva.

3 Inevitabilmente il pensiero va a Leopardi che, nelle sue annotazioni, ricorda il piacere provato «nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia» (*Zib.* 171, 12-23 luglio 1820). Notiamo qui, brevemente, che la modalità di contemplazione e meditazione riportabile alla camera oscura è ben presente in Leopardi. Si pensi, ad esempio, alle seguenti osservazioni nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*: «mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse colla luna annuvolata e caliginosa» (LEOPARDI 1995b, p. 72). Nella *Vita*, è anche menzionata una 'camera ottica' (ivi, p.

94) che, offrendo una visione dell'infinito, suscita una reazione di sublime spavento assimilabile a quella descritta ne *L'infinito*. Si vedano, in proposito, le riflessioni di Franco D'Intino in LEOPARDI 1995b, p. 95.

4 Ricordiamo quanta attenzione Leopardi presti ad un'invenzione come il cannocchiale, simbolo ottico della modernità, dallo strumento che «tanto ha influito [...] sulla civilizzazione» (*Zib.* 1738, 19 settembre 1821) fino al «cannoncello di carta» di Copernico, per mezzo del quale si compirà una rivoluzione cosmica.

Albrecht Koschorke, autore di un libro molto interessante sull'orizzonte, sottolinea che, a partire dall'Ottocento, il paradigma della vista panoramica diventa il modello predominante per la visualizzazione del paesaggio (KOSCHORKE 1990, p. 178). Il termine 'panorama', infatti, passa presto ad indicare un tipo di veduta o prospettiva colta da un luogo elevato. Implicita nell'esperienza del panorama è l'idea del colpo d'occhio/di una visione di insieme immediata che abbracci quanto più spazio possibile (ricordiamo che il nome originario del dispositivo ottico del panorama era proprio "*la nature à coup d'oeil*"). Ciò che caratterizza la visione panoramica, secondo Koschorke, è la presenza di un orizzonte, quella linea lungo la quale si incontrano cielo e terra e verso la quale converge lo sguardo dell'osservatore. In linea con i mutamenti che ridefiniscono lo statuto dello spettatore moderno, l'orizzonte assume in questo periodo un nuovo significato. Esso diventa, come si dirà, lo spazio di proiezione della coscienza individuale, dell'affettività e degli stati d'animo.

Nelle sezioni che seguono, vedremo come il desiderio di scoprire l'orizzonte, la ricerca della veduta panoramica, il vagheggiamento del volo, che ritroviamo in Leopardi, si presentano nei suoi testi non solo come espressione di un regime scopico moderno, ma anche come indici dell'affermarsi e del consolidarsi di un nuovo modo di esperire il paesaggio, in cui soggettività e corporalità dell'osservatore hanno un ruolo preminente.

2. L'ORIZZONTE

Stephan Oettermann, autore di una storia del panorama come mezzo di comunicazione di massa, ha storicizzato il concetto di orizzonte, tracciandone un'evoluzione diacronica che va dall'idea di orizzonte inteso come costrutto matematico utilizzato nella navigazione, al concetto di linea legata alla rappresentazione prospettica in pittura, fino all'idea, che va diffondendosi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, di orizzonte inteso come fenomeno da esperirsi sul piano sensibile ed emotivo, ovvero una «sensory experience» (OETTERMANN 1997, p. 8). Oettermann descrive, in questo periodo, il diffondersi di una vera e propria 'orizzontomania'. La costruzione di piattaforme di osservazione, la passione per la montagna, la creazione dei belvedere e la popolarità del volo in aerostato, sono tutti segnali del desiderio da parte del soggetto ottocentesco di scoprire nuovi modi di fare esperienza dell'orizzonte.

Caratteristica della visione edificante dell'orizzonte è la posizione eminente, di apparente superiorità dell'osservatore: «Church spires», scrive ad esempio Oettermann, «no longer directed the gaze of the faithful heavenward; instead of looking up, human beings, themselves become godlike, now looked

down from towers that served their need to see» (ivi, p. 11). L'individuo protagonista del nuovo regime scopico è alla continua ricerca dell'esperienza del limite, o meglio di un confronto con limiti estremi che ne mettano alla prova i poteri soggettivi. Al tempo stesso, però, è esposto e vulnerabile perché non ha più la possibilità di determinare i limiti dell'esperienza cognitiva. L'orizzonte dei moderni, infatti, non segna più un confine visibile che racchiude, che circoscrive e contiene, bensì un limite che dà accesso all'illimitato.⁵ In senso ossimorico, diventa il visibile che implica l'invisibile, il finito che implica l'infinito, il dicibile che implica l'indicibile. L'orizzonte è dunque una frontiera permeabile, indissolubilmente legata ad una riflessione su ciò che si trova al di là del campo visivo, oltre ciò che è percettibile ai sensi. Un al di là che spesso è descritto come accessibile solo in uno spazio mentale.⁶

In Leopardi riscontriamo un'idea assolutamente moderna dell'orizzonte. Come avviene per altri scrittori e pittori del Sette e Ottocento discussi da Oettermann, l'orizzonte si carica per lui di significati simbolici. Rappresenta dei limiti fisici e psicologici, così come la linea di demarcazione che separa il mondo conosciuto dal mondo ignoto.⁷ Nei suoi testi troviamo numerose descrizioni tutte accomunate dal paradigma della visione panoramica, con il soggetto che osserva dall'alto – e da lontano – la scena che gli si dispiega davanti. Vorrei soffermarmi su degli stralci poetici e almeno un passo in prosa in cui Leopardi rielabora l'esperienza dell'orizzonte. Comincio riportando dei versi rispettivamente da *A Silvia*,

D'in su i veroni del paterno ostello [...]
 Mirava il ciel sereno,
 Le vie dorate e gli orti,
 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 Lingua mortal non dice
 Quel ch'io sentiva in seno.
 Che pensieri soavi... (vv. 19-28)

e da *Le ricordanze*:

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
 Tornare ancor per uso a contemplarvi

⁵ Così leggiamo, in COLLOT 2022: «Lorsque nous regardons un paysage, nous découvrons un horizon; mais l'horizon lui-même échappe à nos regards. Il délimite le paysage, mais il l'ouvre à l'infini du monde» (p. 18).

⁶ Estese riflessioni sul simbolismo dell'orizzonte nella modernità si trovano, oltre a nei

già citati OETTERMANN 1997 e KOSCHORKE 1990, anche in COLLOT 1989 e 2022.

⁷ L'orizzonte è una delle declinazioni in cui appare l'idea di limite/confine che tanta importanza ha in Leopardi. Segnaliamo in proposito il lemma Limite/Confine curato da Alessandra Aloisi in BELLUCCI – D'INTINO – GENSINI 2014 (ALOISI 2014b).

Sul paterno giardino scintillanti,
 E ragionar con voi dalle finestre
 Di questo albergo ove abitai fanciullo,
 [...]
 Quante immagini un tempo, e quante fole
 Creommi nel pensier l'aspetto vostro
 E delle luci a voi compagne!... (vv. 1-9)

In questi due esempi, il paesaggio è osservato da una posizione elevata e, almeno inizialmente, da un unico punto di vista, l'interno di una stanza o il limitare di un balcone. Come in molti altri passaggi simili, lo scorcio panoramico è, per dir così, 'incorniciato'; non solo architettonicamente, perché osservato attraverso una finestra, ma anche cronologicamente e topograficamente, perché inquadrato attraverso precisi riferimenti temporali e spaziali.

Il meccanismo di incorniciatura svolge un ruolo fondamentale. Come osserva Georg Simmel ne *La filosofia del paesaggio*, l'operazione grazie alla quale l'artista ritaglia dalla totalità caotica della natura una porzione di territorio è alla base della nascita del 'paesaggio' come oggetto estetico:

Per il paesaggio [...] è assolutamente essenziale la delimitazione, l'esser compreso in un orizzonte momentaneo o durevole; la sua base materiale o le sue singole parti possono avere semplicemente il valore della natura, ma, rappresentate come paesaggio, richiedono un esser-per-sé che può essere ottico, estetico, legato a uno stato d'animo, reclamano un rilievo individuale e caratteristico, rispetto a quell'unità indissolubile della natura. (SIMMEL 1985, p. 72)

Se l'incorniciatura è legata a una appropriazione soggettiva della natura, che diventa 'paesaggio', dunque al tempo stesso oggetto estetico autonomo ed esperienza sentimentale, negli esempi tratti dalle poesie di Leopardi essa svolge molteplici funzioni. La cornice architettonica della finestra, anzitutto, rimanda a una contrapposizione tra interno ed esterno. Se gli interni del palazzo sono rifugio sicuro, ma anche luogo di confinamento, gli spazi esterni che il soggetto poetico contempla dalle finestre rappresentano la spinta a esplorare l'ignoto e l'ebbrezza dell'immaginazione sciolta da ogni vincolo. Infatti, come spiega Lorenz Eitner, il motivo della visione dalla finestra, così diffuso nel Romanticismo del nord Europa, «brings the confinement of an interior into the most immediate contrast with the immensity of space outside... the window is like a threshold, and at the same time a barrier» (ANDREWS 1999, p. 111). La cornice della finestra, dunque, che dà accesso all'altrove ma al tempo stesso separa da ciò che c'è fuori, pone l'enfasi sulla distanza fisica e mentale tra soggetto e mondo esterno. Gli interni archit-

tonici, infatti, rimandano anche agli spazi dell'interiorità, ai momenti di solitudine e alle occupazioni che si svolgono nell'ambiente domestico.⁸ In questo senso il balcone, protrusione architettonica liminare, che estende lo spazio privato sospingendolo negli spazi pubblici, è proprio figura dell'estroversione della mente, che dallo spazio interiore si proietta verso l'esterno.

La distanza tra il paesaggio osservato e lo spettatore attiva in quest'ultimo una risposta sensoriale e mentale, che coinvolge memoria e immaginazione. Come già osservava Novalis, la distanza rende tutto poetico, un punto sul quale concorda Leopardi, per il quale la parola 'lontano', e dunque anche tutto ciò che è distante, che si tratti di una veduta o di un suono, desta «idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse» (*Zib.* 1789, 25 settembre 1821). L'indeterminatezza del paesaggio percepito, dovuta alla lontananza e dunque ai limiti fisiologici della visione, trasforma il vedere in un'occasione di contemplazione interna. Così lo *spectare*, il guardare a lungo e da lontano come spiega lo stesso Leopardi, diviene atto poetico e poetico.⁹ Esso mette in moto la facoltà immaginativa e quella mnemonica, lasciando che emerga e si dispieghi il mondo interiore dello spettatore.

Un ulteriore piano di incorniciatura è dato dall'operazione attraverso la quale il soggetto si posiziona rispetto al momento della contemplazione del paesaggio, fornendo le proprie coordinate spaziali e temporali. In *A Silvia*, ad esempio, troviamo un'indicazione del tempo, «era il maggio odoroso» (v. 13), e del luogo, il balcone «del paterno ostello» (v. 19). Nelle *Ricordanze*, l'occasione iniziale è quella di un inatteso ritorno nella città natale, e se il momento dell'osservazione è la notte, il luogo è, ancora una volta, la casa paterna. Per quanto le indicazioni spazio-temporali rimangano avvolte in una certa indeterminatezza (e in effetti suggeriscono piuttosto dei momenti iterativi, ripetuti nel tempo), esse consentono al soggetto di fissare dei punti di riferimento concreti attraverso i quali situare la propria presenza terrena. L'indicazione cronotopica, quindi, allude non solo ai limiti fisiologici e cognitivi dello spettatore, che lo ancorano alla realtà, ma anche al superamento di quei limiti.

Nella descrizione di queste vedute, dunque, vi è, sempre, un primo movimento di inquadratura, in cui si designa chiaramente il momento dell'osservazione, il luogo e il soggetto dell'esperienza. Nel passaggio successivo, la rappresentazione si apre in una fuga prospettica. In *A Silvia*, lo sguardo va dal cielo a «le vie dorate e gli orti» (v. 24) fino allo scorcio suggestivo

⁸ Si pensi, ad esempio, allo studio, evocato nei vv. 15-16 di *A Silvia*. Sul motivo della finestra in Leopardi, si veda CAMILLETTI 2013, cap. 1.

⁹ LANDI 2017 (p. 131) cita il passo dello *Zibaldone* sullo *spectare* (*Zib.* 2275) proprio in

relazione alla menzione di uno scorcio paesaggistico, il giardino. Quella di Leopardi è una nota linguistica, ma è interessante che accanto all'idea di *spectare* appaiano, tra gli esempi, un giardino e una finestra.

compreso tra i due deittici «e quinci il mar da lungi, e quindi il monte» (v. 25). Sono inquadrature il cui succedersi suggerisce il vagare dell'occhio che si spinge sempre più lontano. Così, nonostante questi paesaggi osservati da un'eminenza siano, inevitabilmente, visioni parziali – limitate a ciò che è incorniciato dalla finestra e a ciò che l'occhio può cogliere – essi sembrano estendersi all'infinito.

In questa deriva dello sguardo, il movimento dell'occhio si converte in movimento dello spirito – della mente e dell'animo. In maniera impercettibile, dalla descrizione dello spazio, si passa ad altro. Il paesaggio visibile diventa un paesaggio della coscienza, un paesaggio interiore sul quale prendono forma i pensieri e i ricordi del poeta. Così, mentre lo sguardo si spinge all'orizzonte, dal visibile si passa all'invisibile, in quel capovolgimento di prospettiva che è descritto con tanta forza nell'*Infinito*. Qui, inoltre, lo sprofondare nell'interiorità consente all'osservatore di fare esperienza della temporalità. Nel valicare con la mente il limite spaziale dell'orizzonte, immaginando l'estensione infinita al di là di esso, il soggetto si proietta anche al di fuori dei limiti temporali del presente.

Come ricorda Oettermann, l'orizzonte, nella metaforizzazione sempre più pronunciata che ha luogo nella modernità, diventa un confine che allude al superamento di limiti non solo spaziali ma anche temporali, con una proiezione marcata verso il futuro. Al di là dell'orizzonte è quanto ci attende nell'avvenire, e questa linea di demarcazione viene sempre più spesso associata alla speranza e all'attesa anticipatoria (OETTERMANN 1997, p. 18). Oettermann, ad esempio, rievoca il memorabile racconto che Goethe fa, nell'autobiografia *Dichtung und Wahrheit*, dell'ascesa della torre della cattedrale di Strasburgo. Dopo aver descritto il panorama visto dalla piattaforma, Goethe riflette sul fatto che gli oggetti e i luoghi osservati non abbiano per lui particolare risalto perché non sono collegati a un'esperienza vissuta. Subito dopo, si affretta ad annotare una sua impressione spontanea: «...a presentiment of the future already disquiets the young heart; and an unsatisfied craving secretly demands that which is to come» (ivi, p. 9). Il momento dell'osservazione panoramica ha innescato in lui un vago desiderio per l'avvenire, proiettandone l'attenzione verso ciò che deve ancora accadere. Anche in Leopardi ritroviamo esempi di uno sguardo verso l'orizzonte che è lo sguardo del *prospicere*, del guardare in avanti in attesa, protesi verso il futuro e verso l'ignoto, in un atteggiamento in cui si fondono timore e speranza. Nella *Ginestra*, ad esempio, abbiamo il villanello che dall'alto del tetto della propria umile abitazione scruta il fiume di lava (vv. 249-253) e, nelle *Operette morali*, troviamo Colombo, il quale, anch'egli in posizione elevata sul ponte della nave, scandaglia l'orizzonte «in aspettativa grande e buona» (LEOPARDI 2009, p. 152).

Nei testi leopardiani, però, la dimensione temporale altra, a cui dà accesso l'osservazione dell'orizzonte, è molto più spesso quella del passato, in un significativo capovolgimento di prospettiva. Nelle *Ricordanze*, ad esempio, è pressoché immediato il passaggio dall'osservazione delle stelle al riemergere di «immagini» e «fole» suscitate dal ricordo di un analogo momento di osservazione avvenuto nell'infanzia. Anche nell'*Infinito*, quando il rumore del vento tra le fronde riporta l'attenzione del poeta alla realtà del mondo sensibile, ciò che istintivamente gli si presenta alla mente è, insieme al pensiero dell'eternità, quello di epoche storiche già trascorse e dimenticate, «le morte stagioni» (v. 12). Ora, come notato da Michel Collot, lo sguardo diretto all'orizzonte è spesso metafora del desiderare (COLLOT 1989, p. 69). Suggerisce una prospettiva che rende appieno l'idea della nostra postura mentale rispetto a qualcosa che non abbiamo. Come ogni oggetto del desiderio, l'orizzonte stesso è lontano e inaccessibile e, soprattutto, è un'illusione ottica, una linea immaginaria che sempre recede al nostro avvicinarsi. Che in Leopardi l'osservazione dell'orizzonte evochi più facilmente ricordi e immagini del passato, dunque, si spiega anzitutto con la direzione analettica del desiderio leopardiano. La natura illusoria dell'orizzonte, poi, esprime perfettamente il valore effimero, secondo Leopardi, del desiderio soddisfatto.¹⁰

Che conduca ad un movimento della mente rivolto al futuro o al passato, l'osservazione del panorama all'orizzonte è momento in cui si mette alla prova il funzionamento delle facoltà della mente e, in particolare, sull'interazione tra sensazione/percezione, immaginazione, memoria e attenzione.¹¹ In una lettera che Leopardi scrive a Pietro Giordani, datata 6 marzo 1820, troviamo un esempio particolarmente eloquente:

poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaivano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo. E in quel momento dando uno sguardo alla mia condizione passata, alla quale era certo di ritornare subito dopo, com'è seguito, m'agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo. (*Epist.*, lettera 287, p. 379)

¹⁰ Per un approfondimento del concetto di desiderio in Leopardi, che ne mette in luce anche le caratteristiche 'temporali', si veda ALOISI 2014a.

¹¹ Su come nella letteratura e nella filosofia dell'Ottocento l'ideale e la pratica della

visione panoramica fossero collegati anche ad una riflessione sulle facoltà mentali, prima fra tutte l'immaginazione, si veda THOMAS 2008, «Introduction». Nell'introduzione Thomas si sofferma anche sull'impatto del panorama sulla 'sensibilità' dell'individuo dell'Ottocento.

Ancora una volta ci troviamo di fronte alla descrizione di uno scorcio panoramico colto dall'alto attraverso una finestra aperta. Il paesaggio, appena accennato, è quello di una notte limpida illuminata dalla luce lunare. Questo quadro iniziale, essenzialmente statico, viene via via 'animato' prima dal soffio del vento e poi da rumori lontani. Il paesaggio è vissuto attraverso un'esperienza multisensoriale, che coinvolge vista, tatto e udito. Con l'emergere di ricordi lontani – significativamente indicati come «immagini» – il passato irrompe improvviso e dal piano sensoriale/percettivo si passa repentinamente al piano psicologico.¹² Così, se la parte iniziale della lettera riguarda un atto di percezione, la seconda parte descrive dei fenomeni vissuti al livello mentale e sentimentale. L'esperienza del paesaggio, dunque, si presenta come un evento mentale complesso che al momento percettivo fa seguire dei processi psicologici che vengono registrati con meticolosità. La ricezione di sensazioni esterne si converte in attività interna dell'immaginare e del ricordare.¹³

Interessante, in questo senso, la densità e stratificazione semantica del verbo 'sentire' che, utilizzato due volte, si riferisce inizialmente ad un'esperienza puramente sensoriale – il percepire l'aria tiepida sulla propria pelle – e, in seguito, ad un'esperienza emotiva – l'avvertire un moto del cuore. In maniera analoga, nella seconda parte del brano, vista e udito perdono il loro senso concreto, di registrazione fenomenica della realtà, e si caricano di nuovi significati. La voce della natura, che lo scrittore ha l'impressione di udire, è frutto di un atto immaginativo (o forse, dovremmo dire, di un'illusione percettiva). Allo stesso modo, nel descrivere il momento in cui il pensiero si volge al passato, a considerare una propria condizione o stato d'animo precedente, Leopardi sceglie la metafora oculare dello sguardo retrospettivo, già implicita nell'evocazione delle immagini-ricordo. Tutto il reale, potremmo dire, trapassa in metafora e l'atto ottico diventa figura di introspezione. Qui è in atto quel meccanismo di sdoppiamento della visione, intesa come senso fisico esterno e come senso interno, sul quale Leopardi riflette esplicitamente nello *Zibaldone* e che, già formulata dai teorici del Settecento, ha un ruolo centrale nelle teorie cognitive ed estetiche di tanti autori Romantici, a cominciare da Goethe, Wordsworth e Blake. Come notato da molti critici, la riflessione su vista esterna e vista interiore (e più in generale su sensi esterni e sensi interni) consente di riflettere tanto sull'esperienza sensoriale come evento fisico, quanto sul funzionamento di poteri e facoltà intellettuali.¹⁴

¹² Sul significato dell'«immagine» in Leopardi, e sulla sua centralità tanto nella teoria e prassi poetica, quanto nel sistema filosofico leopardiano, si veda LANDI 2017.

¹³ Sul collegamento tra percezione, im-

maginazione e memoria in Leopardi, rimando a VERHULST 2002.

¹⁴ Sull'argomento si vedano LYON 1966 e RICHARDSON 2004.

Nella lettera a Giordani, colpisce la descrizione dell'oscillare tra atti coscienti o consapevoli e atti preterintenzionali.¹⁵ Se l'osservazione del cielo notturno è frutto di una scelta deliberata, ciò che segue, ovvero la percezione di suoni notturni e del vento sulla pelle, così come il sentire un moto del cuore, ha un carattere quasi preterintenzionale. La direzionalità dello sguardo, nella seconda frase, suggerisce nuovamente il movimento intenzionale del pensiero, ma a ciò, segue immediatamente un'improvvisa reazione di spavento, che ha una spontanea manifestazione somatica. Vedremo come questo trapassare da coscienza a incoscienza nell'osservazione del paesaggio all'orizzonte è segno di una nuova esperienza del sublime, che va a radicarsi nel corpo dell'osservatore.

Anche nell'*Infinito* ci troviamo, inizialmente, di fronte ad una visione incorniciata del paesaggio.¹⁶ Il momento dell'osservazione, infatti, è designato non solo topograficamente – il punto di vista è quello elevato del Monte Tabor – ma anche psicologicamente, con un riferimento ad uno stato soggettivo, espresso dal binomio avverbio-aggettivo «sempre caro» (v. 1). Qui l'esperienza dell'orizzonte diviene occasione per verificare e mettere alla prova i limiti rispettivi dei sensi e del pensiero. Pensiamo anzitutto alla condizione di privazione sensoriale causata dall'interporsi della siepe tra l'occhio dell'osservatore e una parte dell'orizzonte.¹⁷ Come ostacolo all'appropriazione visuale completa del panorama, la siepe può avere la funzione di segnalare i limiti fisiologici della visione umana e dunque, per estensione, i limiti percettivi e cognitivi dell'umano.¹⁸ Al tempo stesso, però, questa barriera vegetale funziona in maniera simile ad altri meccanismi di illusione percettiva che Leopardi descrive nei suoi scritti e che dimostrano il funzionamento dell'immaginazione.¹⁹ La siepe, quindi, ha un ruolo centrale perché permette, per dir così, di 'simulare' una condizione nella quale l'immaginazione prende il sopravvento perché libera da ogni imposizione della realtà esterna. Chiuso l'occhio esterno, potremmo dire, si apre quello interno dell'immaginazione.

15 Su come la memoria e il ricordo in Leopardi siano stimolati dal confronto inatteso con il mondo esterno e non da un atto volontario della coscienza, si veda ALOISI 2011.

16 Glossando *L'infinito*, Rosario Assunto spiega che il componimento riesce a esprimere in maniera poetica l'essenza del paesaggio, ovvero la «presenza dell'infinità nella finitezza dello spazio limitato» (ASSUNTO 2005, p. 12).

17 Su questa idea fa perno l'interpretazione de *L'infinito* di Giorgio Bertone, che mette in luce i meccanismi psicologici e fisio-

logici attivati dall'osservazione del paesaggio oltre la siepe (BERTONE 2000, pp. 219-33).

18 Sull'idea di 'limite' – spesso, appunto, un impedimento visivo – che ostacola una situazione percettiva, mettendo in moto l'immaginazione, si vedano anche le osservazioni di ALOISI 2014b, pp. 70-72.

19 FERRUCCI 1970 ha prestato particolare attenzione all'idea di "illusione ottica" nella sua lettura dell'*Infinito*. Sulla manipolazione della percezione sensoriale e la risposta dell'immaginazione in Leopardi si veda FERRI 2019.

In questo senso il componimento sembrerebbe una sorta di commento alla riflessione di Malebranche negli *Entretiens* sull'esteso intelligibile. Ne riporto una parte perché, oltre alle convergenze con quanto troviamo nell'*Infinito*, si tratta di un esempio in cui appare un'esperienza di osservazione panoramica:

Lorsque nous fermons les yeux nous avons présente à l'esprit une étendue qui n'a point de bornes. Et dans cette étendue immatérielle, et qui n'occupe aucun lieu, non plus que l'esprit qui le voit, comme je l'ai prouvé ailleurs, nous pouvons y découvrir toutes sortes de figures [...] Cette étendue et ces figures sont intelligibles, parce qu'elles ne se font nullement sentir. Mais lorsqu'on ouvre les yeux, cette même étendue devient sensible à nôtre égard, par cela seul qu'elle nous touche plus vivement [...] Lorsque l'on ouvre les yeux au milieu d'une campagne, toute cette variété d'objets que la vûë decouvre, ne vient certainement que de la distribution des couleurs différentes [...].
(MALEBRANCHE 1965, p. 19)

Malebranche suggerisce che la sospensione dei sensi – il chiudere gli occhi, in questo caso – dia accesso a uno spazio immateriale nel quale sia possibile evocare delle immagini. A questa distesa illimitata, un infinito mentale di cui facciamo esperienza attraverso una visione non sensibile, Malebranche contrappone la varietà del mondo sensibile, che percepiremmo se aprissimo gli occhi nel mezzo di una campagna. Qui il filosofo francese cerca primariamente di definire l'essenza del pensiero e la contrapposizione tra il sensibile e l'intelligibile, la sua riflessione, tuttavia, ci interessa per il modo in cui mette a fuoco la tensione e le reciproche interferenze tra universo sensoriale esterno e universo mentale interno. Qualcosa di molto simile avviene nell'*Infinito* di Leopardi.

La poesia, infatti, mette in scena un progressivo allontanamento dal mondo oggettivo. Inizialmente, la visione impedita dell'orizzonte consente un ripiegamento verso l'interno che coincide con un primo movimento dell'immaginazione. L'espressione «io nel pensier mi fingo» (v. 7) – nella quale viene reiterato il soggetto dell'esperienza, dal pronome iniziale alla particella riflessiva – richiama l'attenzione proprio sull'introversione dell'attività mentale. L'intrusione della realtà esterna, ovvero il fruscio del vento tra le foglie registrato dall'udito, riconduce il soggetto alla realtà del mondo percepito. Pressoché immediatamente, il pensiero interviene riportando l'azione in uno spazio mentale interno. La poesia oscilla tra la registrazione di quanto percepito dai sensi, quindi di fenomeni sensoriali esterni, e la registrazione dell'attività del pensiero. Uno degli scopi è quello di mettere in questione la nostra comprensione abituale della realtà, mentre le oscillazioni

tra mondo percepito e mondo immaginato dimostrano come i due universi si trovino in una relazione instabile di interdipendenza.²⁰

Il momento finale del naufragio nell'*Infinito*, così come le urla forsennate che seguono l'osservazione del paesaggio notturno nella lettera a Giordani, ci conducono a un'osservazione che conclude questa sezione. La visione dell'orizzonte nel Sette e Ottocento è anche un'esperienza di crisi. Nelle testimonianze di scrittori e viaggiatori dell'epoca, viene descritta come un evento di grande impatto emotivo e fisiologico. Molti di loro si soffermano sulle forti reazioni fisiche provate, parlando di nausea, di vertigini, di mal di mare. Spesso, infatti, il confronto con l'orizzonte è vissuto come un'esperienza sensoriale sconvolgente proprio perché, di fronte al paesaggio, il soggetto non riesce a individuare dei punti di riferimento certi. Sospingendo lo sguardo verso l'orizzonte, che ci si trovi sull'alto di una torre, in mezzo al mare, o in un pallone aerostatico, l'occhio non ha la possibilità, per dir così, di aggrapparsi a nulla. A questa visione senza limiti, corrisponde la difficoltà di una delimitazione cognitiva, che prelude all'intensa esperienza sensoriale e mentale del sublime. Si è detto che Leopardi, nella descrizione del momento di osservazione del paesaggio all'orizzonte, parte spesso da una visione incorniciata. La cornice però, che è ciò che delimita l'esperienza estetica del paesaggio, viene sempre oltrepassata.²¹ Così, anche se la contemplazione muove da un punto fermo di partenza, da una certezza cognitiva, nel momento successivo il soggetto si trova da solo di fronte ad uno spazio che invita alla vertigine, per poi "naufragare" nella sua stessa mente. Il senso di disorientamento del soggetto cosciente, che Leopardi descrive nei due esempi discussi, è assimilabile all'esperienza di un sublime non propriamente longiniano, bensì fisiologico, nel quale lo sgomento psicologico e fisico riconduce alla materialità della mente incorporata.²²

20 E difatti l'infinito immaginato non è che un prolungamento indefinito dell'orizzonte percepito dai sensi, come spiega lo stesso Leopardi. Si legga in proposito quanto scrive nello *Zibaldone*: «Quando io guardo il cielo, mi diceva uno, e penso che al di là di que' corpi ch'io veggio, ve ne sono altri ed altri, il mio pensiero non trova limiti, e la probabilità mi conduce a credere che sempre vi sieno altri corpi più al di là, ed altri più al di là. Lo stesso, dico io, accade al fanciullo, o all'ignorante, che guarda intorno da un'alta torre o montagna, o che si trova in alto mare. Vede un orizzonte, ma sa che al di là v'è ancor terra o acqua, ed altra più al di là, e poi altra; e conchiude, o concluderebbe volentieri,

che la terra o il mare fosse infinito» (*Zib.* 4292, 20 settembre 1827).

21 Un commento sugli effetti dell'abbandono della cornice nella rappresentazione del paesaggio in letteratura a partire dagli anni Settanta del Settecento si trova in TANG 2008, pp. 58-59.

22 In effetti, la confusione sensoriale, mentale ed emotiva scatenata dal sublime descritto da Leopardi corrisponde al collasso – o dovrei dire 'naufragio' – della mente nel cervello teorizzato dalla neuroscienza contemporanea. Per i collegamenti tra le manifestazioni di questo tipo di sublime nel Sette e Ottocento e le odierne neuroscienze, si vedano RICHARDSON 2010 e, più recentemente, STAFFORD 2019, pp. 127-38.

3. LA PROSPETTIVA AEREA

Un'altra declinazione della visione dall'alto, nell'opera leopardiana, è quella della prospettiva aerea. Nell'Ottocento il volo aereo, scrive Oettermann, diviene un'estensione del desiderio romantico di esperire l'orizzonte, poiché l'osservatore, innalzandosi verso l'alto, vede la linea dell'orizzonte recedere sempre più, in un movimento che apre allo sguardo nuovi e più ampi panorami. Pensiamo al significato metaforico dell'espressione "ampliare i propri orizzonti", nel senso di allargare, approfondire le proprie conoscenze. Essa si afferma proprio nel corso dell'Ottocento (OETTERMANN 1997, pp. 13-15).

Nelle prospettive aeree proposte da Leopardi, vi è sempre un allontanarsi dalla terra verso il cielo – che ha, appunto, una forte valenza metaforica – e, in maniera ancora più pronunciata rispetto al paradigma della vista da un luogo elevato, si tratta di un vedere che comporta un superamento del punto di vista umano. Così abbiamo da una parte l'aspirazione al vedere (presumibilmente) spensierato degli uccelli²³ e, dall'altra, l'immagine ricorrente del vedere senza tempo della Luna, cioè l'osservazione della Terra dal punto di vista di una radicale alterità. Naturalmente in Leopardi, tanto nelle rappresentazioni del volo quanto nelle vedute dall'alto che esse dischiudono, è sempre attivo, accanto all'archetipo aviario, di cui si parlerà, il topos di matrice classica, secondo il quale il volo è metafora di un'avventura conoscitiva, che attinge spesso, ma non sempre, al sovrumano.

A questo proposito, è opportuno menzionare l'esercizio stoico del *kata-scopos*, di colui che osserva dall'alto in basso, modello sempre presente alla mente di Leopardi. Nella filosofia cinica, ci ricorda Pierre Hadot, lo sguardo dall'alto sulla vita terrena, che coincide spesso con un punto di vista cosmico, è volto a denunciare il «carattere insensato» della vita umana (HADOT 2006, p. 163). La prospettiva dall'alto permette il distacco dalle cose terrene e dà la possibilità di confrontarsi con la realtà in maniera spassionata. Vedremo delle manifestazioni di questo tipo di sguardo, che tanta importanza ha per Leopardi, negli esempi che esamineremo qui di seguito e ritorneremo sulle sue caratteristiche nella sezione finale sul colpo d'occhio. Qui notiamo che, nonostante il prototipo del *katascopos* rimanga per Leopardi quello classico di un essere alato simile a un uccello, che fosse un dio o chi, come Dedalo e Icaro, osasse spingersi oltre le possibilità dell'umano, il volo stesso nei suoi testi è spesso associato alla modernità, tanto dal punto di vista dei mezzi con i quali si compie, quanto da quello delle scoperte a cui conduce. Così abbiamo, ad esempio, le allusioni all'importanza del volo in pallone

²³ Ricordiamo l'esclamazione dubitativa del pastore nel *Canto notturno*: «Forse s'a-

vess'io l'ale | Da volar su le nubi [...]» (vv. 133-34).

aerostatico; il volo dell'ingegno del moderno uomo di scienza, descritto nella *Storia dell'Astronomia*; ma anche la trasvolata di Leccafondi e Dedalo nei *Paralipomeni*, che è resa possibile dalle ali artificiali create dall'inventore. E anche quando il volo vede protagoniste due figure mitologiche, come nella *Scommessa di Prometeo*, esso porta al confronto finale con la suprema aberrazione della civiltà moderna.²⁴

Primo obbiettivo delle prospettive aeree leopardiane è di riprodurre quel tipo peculiare di percezione che è lo straniamento. Coerentemente con il modello stoico, non si tratta di una posizione estetica privilegiata che coincida con una riaffermazione della superiorità del soggetto umano, bensì di un mutamento di prospettiva volto a ridimensionare l'umano. Troviamo riflessioni in proposito nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in due passi nei quali Leopardi immagina quale vista si avrebbe della Terra allontanandosi dalla sua superficie e poi posizionandosi addirittura sulla Luna. Nel primo, lo scrittore riflette sul fatto che il globo terrestre, osservato «da poco in su e da poco lontano», apparirebbe «liscio liscio», ovvero, da una tale distanza non sarebbe visibile alcuna traccia concreta delle «grandi imprese degli uomini» (LEOPARDI 1995b, p. 72). Nel passo seguente, la riflessione è incentrata sulla piccolezza relativa di ogni cosa rispetto al punto di vista che si assume. Leopardi ragiona su come anche le cose più grandi – come una torre o una montagna – se osservate «di prospetto» e da un'altezza via via crescente, appaiano minute fino a perdersi alla vista e conclude osservando che, allo stesso modo, «la terra veduta dalla luna con occhi umani parrebbe rotondissima e liscia affatto» (ivi, pp. 121-2). Colpisce che non vi sia, in questi passi, alcun senso di esaltazione scopica da parte del soggetto osservante. Vi è però, l'identificazione di un momento conoscitivo, che dovrebbe condurre alla caduta di ogni illusione rispetto ad una presunta superiorità o rilevanza dell'umano. Una rivelazione, dunque, che coincide con il disincanto.

Inevitabilmente il pensiero va al raffronto tra le diverse scale di grandezza dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo che troviamo nella *Ginestra* e alla riduzione di quanto osservato a punto che vi è qui descritta:

E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto a lor son terra e mare
[...] al pensier mio
Che sembri allora, o prole
Dell'uomo? (vv. 167-85).

24 Significative, a proposito del collegamento tra volo e modernità in Leopardi, le ri-

flessioni sulla figura di Dedalo nei *Paralipomeni* in POLIZZI 2021 e VERONESE 2022.

La «contemplazione astronautica» del paesaggio, secondo una felice definizione di Gianfranco Contini (CONTINI 1970, p. 370), rivela nella *Ginestra* un panorama di luci puntiformi. Questa *reductio*, come ha argomentato Antonella Del Gatto, non è solo, come si è detto, un rimando alla tradizione stoica, ma è anche espressione di un momento speculativo che mette a confronto e bilancia spazi dell'interiorità e spazi astronomici (DEL GATTO 2021, pp. 216-7). La metafora ottica del 'punto', in cui si contraggono, all'osservazione dell'occhio nudo, stelle e Terra e mare, diviene espressione di una equazione spazio-temporale nella quale Terra e vita umana si rapportano, a minore, all'eternità e ai corpi dell'universo. Lo sgomento di chi osserva, così, è legato non solo al dover riconciliare l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, ma anche al dover accettare, insieme alla relatività del tutto, la verità che la preminenza data alle cose umane nel mondo visibile non è che un inganno – non dei sensi, ma della mente.

Non è un caso che ne *La scommessa di Prometeo*, l'impresa di ricognizione di Prometeo e Momo sulla Terra, per stabilire se «l'uomo sia la più perfetta creatura dell'universo» (LEOPARDI 2009, p. 55), consista in un volo attraverso i cieli del nuovo e del vecchio mondo. Questo volo, spiega Laura Melosi, vuole dimostrare «che la terra, per quanto grande, ha confini certi e non così vasti da risultare incomprensibili, e che tutti i luoghi e i loro abitanti sono conformi gli uni agli altri, salvo leggerissime differenze» (LEOPARDI 2019, p. 207). Un volo, dunque, che ribadirebbe i limiti e l'uniformità del conoscibile. L'esplorazione di Prometeo e Momo, però, conduce a ben altra più destabilizzante scoperta. La rivelazione terribile è che la specie umana è un genere imperfetto, corrotto e feroce. Così, in quella che, come osserva Franco D'Intino, è forse l'operetta «più nera» di Leopardi (D'INTINO 2019, p. 136), la ricerca della perfezione umana si capovolge in un viaggio nel sublime orrifico. L'esplorazione aerea è un susseguirsi di scene che destano orrore, dall'antropofagia, al rogo sacrificale sul quale s'immolerà una vedova indiana, fino all'omicidio-suicidio di un padre e dei suoi figli. Ovunque vi è morte, atrocità, indifferenza rispetto alla vita. È un sublime che annichilisce. E difatti nella chiusa dell'operetta, né Momo né Prometeo dicono più nulla, e le ultime parole sono quelle del servitore dell'uomo suicida.

I luoghi che vengono esplorati nell'operetta, dal paese di Popaian, attuale Colombia, ad Agra, nell'India settentrionale, fino alla presunta civilissima Londra, fanno parte di un variegato paesaggio antropico, che dovrebbe mostrare ai due esploratori i vari stadi dell'evoluzione umana, dallo «stato di natura» alla «società stretta», per usare dei termini leopardiani. La rivelazione è di un vizio ontologico della specie che non scompare con l'incivilimento. In questo senso, la scelta del volo come modo

di ricognizione è significativa, al di là delle ascendenze lucianee,²⁵ perché allude al punto di vista necessario per una comprensione dell'umano scevra da illusioni e autoinganni. Infatti, la riflessione anti-anthropocentrica e la negazione di ogni eccezionalismo umano richiedono l'adozione di un punto di vista insolito per l'umano, di una postura innaturale quale è, appunto, il volo. Si tratta, però, di un volo interrotto, al quale si alternano momenti in cui Momo e Prometeo discendono sulla Terra. La discesa, in questo caso, che annulla l'effetto distorcente della distanza, corrisponde alla ricerca della verità. Rappresenta il cambio di prospettiva che porta a confrontarsi direttamente con la realtà.

Altro viaggio aereo, anticipato da quello di Prometeo e Momo, è il volo di Dedalo e del conte Leccafondi nei *Paralipomeni* (VII, vv. 24-36). Come scrive Polizzi, «il volo di Leccafondi e Dedalo porta alle estreme conseguenze l'effetto sublime di spaesamento dinanzi a "spettacoli fuor di natura", esaltando la distanza tra la piccolezza animale e umana, e la grandezza terrificata della natura» (POLIZZI 2023). Molti interpreti hanno segnalato l'alterazione spazio-temporale che contraddistingue il viaggio dei due aeronauti, un elemento su cui si è soffermata prima fra tutti Perle Abbrugiati e che è stato poi ripreso da Andrea Natali e da Polizzi.²⁶ Mentre i due protagonisti del poemetto volano verso l'oltretomba degli animali, la terra scorre sotto di loro. Ma la perlustrazione dello spazio diventa anche un viaggio nel tempo. Leccafondi e Dedalo, è stato osservato, sorvolano la terra immersa in un'epoca primordiale. Sotto il loro sguardo si susseguono paesaggi sorprendenti, territori in cui sorgono città dimenticate da tutti, la torre di Babele che si erge in mezzo ad una landa deserta, la penisola italica sparsa di «vulcani ardenti», e immense pianure su cui si muovono bestie giganti ormai estinte. Queste visioni – che sono state definite preistoriche o protostoriche – non sono in realtà immediatamente collocabili all'interno della *longue durée* della storia della terra, né seguono un ordine cronologico. Esse compongono piuttosto una fantasmagoria storica, nella quale si mescolano mito, immaginazione naturalistica, stralci di epoche storiche diverse.

Nel descriverli, ho utilizzato intenzionalmente la parola fantasmagoria. Proprio come in una successione di immagini fantastiche proiettate da una lanterna magica (non a caso citata nel poemetto, nel canto VII, vv. 3-4), questi paesaggi destano sgomento e vertigine. Per Natali costituiscono le tappe di un viaggio nella caducità, che dà al lettore un chiaro senso della precarietà non solo delle imprese degli umani, ma anche di ogni forma di vita e persino delle conformazioni naturali. Inoltre, come ha rimarcato Abbrugiati, non

25 Cesare Galimberti in LEOPARDI 1978, p. 109.

26 ABBRUGIATI 1997, NATALI 2014, POLIZZI 2023.

solo questi paesaggi restituiscono la visione di una terra «très peu marquée par la présence humaine» (ABBRUGIATI 1997, p. 39), ma il viaggio aereo nel suo complesso è anche un percorso di disillusione: «ils vont non seulement vers les profondeurs mais vers l'approfondissement de la désillusion» (ivi, p. 44). Torna dunque l'idea del volo, della veduta percepita in volo, come strumento di disincanto. I paesaggi colti in volo da Leccafondi e Dedalo svelano l'impermanenza di ogni cosa e non mostrano che una traccia labile dell'umano. Così la visione dall'alto, che coincide per il lettore con una presa di coscienza della fugacità del tutto, dell'effimero della storia e della natura, non può che essere esperienza straniante e destabilizzante.²⁷ Essa restituisce figurazioni visionarie, simili a quelle che troviamo ne *La ginestra*, che sono insieme «sublimi e perturbanti».²⁸

Un'eccezione agli esempi riportati fin qui è rappresentata dal paradigma della visione dall'alto rappresentato dagli uccelli. Come scrive Polizzi, il volo degli uccelli è metafora per «la condizione di massima felicità propria dei viventi» (POLIZZI 2023). Nell'abbozzo in prosa dell'*Inno ai Patriarchi* (autunno 1821), ci viene detto che i Californi, cui Leopardi attribuisce un'innocenza primitiva e un'integrità e benessere psico-fisici perduti dalla specie umana civilizzata,²⁹ osservano «dall'alto delle loro montagne» panorami naturali vasti e incontaminati:

contemplano liberamente senza nè desiderii nè timori la volta e l'ampiezza de' cieli, e l'aperta campagna non ingombra di città nè di torri ec. Odonno senza impedimento il vasto suono de' fiumi, e l'eco delle valli, e il canto degli uccelli, liberi e scarichi e padroni della terra e dell'aria al par di loro. (LEOPARDI 1998a, p. 679)

Questo loro privilegio rende i Californi simili agli uccelli. Per usare le parole di Gaston Bachelard a commento dell'immagine dell'allodola in Shelley, la figura dell'uccello in Leopardi «n'exprime pas la joie de l'univers, elle l'actualise, elle la projette» (BACHELARD 1943, p. 112). Il volo degli uccelli – e così il loro canto – è sinonimo di levità, della libertà dalla zavorra del corpo, ed è assimilato alla sensazione esilarante di essere al di sopra di tutto.³⁰ Nell'*Elogio degli uccelli*, leggiamo che gli «uccelli per lo più si dimostrano

²⁷ Del volo e delle visioni colte da Leccafondi e Dedalo, Artilio Brilli evidenzia la velocità come fattore determinante dell'effetto straniante (BRILLI 1968, pp. 117-8).

²⁸ Si vedano, in proposito, le considerazioni di POLIZZI 2023 e DI LEVA 2003-2004, citata da Polizzi. Quest'ultima, in particolare, sottolinea la trasformazione del paesaggio osser-

vato in volo che da *locus amoenus* diventa giardino leopardiano, seppur in chiave tragicomica (POLIZZI 2023).

²⁹ Sul tema della corporeità e dei Californi, si veda POLIZZI 2023. Più in generale sui Californi, rimando a BALZANO 2008.

³⁰ Per un'analisi completa dell'operetta, si veda il primo saggio in D'INTINO 2009.

nei moti e nell'aspetto lietissimi [...] le loro forme e i loro atti, universalmente, sono tali, che per natura dinotano abilità e disposizione speciale a provare godimento e gioia» (LEOPARDI 2009, p. 153). La loro è una forma autentica di *jouissance* e, come suggerisce il parallelo con i Californi, rappresenta un'ideale di felicità che, fino a un certo punto della sua riflessione, Leopardi attribuisce all'animale non umano, al fanciullo e all'uomo naturale. È interessante che il desiderio di essere mutato in uccello, espresso dal filosofo Amelio alla fine dell'*Elogio* («io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita», ivi, p. 160), si converta nel *Canto notturno* in un sogno di trasformazione ibrida in essere alato. Il desiderio di essere altro da sé è qui rivisto a minore: si tratta infatti di una metamorfosi parziale, nella quale il pastore si immagina con le ali, e dunque pur sempre appesantito da un corpo umano, più simile a un novello Dedalo che non a un uccello. Così l'espressione di questo vagheggiamento, che si apre con una particella fortemente dubitativa, sembrerebbe suggerire una possibilità – l'essere *più* felice – preclusa all'umano.³¹

Tornando alla visione del paesaggio, il volo degli uccelli rappresenterebbe, per il soggetto umano, la possibilità di uno sguardo dall'alto che si distacchi dal terrestre, che possa spaziare in lungo e in largo, e che permetta di riposizionare l'esistenza umana all'interno di una più ampia prospettiva globale. Nell'*Elogio degli uccelli*, Leopardi attribuisce agli uccelli proprio questo sguardo onnicomprensivo: essi sono dotati di «udito acutissimo» e di una «vista efficace e perfetta» e «dall'alto scuoprano, a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll'occhio, quanti, pur colla mente, appena si possono comprendere dall'uomo in un tratto» (LEOPARDI 2009, pp. 158-9). Rileviamo anzitutto, in questo parallelo implicito tra sguardo dall'alto degli uccelli e capacità di comprensione, l'enfasi posta sui sensi. Come osserva Nicola Merola, Leopardi sottolinea negli uccelli «la felicità di una conoscenza quasi indistinguibile dall'esperienza dei sensi e quindi libera dalla fatica e dalle mediazioni» (MEROLA 2002, p. 151). Se la conoscenza cui avrebbero accesso gli uccelli ricorda l'*intuitus* che la Scolastica attribuiva agli angeli, immediato oltre che scevro da errori, va però sottolineato che mentre per l'intelletto angelico non vi è il filtro di organi di senso, il modello di conoscenza che Leopardi attribuisce agli uccelli avviene per mezzo dell'attestazione dei sensi. È quindi incorporato e indissolubilmente legato alla percezione sensibile del mondo materiale. La veduta a volo d'uccello, inoltre, eliminando il punto di vista fisso, o meglio mobilizzando il soggetto anche nel

31 Liana Cellerino, ragionando sul tema del volo in Leopardi, stabilisce una rispondenza diretta tra il volo di Dedalo e Leccafondi nei *Paralipomeni*, quello di Amelio nell'*Elogio*,

e quello disincantato del pastore errante, accomunati dalla riflessione sulla felicità, seppure in chiave e con conclusioni diverse (CELLERINO 1998, p. 153).

corpo e non solo nella mente, mette in moto lo spazio visivo. Così, il moto del volo, offrendo alla vista uno spettacolo vario e animato, diviene la naturale antitesi correttiva alla stasi del tedio, e consente all'occhio fisico di registrare e di comprendere, cioè di accogliere nella mente, quanto accade in uno spazio e in un lasso temporale il più ampi possibile. Questo tipo di visione è, *in nuce*, quello del colpo d'occhio.³²

4. L'ESERCIZIO DEL 'COLPO D'OCCHIO'

Come abbiamo visto, la visione dei paesaggi dall'alto in Leopardi si presenta come un fenomeno complesso non puramente visivo, ma che mette in relazione una condizione del vedere con dei modi di esperire e comprendere la realtà, nonché di rappresentarla a se stessi e agli altri. L'osservazione del paesaggio da una posizione elevata o a volo di uccello corrisponde a un modello ben definito di conoscenza e apprensione della realtà, che è appunto quello epistemologico sintetizzato dal concetto del 'colpo d'occhio'.³³ Leopardi menziona il colpo d'occhio per la prima volta nello *Zibaldone* proprio in relazione alla visione di un paesaggio, in un commento a un passo di Montesquieu tratto dall'*Essai sur le goût* (*Zib.* 186, 26 luglio 1820). Nelle menzioni successive, la metafora oculare del colpo d'occhio designa un approccio filosofico, un modo di porsi di fronte alla realtà che contraddistingue la persona capace di «entusiasmo, di sentimento, di fantasia» (*Zib.* 1855, 5-6 ottobre 1821) – soprattutto il poeta lirico, il vero filosofo e «l'uomo di immaginativa e di sentimento» (*Zib.* 3269, 26 agosto 1823). Si tratta di un modello epistemologico sintetico che Leopardi contrappone al metodo analitico e che è principalmente fondato su immaginazione e sentimento. Ne abbiamo viste, nella sezione precedente sul volo degli uccelli, alcune delle caratteristiche precipue, ma nella teorizzazione che ne fa Leopardi, emerge un profilo preciso. È un modello ottico, non solo metaforicamente ma anche letteralmente; è olistico, per la sua aspirazione alla totalità; è immediato o istantaneo, permettendo di cogliere quante più cose possibili «a un tempo» solo; è mobile, legato alla sveltezza dei sensi e al vigore del corpo; ed è infine, come si vedrà, organico, perché mira a rivelare l'interconnessione tra le parti di un tutto.

32 Nella sua lettura dell'*Elogio*, D'Intino, considerando la metafora cognitiva del volo, rimarca la differenza tra il volo del filosofo e quello degli uccelli. Mentre il primo è «lineare e razionalmente orientato», il secondo mira a «spaziare orizzontalmente nel territorio esperienziale dell'umano» (D'INTINO 2009, p. 41). Naturalmente l'aspirazione all'o-

rizzontalità – così come alla mobilità e velocità della comprensione – si concreta proprio nel concetto di 'colpo d'occhio'. Si vedano in proposito le osservazioni contenute in VERHULST 1999, pp. 61 e 70.

33 Per una sintesi completa dei molteplici significati che assume in Leopardi questo concetto, si rimanda a VERHULST 1999.

Il colpo d'occhio richiede, e questo è l'aspetto che sottolineiamo qui, che il soggetto osservante si trovi in posizione elevata. Quella a cui dà accesso è, a tutti gli effetti, una veduta panoramica in cui l'occhio coglie *totum simul* una realtà complessa e variegata. Esso non esprime però una prospettiva teleologica né trascendente, corrisponde piuttosto a un punto di vista che pone l'osservatore al di sopra di quanto osservato («su un'eminenza» in *Zib.* 1855 e «su un luogo alto e superiore» in *Zib.* 3269), ma non al di là. Il colpo d'occhio leopardiano, infatti, permette di scorgere «una moltitudine di oggetti tutti insieme» (*Zib.* 3269) e «scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti» (*Zib.* 1854). Abbracciando la realtà nel suo complesso, vuol riuscire a cogliere il nesso che le varie componenti di un insieme hanno tra loro. Si tratta essenzialmente di cogliere i rapporti reciproci tra le parti osservate e non i rapporti con un principio trascendente. I vari elementi sono quindi definiti, acquistano valore e significato sulla base del loro statuto relazionale, della posizione che occupano rispetto al tutto e agli altri singoli elementi.

In questo senso il colpo d'occhio è forse l'espressione più pura del modo di contemplazione ideale del paesaggio, o meglio dello spettacolo della natura nella sua totalità.³⁴ Come per Humboldt, che esortava i naturalisti ad «abbracciare la natura con uno sguardo» (HUMBOLDT 2004, p. 245), per Leopardi solo il colpo d'occhio garantisce una conoscenza effettiva del sistema naturale, permettendo, potremmo dire, di contemplare «il tutto della natura, il suo modo di essere, di operare di vivere, i suoi generali e grandi effetti, i suoi fini» (*Zib.* 3243, 22 agosto 1823) per poi scoprirne «i rapporti più lontani o segreti» (*Zib.* 1856, 5-6 ottobre 1821). Il colpo d'occhio, sottolinea Leopardi, è l'unico mezzo che possa portare a scoprire «un gran punto della natura» (*Zib.* 1852, 5-6 ottobre 1821). Integrando diversi punti vista, e coniugando intuizione e immaginazione – dunque fondandosi sull'analogia metaforica e sulla sintesi – esso permette di condensare in un'unica visione rivelatoria una verità fondativa – un principio cardine. Questo è esattamente ciò che accade ne *La ginestra*, dove i repentini cambi di punto di vista, dal basso verso le altezze siderali e da queste verso le profondità della terra e del mare, sono la manifestazione più lirica di uno sguardo capace di abbracciare l'universo come paesaggio e di risituare al suo interno le cose umane, anch'esse un punto infinitesimale nella vastità del reale.³⁵

34 Sabine Verhulst per prima ha notato come il colpo d'occhio di Leopardi presupponesse una «messa in prospettiva dell'universo come paesaggio» (VERHULST 1999, p. 64).

35 Per queste considerazioni, si veda DEL GATTO 2021, per la quale nel 'colpo d'occhio' «l'io percepisce se stesso e l'universo come un tutto indivisibile» (p. 212).

5. CONCLUSIONE

Torniamo dunque alle premesse dell'articolo che stabilivano una correlazione tra l'emergere di un nuovo regime scopico nella modernità e il tema della visione dall'alto in Leopardi. Il colpo d'occhio teorizzato da Leopardi diventa un ideale di osservazione condiviso da naturalisti e topografi – da Goethe, a Humboldt, a Saussure – proprio tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento.³⁶ Come nei nuovi dispositivi ottici che si affermano in questo periodo, e come nei mutamenti dell'esperienza della visione che accompagnano la nascita dello spettatore moderno, così nell'esercizio del colpo d'occhio risalta la natura individuale della percezione.³⁷

I segni di questa soggettivazione della visione sono evidenti negli elementi che abbiamo esaminato e che definiscono le modalità di osservazione del paesaggio dall'alto in Leopardi. Dalla vertigine della contemplazione dell'orizzonte senza il sostegno di una cornice, alla fantasmagoria perturbante del volo meccanico di Leccafondi e Dedalo, rileviamo le manifestazioni di quella radicale 'liberazione' dell'atto scopico che, secondo Crary, ha luogo nei primi decenni dell'Ottocento. Questa liberazione si traduce in un'enfasi sulla mobilità dell'osservatore – che sia movimento del corpo o della mente – e in una sua astrazione da punti di riferimento e relazioni prospettiche fisse. Per estensione, la ricerca della veduta aerea e panoramica viene a rappresentare l'impresa cognitiva individuale, tesa a scoprire il non-visto oltre l'orizzonte da un punto di vista eccentrico, non più fisso, ma cinetico e dinamico. È una nuova modalità di visione, a un tempo esaltante e straniante. Così, in Leopardi, ritroviamo la veduta a volo d'uccello che è tanto aspirazione ad una totalità esperienziale, quanto strumento di disincanto.

Nel nuovo regime scopico, infine, l'accento è sul ruolo svolto dalla mente incorporata e sulla natura soggettiva e fisiologica attribuita alla percezione. Come è emerso in Leopardi, tutto ciò ha conseguenze dirette sull'esperienza della contemplazione del paesaggio, prima fra tutte la fusione e il sovrapporsi di segni esterni e sensazioni interne (CRARY 1990, p. 24). Così, l'incontro con il paesaggio produce nell'osservatore un senso di esaltazione, ma anche di profondo smarrimento psico-fisico. Abbiamo visto un esempio di ciò nelle esperienze dell'orizzonte descritte da Leopardi, dove l'osservazione annulla la distanza tra mondo percepito e mondo immaginato, mentre la realtà soggettiva prende il sopravvento su quella oggettiva. L'esperienza del paesaggio all'esordio della modernità appare dunque definita non tanto dalla sua rappresentazione estetica, quanto dalla presenza "incorporata" dell'os-

36 Si vedano in proposito le riflessioni di DASTON 2019 e BIGG 2007.

37 Sia DASTON 2019 sia BIGG 2007 sotto-

lineano come si tratti di una pratica che coniuga osservazione rigorosa ed esperienza intuitiva 'incorporata'.

servatore. Chiudiamo ribadendo che in Leopardi lo stesso colpo d'occhio, strumento cognitivo per eccellenza di apprensione della natura, ha una forte componente affettiva, riportabile al sentimento e alla facoltà immaginativa. Sensazioni fisiche, emozioni e immaginazione contribuiscono in maniera determinante alla comprensione dell'unità dell'universo naturale e dell'interdipendenza dei suoi fenomeni.

BIBLIOGRAFIA

ABBRUGIATI 1997 = ABBRUGIATI Perle, «Quêtes, enquêtes et conquêtes: les voyages des "Paralipomeni della Batracomiomachia" de Giacomo Leopardi», in *Italies*, 1, 1997, pp. 27-45.

ALOISI 2014a = ALOISI Alessandra, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.

ALOISI 2014b = ALOISI Alessandra, «Limite/Confine», in BELLUCCI Novella – D'INTINO Franco – GENSINI Stefano (a cura di), *Lessico leopardiano*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 65-72.

ALOISI 2011 = ALOISI Alessandra, «Memoria e attenzione volontaria nello *Zibaldone*», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 7, 2019, pp. 83-94.

ANDREWS 1999 = ANDREWS Malcom, *Landscape and Western Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.

ASSUNTO 2005 = ASSUNTO Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 2005.

BACHELARD 1943 = BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imaginaaion du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

BALZANO 2008 = BALZANO Michele, «*I confini del sole*». *Leopardi e il Nuovo Mondo*, Venezia, Marsilio, 2008.

BERTONE 2000 = BERTONE Giorgio, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.

BIGG 2007 = BIGG Charlotte, «The Panorama; or, La nature a coup d'oei», in FIORENTINI Erna (a cura di), *Observing Nature: Representing Experience; The Osmotic Dynamics of Romanticism 1800-1850*, Berlin, Reimer, 2007, pp. 73-95.

BLUMENBERG 1996 = BLUMENBERG Hans, *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1996.

BRENNAN – JAY 1996 = BRENNAN Teresa – JAY Martin (a cura di), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, New York, Routledge, 1996.

BRILLI 1968 = BRILLI Attilio, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia, 1968.

CAMILLETTI 2013 = CAMILLETTI Fabio, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, London, Legenda, 2013, Digital Edition.

CELLERINO 1998 = CELLERINO Liana, «“Ridendo dei nostri mali”: il trattamento serio-comico dei temi filosofici», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 novembre 1995), Firenze, Olschki, 1998, pp. 139-56.

COLLOT 2022 = COLLOT Michel, «Le monde comme horizon des horizons dans la phénoménologie et la poésie moderne», in *Revue des Sciences Humaines*, 347, Juillet-Septembre 2022, pp. 17-27.

COLLOT 1989 = COLLOT Michel, *La poésie modern et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

COSGROVE 2008 = COSGROVE Denis E., *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, London and New York, I.B. Tauris, 2008.

CRARY 1990 = CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Eighteenth Century*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1990.

DASTON 2019 = DASTON Lorraine, «The Coup d'Oeil: On a Mode of Understanding», in *Critical Inquiry*, 45, Winter 2019, pp. 307-31.

DEL GATTO 2021 = DEL GATTO Antonella, «L'immagine del punto, tra geometria e poesia. Preliminari», in DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021, pp. 201-18.

DI LEVA 2003-2004 = DI LEVA Ilaria, *Giacomo Leopardi e la cultura napoletana dei Paralipomeni*, tesi di dottorato XVII ciclo, Università di Bari, a.a. 2003-2004.

D'INTINO 2019 = D'INTINO Franco, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

D'INTINO 2009 = D'INTINO Franco, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio 2009.

FERRI 2019 = FERRI Sabrina, «Giacomo Leopardi's Poetry of the Embodied Imagination», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 12, 2019, pp. 39-64.

FERRUCCI 1970 = FERRUCCI Franco, «Lo specchio dell'infinito», in *Strumenti critici*, 12, giugno 1970, pp. 189-201.

HADOT 2006 = HADOT Pierre, *La cittadella interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

HUMBOLDT 2004 = HUMBOLDT Alexander von, *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

KOSCHORKE 1990 = KOSCHORKE Albrecht, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1990.

LANDI 2017 = LANDI Patrizia, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017.

LEOPARDI 2009 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose: Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2009.

LEOPARDI 1998 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose: Poesie*, a cura di Mario Andrea RIGONI, Milano, Mondadori, 1998.

LEOPARDI 1978 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Cesare GALIMBERTI, Napoli, Guida, 1978.

LYON 1966 = LYON Judson S., «Romantic Psychology and the Inner Senses: Coleridge», in *PMLA*, 81, 3, June 1966, pp. 246-60.

MALEBRANCHE 1965 = MALEBRANCHE Nicolas, «Entretiens sur la métaphysique et sur la religion», in ID., *Oeuvres complètes de Malebranche*, Tomo XII, a cura di André ROBINET, Paris, CNRS-Vrin, 1965.

MEROLA 2002 = MEROLA Nicola, «La lezione degli uccelli. Critica e motti», in ID., *Scrivere, leggere e altri soggetti letterari*, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 133-57.

NATALI 2014 = NATALI Andrea, «Il volo e la discesa agli inferi di Leccafondi. Quasi un viaggio nel tempo», in *Italies*, n. 17-18, vol. 2, Voyages de papier, 2014, pp. 593-611.

OETTERMANN 1997 = OETTERMANN Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*, New York, NY, Zone Books, 1997.

POLIZZI 2023 = POLIZZI Gaspare, *Corporeità e Natura in Leopardi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2023, Edizione digitale.

POLIZZI 2021 = POLIZZI Gaspare, «Dedalo, Maschera bifronte di Leopardi, e il suo volo sublime sopra "spettacoli fuor di natura"», in DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021, pp. 19-33.

POLIZZI 2008 = POLIZZI Gaspare, *La genesi dell'antropologia negativa nel pensiero di Giacomo Leopardi: la concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2008.

RICHARDSON 2010 = RICHARDSON Alan, *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

RICHARDSON 2004 = RICHARDSON Alan, *British Romanticism and the Science of the Mind*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.

SIMMEL 1985 = SIMMEL Georg, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino, 1985.

STAFFORD 2019 = STAFFORD Barbara Maria, *Ribbon of Darkness: Inferring from the Shadowy Arts and Sciences*, Chicago, Chicago UP, 2019.

TANG 2008 = TANG Chenxi, *The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature, and Philosophy in German Romanticism*, Stanford, Stanford UP, 2008.

THOMAS 2008 = THOMAS Sophie, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, New York, Routledge, 2008, Digital Edition.

VERHULST 2002 = VERHULST Sabine, «Immaginazione e conoscenza da Locke a Leopardi», in EAD.(a cura di), *Immaginazione e conoscenza nel Settecento italiano e francese*, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 9-21.

VERHULST 1999 = VERHULST Sabine, «Il “coup d’oeil” dei Lumi e la teoria dell’immaginazione in Leopardi», *Intersezioni*, XIX, 1, Aprile 1999, pp. 45-66.

VERONESE 2022 = VERONESE Cosetta, «Siccome Enea»: mito, riscrittura e contaminazione nella catabasi dei *Paralipomeni*», in ABBRUGIATI Perle (a cura di), *Le mythe repensé dans l’oeuvre de Giacomo Leopardi*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 301-30.

ENRICA LEYDI

COSE ARTIFICIATE E VESTIGIA DI CULTURA.
PAESAGGIO, CAMPAGNA E IMMAGINAZIONE
A PARTIRE DALL'*ELOGIO DEGLI UCCELLI*

ABSTRACT: Focusing on the *Elogio degli uccelli*, in this essay I present a reading of the countryside as anthropized landscape, i.e. as territory modified by human intervention, the sight of which can generate pleasure. Furthermore, as it is marked by modernity, I argue that the countryside can also be interpreted as an objective correlative of imagination, which is subject to the process of rationalization.

KEYWORDS: Landscape, Countryside, Imagination, Mental Images, Material World.

PAROLE-CHIAVE: Paesaggio, campagna, immaginazione, immagini mentali, mondo materiale.

I. INTRODUZIONE: *ERGON* E *PARERGON*

Nella *Critica del Giudizio*, Immanuel Kant, dopo aver specificato come il bello risieda nella forma (che nelle arti figurative si esprime nel disegno, mentre i colori pertengono all'attrattiva), definisce i *parerga* come «quelle cose che non appartengono intimamente, come parte costitutiva, alla rappresentazione totale dell'oggetto, ma come accessori esteriori, aumentano il piacere del gusto» e nomina come esempi «le cornici dei quadri, i panneggiamenti delle statue, i peristilii degli edifici». Per Kant non bisogna, però, confondere il *parergon* con l'ornamento, essendo il primo, seppur subordinato, comunque di bella forma, mentre il secondo si appella solo all'attrattiva, «come le cornici dorate» (KANT 1970, pp. 69-70).

La dialettica tra *ergon* e *parergon*, ossia tra soggetto dell'opera ed elementi accessori, offre una chiave interpretativa per comprendere come il paesaggio si sia evoluto in relazione alla figura umana, dallo sfondo al

primo piano e fuori dalla cornice. L'impiego del termine *parergon* in riferimento al paesaggio è attestato già in Plinio che chiama così il fondale delle pitture parietali di Protogene nel santuario di Minerva ad Atene. Sulla scia di Plinio, l'espressione ricorre in una descrizione di un dipinto immaginario nell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna (1433-1527) e ancora Paolo Giovio (1483-1552) loda l'abilità di Dosso Dossi (1488-1542) di dipingere *parerga* (GOMBRICH 1985, p. 114).

Il paesaggio è, infatti, una categoria culturale di cui è possibile ripercorrere le origini, la storia e le evoluzioni (JAKOB 2009 e 2017). Non si tratta ovviamente di un percorso lineare e definito, sebbene la sua nascita sia da rintracciarsi nel Rinascimento in ambito figurativo e i successivi momenti di elaborazione della categoria siano intrecciati ai grandi cambiamenti dei secoli successivi. Il mondo naturale inizia a essere rappresentato paesaggisticamente in pittura quando la prospettiva e la rivoluzione epistemologica umanistico-rinascimentale lo pongono, dissacrato, fuori e davanti all'uomo. A quest'altezza, tuttavia, la figura umana continua ad avere un ruolo centrale nel significare lo spazio della rappresentazione: l'uomo è ancora l'*ergon* del quadro – si pensi alla *Vergine delle Rocce* di Leonardo da Vinci (1483 ca, Parigi, Louvre) o a *La Tempesta* di Giorgione (1502-1505 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia). Successivamente, con la rivoluzione scientifica seicentesca, la cultura del viaggio, il diffondersi della cartografia (soprattutto dopo il 1570, data di pubblicazione del *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius) e la nascita della corografia, il paesaggio si afferma come genere pittorico autonomo e codificato, ma restano rari i quadri completamente privi di figure umane, siano esse di ispirazione storica, mitologica, letteraria o folklorica. Il mondo materiale diventa, quindi, l'*ergon* del quadro mentre la presenza umana funge da *parergon* nell'economia della rappresentazione, come si vede nella produzione dei grandi maestri della pittura di paese del Seicento, quali Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682) o Salvator Rosa (1615-1673).

È solo nel corso del XVIII secolo che le figure umane non sono più percepite come necessarie nella composizione del quadro, approdando così all'idea che la natura in sé sia valido oggetto di rappresentazione artistica per il suo intrinseco valore estetico. È solo allora, dunque, che si assiste alla progressiva perdita di importanza dello *staffage* nella pittura di paese, ultima tappa del lungo processo che porta il paesaggio dall'occupare una posizione subordinata e apparentemente secondaria nell'opera – accessoria ma non ornamentale, appunto – a diventare il principale e unico soggetto del quadro. Si può perciò collocare tra Settecento e inizio Ottocento il momento in cui il paesaggio passa da essere etichetta pittorica di genere a significare un determinato modo di guardare, rappresentare e

vivere il mondo. Intendo qui “modo” come una configurazione dell’immaginario espressa da un sistema codificato di motivi, immagini, schemi rappresentativi, costanti tematiche, visioni del mondo, atteggiamenti: un vero e proprio paradigma insieme rappresentativo e interpretativo del mondo materiale. Considerare il paesaggio come un modo, non solo letterario o artistico, ma proprio del rapporto tra uomo moderno e mondo, permette di mettere in relazione forme, temi, linguaggi e fenomeni apparentemente lontani ma a ben vedere confluenti nella concezione contemporanea del paesaggio.

Il paesaggio così inteso è anche un filtro per rileggere il rapporto di Leopardi con la natura. Consente, infatti, di tenere insieme aspetti storici, tematici e formali, e reindirizzare il problema di “Leopardi e la natura”, da un piano eminentemente filosofico e astratto, a una dimensione più concreta che abbracci tanto l’estetica, quanto il rapporto materiale dell’uomo con l’ambiente. Le grandi Nature di Leopardi, quelle con la N maiuscola, per esempio quella che dialoga con l’Islandese nell’eponima operetta, sono personificazioni della natura come forza intrinseca che muove il mondo e hanno goduto di grande fortuna critica per il loro carattere universale e metafisico. Tuttavia, c’è un’altra natura, quella minuta, meno studiata, fatta di piante, animali e rocce, che attraversa la poesia e la prosa di Leopardi, e che invita a una riflessione diversa, più attenta ai dettagli, al *parergon*, al dato materiale e al rapporto concreto tra l’uomo e il suo ambiente. Per esempio, nel caso dell’*Elogio degli uccelli*, la critica si è concentrata soprattutto sui protagonisti dell’operetta, Amelio e gli uccelli, prestando meno attenzione allo sfondo, ovvero alla campagna e a come questa contribuisca al significato complessivo del testo. In questa sede, invece si propone una lettura paesaggistica ed ecocritica dell’*Elogio*, anche sulla scorta dell’interesse che l’operetta ha suscitato al di fuori degli studi letterari. Infatti, Emilio Sereni pone in epigrafe del suo oggi classico *Storia del paesaggio agrario italiano* proprio un passo dell’*Elogio* che ben sintetizza l’attenzione per il dato materiale che nel libro si coniuga con la disamina storica delle forme economiche e delle strutture sociali (SERENI 1989). Anche Renzo Paci apre il suo saggio sul *Paesaggio e uso del suolo nelle Marche tra fine Settecento e primo Ottocento* all’insegna dell’*Elogio degli uccelli* (PACI 2002), e lo stesso fa Carlo Pongetti nel suo recentissimo *Tra natura e artificio. Giacomo Leopardi e la metamorfosi del paesaggio* (PONGETTI 2024).

Tutti questi autori fanno riferimento ad un passo dell’operetta in cui la campagna è definita come «cosa artificiata, e diversa molto da quella che sarebbe in natura» (LEOPARDI 2019, p. 445), su cui tornerò più avanti; tuttavia, è importante sottolineare come il paesaggio agrario sia presente fin dalle prime righe del testo:

Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co' suoi libri, seduto all'ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco dandosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono. (Ivi, p. 442)

L'incipit dell'*Elogio degli uccelli* introduce tutti gli elementi fondamentali dell'operetta: la figura di Amelio, il personaggio collettivo degli uccelli e il cronotopo del testo, che inizia una mattina di primavera in campagna. L'ambientazione campestre, apparentemente secondaria nell'economia dell'operetta, funge invece da *parergon* nella riflessione leopardiana sulla relazione tra natura, modernità e immaginazione. Infatti, la campagna non si limita a fungere da sfondo alle meditazioni di Amelio e al canto degli uccelli. Essa è, come vedremo, anche un paesaggio della cui vista si può godere e un particolare tipo di territorio antropizzato in cui sono visibili i segni materiali del processo di razionalizzazione adoprato dalla civiltà umana.

La mutazione, culturale e inevitabile, che separa stato di natura e modernità, è al cuore dell'*Elogio degli uccelli* che si colloca pertanto all'intersezione di questioni filosofiche, storiche, materiali, etiche, estetiche e psicologiche. Franco D'Intino legge la figura di Amelio come neoplatonico filosofo distratto in un mondo moderno e scritturale, e gli uccelli come anacronistici rappresentanti di una cultura orale ormai perduta, ma parzialmente partecipi dell'artificialità della modernità (D'INTINO 2009). Sulla scorta di questa intuizione, la mia analisi sposta l'attenzione da Amelio e gli uccelli alla campagna, mostrando come il paesaggio non sia una cornice passiva, bensì un elemento che partecipa attivamente alla costruzione del significato complessivo dell'*Elogio*. Mentre Alessandra Aloisi ha indagato la corporeità degli uccelli, enfatizzando la vita come inseparabile dalla sua forma (ALOISI 2017) e Damiano Benvegnù ha letto il canto degli uccelli come paesaggio sonoro non umano capace di svelare le frizioni fenomenologiche tra uomo e natura (BENVEGNÙ 2021),¹ qui si propone di interpretare la fisicità del territorio come un'estensione visibile della mutazione che occorre tra naturale e artificiato. Dall'*Elogio* emergono due regimi percettivi e immaginativi, insieme al desiderio malinconico di una condizione perduta, che può essere ritrovata solo in modo obliquo, attraverso la lamentazione poetica della sua assenza (CA-

¹ Benvegnù definisce un paesaggio sonoro come un suono o una combinazione di suoni che formano o sgorgano da un ambiente immersivo, che viene interpretato come uno spazio bio-semiotico, ossia come l'espressione sonora della vita non umana. Per Benvegnù i suoni non umani sono legati a un'esplorazione del potenziale significato ecologico della poesia leopardiana,

vale a dire all'idea che il mondo, umano e non, sia interconnesso e che l'umanità non vi occupi una posizione privilegiata. Tale embrionale ecocritica materiale porta Leopardi a cercare nel paesaggio sonoro momenti di frizione fenomenologica e ontologica tra l'*autopoiesis* linguistica degli uomini e la moderna perdita della natura (BENVEGNÙ 2021).

MILLETTI 2013). Se, da un lato, Amelio celebra gli uccelli in quanto metafora dell'immaginazione poetica antica (VERHULST 2005), dall'altro la campagna, che reca i segni del processo antropico di razionalizzazione della natura, può essere letta come il suo correlativo oggettivo nel tempo.²

2. PAESE CHE VAI, PAESAGGIO CHE TROVI

Il paesaggio non è solo presente nella cornice dell'operetta, ma tematizzato come possibile fonte di piacere per chi, umano o non, ha imparato a vedere il mondo in questo modo. Secondo Amelio, infatti, la maggior parte degli animali non fruiscono esteticamente della vista delle cose naturali, tant'è che «delle campagne verdi, delle vedute aperte e leggiadre, dei soli splendidi, delle arie cristalline e dolci, se anco sono dilettrati, non ne sogliono dare indizio di fuori» (LEOPARDI 2019, p. 443). Al contrario, gli uccelli «si rallegrano somamente delle verzure liete, delle vallette fertili, delle acque pure e lucenti, del paese bello. Nelle quali cose è notabile che quello che pare ameno e leggiadro a noi, quello pare anche a loro» (ivi, p. 445). Gli uccelli, quindi, non solo «partecipano del privilegio che ha l'uomo di ridere» (ivi, p. 447), una delle tesi fondamentali dell'operetta, ma anche di quello di vedere nel territorio il paesaggio, ossia di provare piacere estetico davanti alla vista del mondo.

Si propone fin dall'inizio, dunque, il problema dello sguardo umano proiettato sul mondo non umano. Infatti, non solo il paesaggio è fonte di diletto estetico tanto per gli uccelli quanto per gli uomini, ma tutta l'operetta è incentrata più su cosa noi vediamo degli uccelli piuttosto che sugli uccelli in sé (PIPERNO 2024). La felicità dell'uccello è inaccessibile, e probabilmente non risiede nell'esperienza estetica del paesaggio, la quale presuppone una precisa retorica dello sguardo e un canone di immagini con funzione paradigmatica, insomma una cultura tutta umana di cui non partecipano gli animali. Michael Jakob scrive infatti che «solo dalla dialettica di [...] modelli interpretativi culturali da una parte, e la prospettiva, intesa in un senso che trascende l'elemento tecnico e pittorico dall'altra, [...] nasce il paesaggio» – si intendano per modelli culturali «immagini, siano esse di tipo letterario o artistico» e per prospettiva in senso ampio «modelli visivi in grado di catturare la natura da un determinato punto di vista soggettivo» (JAKOB 2017, p. 24). La prospettiva

² Nel tempo l'operetta si è prestata a molteplici letture e commenti che hanno variamente interpretato la figura di Amelio, la sua postura malinconica, gli uccelli, le fonti del testo. Sulla questione dell'attendibilità scientifica e del raffronto con il *Discours sur la nature des oiseaux* di Buffon si sono concentrati Fornaciari, Della Giovanna, Zingarelli (che ha richiamato

l'attenzione anche su i rapporti del testo con le *Études de la nature* di Bernardin de Saint-Pierre), mentre altri (De Sanctis, Gentile, De Robertis) hanno dibattuto sulla qualità poetica della prosa. La parentesi sul riso è stata considerata da Bianchi, Fubini, Momigliano. Galimberti, invece, ha fornito un'interpretazione originale degli uccelli come angeli.

è, infatti, il dispositivo che rende possibile vedere e quindi concepire il mondo frontalmente, come altro da sé: Erwin Panofsky, nel suo storico saggio uscito nel 1927 *La prospettiva come forma simbolica*, sostiene che proprio grazie alla prospettiva è possibile «sia la costruzione di interni, sia lo sviluppo di scenografie paesaggistiche, sia infine una corretta “distribuzione” e misurazione delle singole cose da disporre in esse», ossia è possibile una costruzione matematica dello spazio (PANOFSKY 1983, pp. 63-64).

Il «paese bello» della cui vista godono gli uccelli, dunque, dato il contesto e il precedente uso di «vedute aperte e leggiadre», è da intendersi come paesaggio, con la pregnanza tecnica di genere pittorico della pittura di paese di fine Settecento e inizio Ottocento, di cui evidentemente partecipa anche Amelio. Amelio, infatti, ispirato a un filosofo antico, Amelio Gentiliano, vissuto nel III secolo, è in verità un uomo tutto moderno: se la cornice dell'operetta allude ancora all'*otium* antico collocando Amelio «in villa», la sua lettura silenziosa, la sua cultura della scrittura, la menzione di Dante e soprattutto di Tasso collocano il punto di vista di questa operetta in piena età di paesaggio moderno. Ancora più moderna, ossia proprio contemporanea a Leopardi, risulta la prospettiva del narratore per il suo modo di guardare paesaggisticamente il mondo e godere della vista della natura, modo proiettato anche sugli uccelli.

Leopardi utilizza la parola «paesaggio» soltanto due volte nell'intera sua opera, nelle pagine 186 e 190 dello *Zibaldone*, scritte rispettivamente il 26 e il 28 luglio 1820. In quei giorni, Leopardi era impegnato con la lettura dell'*Essai sur le goût* di Montesquieu, in particolare del sesto capitolo, dedicato al piacere della simmetria. Per confutare la tesi di Montesquieu che propone varietà e simmetria come criteri estetici assoluti e reciprocamente esclusivi, Leopardi sviluppa un discorso relativistico sul gusto, esemplificato nelle preferenze individuali e nelle specificità locali del paesaggio:

Ora io domando perchè noi vedendo una campagna, un paesaggio dipinto o reale ec. d'un colpo d'occhio come un parterre, e gli oggetti di quella e di questa vista, essendo i medesimi, noi vogliamo in quella la varietà, e in questa la simmetria. [...] I detti piaceri, e gran parte di quelli che derivano dalla vista, e tutti quelli che derivano dalla simmetria, appartengono al bello. Il bello dipende dalla convenienza. [...] La convenienza relativa dipende dalle stesse opinioni gusti, ec. Così che dove il nostro gusto [...] giudica conveniente la simmetria, quivi la richiede, [...] e se giudica conveniente la varietà, richiede la varietà. [...] Quantunque si dica comunemente che la varietà è il primo pregio di una prospettiva campestre, [...] si troveranno di quelli che anche nella prospettiva campestre amino una certa simmetria, come i toscani che sono avvezzi a veder nella campagna tanti giardini. E così noi per l'assuefazione amiamo la regolarità dei vigneti, filari d'alberi, piantagioni

solchi ec. ec. e ci dorremmo della regolarità di una catena di montagne ecc. [...] Di più quegli stessi alberi che ci piacciono collocati regolarmente in una piantagione, ci piaceranno ancora collocati senz'ordine in una selva, boschetto ec. La simmetria e la varietà, gli effetti dell'arte e quelli della natura, sono due generi di bellezze. [...] L'irregolarità in un'opera dell'arte ci *choque* ordinariamente (eccetto quando sia pura imitazione della natura, come ne' giardini inglesi) perchè quivi si aspetta il contrario; e la regolarità ci dispiace in quelle cose che si vorrebbero naturali, non parendo ch'ella convenga alla natura, quando però non ci siamo assuefatti come i toscani. (*Zib.* 186-8, 26 luglio 1820)

Leopardi usa qui per la prima volta la parola «paesaggio», calco linguistico del vocabolo *paysage* che aveva incontrato nel terzo capitolo del saggio di Montesquieu, dedicato alla curiosità. Leopardi coglie la specificità e l'ambiguità del referente della parola con l'inciso «dipinto o reale», mentre altre diciture – pittura di paese e veduta – gli permettono altrove di distinguere i due campi. Leopardi ricorre alla locuzione «pittura di paese» quando fa riferimento al genere artistico, in linea con la trattatistica accademica su tale argomento.³ «Veduta» invece è preferito quando tratta di uno scenario naturale, ed è sostantivo deverbativo che si inserisce in posizione intermedia – in quanto elaborazione di un'esperienza di realtà – nel complesso rapporto tra vista, che si riferisce al senso, e visione, ovvero la capacità figurativa dell'immaginazione.⁴

3 Cfr. *Zib.* 2362, 26 gennaio 1822: «Che vuol dir ciò? non è dunque la sola verità dell'imitazione, né 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. Però le pitture di paesi, gl'idilli ec. ec. saranno sempre d'assai poco effetto; e così anche le pitture di pastorelli, di scherzi ec., di esseri insomma senza passione: e lo stesso dico della scrittura, della scultura e proporzionatamente della musica»; e *Zib.* 4495, 27 aprile 1829: «Ci piace e par bella una pittura di paese, perché ci richiama una veduta reale; un paese reale, perché ci par da dipingerci, perché ci richiama le pitture. Il simile di tutte le *imitazioni* (pensiero notabile). Così sempre nel presente ci piace e par bello solamente il lontano, e tutti i piaceri, che chiamerò poetici, consistono in percezion di somiglianze e di rapporti, e in rimembranze». In questo ultimo pensiero è particolarmente evidente la differenza tra *pittura di paese*, che si riferisce a un quadro e memoria di una vista reale, ovvero di una *veduta*.

4 Cfr. *Zib.* 171, 12-23 luglio 1820: «Alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale»; *Zib.* 514, 16 gennaio 1821: «Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec., un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito; l'idea che ci si desta è sempre indeterminata e senza limiti; ogni consolazione, ogni piacere, ogni aspettativa, ogni disegno, illusione ec. (quasi anche ogni concezione) di quell'età tien sempre all'infinito; e ci pasce e ci riempie l'anima indicibilmente, anche mediante i minimi oggetti»; *Zib.* 1429, 1 agosto 1821: «L'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni, siano materiali, come una prospettiva, una veduta romantica ec. ec. o solamente spirituali ed interiori».

Per Leopardi nel 1820, il bello di una veduta risiede nel riscontro nella realtà dell'aspettativa. La convenienza di simmetria o varietà a un paesaggio, dipinto o reale, è determinata dal gusto e dalle opinioni, risultato dell'assuefazione a un certo tipo di vista, artificialmente ordinata o naturalmente varia. Aspettativa e assuefazioni hanno radici nella costruzione di paradigmi di immagini, tratte dall'esperienza o dall'arte, che poi l'occhio ricerca e riconosce nel mondo. Quindi il paesaggio è visto e apprezzato quando il soggetto interpreta come tale ciò che vede. L'identificazione di una vista con un paesaggio avviene in base a una precisa tradizione iconografica sedimentata nell'immaginario del soggetto che guida lo sguardo nel suo modo di guardare e interpretare la realtà materiale. Ma non in tutti i paesaggi l'occhio si aspetta di trovare lo stesso criterio formale, ovvero non sempre il mondo materiale deve essere organizzato nello stesso modo per poter essere apprezzato esteticamente. Esistono generi diversi di paesaggio, non solo tra quelli tutti naturali, ma anche in quelli artificiali. Leopardi porta come esempi la campagna, il parterre e il giardino all'inglese, e riconosce che l'occhio cerca cose diverse in ciascuna di tali viste: nella campagna cerca la simmetria perché è un luogo ordinato dall'uomo, mentre nel giardino all'inglese cerca la varietà, caratteristica della natura di cui vuole essere «pura imitazione».

Le oscillazioni di gusto non dipendono solo dall'oggetto della vista, ma ancora di più dal soggetto che guarda e dalla sua cultura: i toscani prediligono la simmetria perché questa caratterizza i loro campi, mentre i marchigiani («noi») per abitudine amano una campagna lineare, segnata dai filari e dai campi coltivati. Allo stesso tempo, però, ci aspettiamo che gli alberi siano ordinati in una piantagione ma non in un boschetto, perché nei paesaggi naturali l'occhio cerca la varietà irregolare, mentre in quelli artificiali la regolarità e la simmetria. E i Monti Sibillini, «azzurri» per prospettiva aerea nelle *Ricordanze* (v. 21), sono qui implicitamente citati come paradigma del gusto marchigiano per l'irregolarità delle montagne.

Quindi Leopardi riconosce il ruolo dell'assuefazione e della memoria nella costruzione di uno sguardo paesaggistico culturale, ossia della funzione paradigmatica di immagini mentali tratte dall'esperienza diretta o dalla tradizione iconografica. Tale sguardo paesaggistico se è culturale per 'modo' è, tuttavia, soggettivo per 'gusto' e opinioni, e varia in base a quali viste ciascuno è stato abituato ed esposto. Così emerge un'idea trascendentalizzata di paesaggio, calata poi nella vita sensibile e nell'esperienza del singolo soggetto. Il passo citato dello *Zibaldone* mostra, dunque, la profonda consapevolezza paesaggistica di Leopardi: l'uso del termine paesaggio, con la specifica di «reale o dipinto» e i conseguenti distinguo e sovrapposizione tra natura e arte, la riflessione sul paesaggio ordinato o meno, sono osservazioni, di carattere teorico ma anche pratico, in linea con la manualistica pittorica del tempo.

Due giorni dopo, il 28 luglio 1820, Leopardi comincia un nuovo pensiero nel suo *Zibaldone* (189-90): «l'affettazione ordinariamente è madre dell'uniformità», la quale a sua volta nell'arte procura «sempre un senso di monotonia». Ciò è dovuto al fatto che «l'arte non può mai uguagliare la ricchezza della natura, anzi vediamo quante varietà svaniscono quando l'arte se ne impaccia» e che «l'affettazione continua è una uniformità da sé sola, cioè in quanto è una qualità continua dell'opera d'arte». Al contrario, la «naturalizza non risalta, né stanca», dato che essa è «la maniera di trattar le cose naturalmente, e com'elle sono, vale a dire in mille diversissime maniere»:

Applicate queste osservazioni anche alle arti, per esempio ai paesaggi fiamminghi paragonati a quelli del Canaletto veneziano (vedi la Dionigi Pittura de' paesi), alle stampe di Alberto Duro, dove lo stento e l'accuratezza manifesta del taglio dà un colore uguale e monotono alla più gran varietà di oggetti imitati nel resto eccellentemente e variatissimamente. Così accade che la negligenza apparente, e l'abbandono, lasciando cader tutte le cose nella scrittura come cadono naturalmente (o in pittura ecc.) sia certa origine di varietà, e quindi non istanchi come le altre qualità della scrittura ec. per esempio anche l'eleganza: giacché nessuna stancherà meno della disinvolture. (*Zib.* 189-90, 28 luglio 1820)

Leopardi torna qui a riflettere sul rapporto tra varietà, naturalezza e affettazione, prendendo esempi dalla pittura di paesaggio e facendo riferimento esplicito al manuale di Marianna Candidi Dionigi (1756-1826), nobildonna, pittrice di paesaggi, archeologa, scrittrice di letteratura odeporea e salottiera romana. Il libro in questione è *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, edito a Roma nel 1816 con la prestigiosa approvazione dell'Accademia di San Luca. Si tratta di un'opera estremamente interessante per la varietà di questioni che tocca, per i riferimenti culturali di cui reca traccia e per la storia della sua autrice. È probabile, tuttavia, che Leopardi non l'abbia mai letto per intero, seppur lo citi due volte, una nella pagina dello *Zibaldone*, l'altra negli appunti preparatori al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Sembra più probabile che, come nota Francesca Fedi, Leopardi conoscesse in realtà solo un estratto dei *Precetti*, pubblicato sullo «Spettatore» del 1817 (FEDI 1997, p. 159n.). L'articolo sulla rivista riporta i paragrafi dedicati da Dionigi agli alberi, alle rovine e allo studio dei maestri (corrispondenti rispettivamente alle pp. 56-63, 122-5, 133-8 della prima edizione del manuale). Ed è proprio a quest'ultima sezione che Leopardi si rifa nel pensiero zibaldoniano:

Il pittore poi che avendo limitato il suo studio ad una precisa e nuda imitazione del vero abbia più di ogni altro colorito con illusione gli edificj, è il Canaletto veneziano, che ha colto nel segno pel colore locale a tal punto che fissandosi in alcuno de' suoi quadri si crede osservare in una camera ottica. Egli non ha composto, ma per così dire ha portate le più belle vedute di Venezia e della Brenta sui quadri, con artificio sorprendente. Talvolta si scorge che opere preziose e diligenti di autori olandesi e fiamminghi vorrebbero a questo avvicinarsi, ma vi si scopre il finissimo, e penoso lavoro che costano; ed al contrario nelle opere del suddetto autore si ammira una felice ed intelligente libertà di pennello. (CANDIDI DIONIGI 1816, p. 136)

Se la fonte per il paragone tra i fiamminghi e Canaletto è evidentemente questa, rimarrebbe da chiedersi quali stampe di Dürer avesse in mente Leopardi, ma non è il caso qui di speculare. Unica nota che è doveroso aggiungere è che, nel primo Ottocento, a Dürer erano attribuite molte più opere che non oggi. Pertanto, è anche possibile che Leopardi conoscesse come di sua mano incisioni la cui autorialità è stata oggi messa in discussione e addirittura negata. Si può quindi generalizzare e concludere che attraverso la menzione di Dürer e dei fiamminghi Leopardi esprima un giudizio negativo, sulla scorta anche di quello che scrive Dionigi, sull'arte nordica di quel periodo, quell'arte che Svetlana Alpers dice più visiva-descrittiva rispetto a quella italiana più teatrale-narrativa (ALPERS 1984). Tanto Dionigi quanto Leopardi stanno parlando di realismo e composizione: Canaletto, maestro di prospettiva, per entrambi è il campione di una perfetta imitazione del paesaggio urbano e acquatico. Infatti, guardando i suoi quadri, «si crede osservare in una camera ottica». Massima naturalezza per minima affettazione grazie a studiata e dissimulata finzione.

3. LA CAMPAGNA COME «COSA ARTIFICIATA»

Torniamo adesso all'*Elogio*. Amelio riporta che, secondo alcuni, gli uccelli cantano in modo più armonioso e modulato nelle zone più antropizzate. E come gli uccelli prendono a cantare più armoniosamente, così assumono uno sguardo umano e imparano a guardare il mondo paesaggisticamente. Ciò avviene perché gli uccelli, seppur liberi, quindi non addomesticati, assorbono «civiltà», ossia cultura, dagli uomini accanto ai quali vivono. Godono, infatti, non solo dei paesaggi naturali – delle «verzure liete, vallette fertili, delle acque pure e lucenti» – ma anche di quelli antropizzati – «[de] i campi lavorati, [de]gli alberi e [del]le altre piante educate e disposte in ordine, [dei]i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili» (LEOPARDI 2019, p. 446). Si noti, per altro, come queste due se-

quenze di immagini siano la riscrittura speculare l'una dell'altra: ai boschetti spontanei corrispondono i filari ordinati (come anche in *Zibaldone* 186-8); alle vallette fertili, i campi coltivati; e alle acque libere e lucenti, quelle strette dall'intervento dell'uomo.

Si delineano progressivamente due sfere, una umana e l'altra naturale, all'intersezione delle quali si collocano gli uccelli (e gli animali addomesticati). Questi, infatti, godono dell'esperienza estetica, culturalmente determinata, suscitata dalla vista del paesaggio, «dell'amenità e della vaghezza dei luoghi», pur incarnando un ideale di vita felice. Come nota D'Intino, gli uccelli partecipano «di una Natura addomesticata o 'artificiata'; anzi, sembra che nell'*Elogio* la distinzione Natura/Civiltà non coincida nemmeno più con quella tra uomini e animali; semmai solo tra un certo tipo di uomini e animali, più civilizzati, e un altro tipo uomini e animali, 'selvaggi e rozzi'» (D'INTINO 2009, p. 37). La tensione tra Natura e Civiltà si concretizza nel testo anche in ciò che D'Intino definisce «una digressione [...] sulla definizione di 'natura'» espressa tanto nella natura ambigua degli uccelli (*ivi*, p. 63) quanto, si può aggiungere, nella rappresentazione della campagna come paesaggio antropizzato.

I confini tra i due mondi, naturale e artificiale, sono infatti mescolati anche nel paesaggio agrario descritto nell'*Elogio*:

In queste cose, una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è; anzi è piuttosto artificiale: come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente. In modo che la vista di ogni paese abitato da qualunque generazione di uomini civili, eziandio non considerando le città, e gli altri luoghi dove gli uomini si riducono a stare insieme; è cosa artificiata, e diversa molto da quella che sarebbe in natura. (LEOPARDI 2019, p. 445)

Il passo si struttura attorno all'opposizione naturale/artificiale, implicita nella campagna. La campagna si configura come uno spazio ibrido, non del tutto antropizzato, artificiale e abitato come la città, ma nemmeno ha l'aspetto che avrebbe senza il massiccio intervento dell'uomo sul paesaggio. Leopardi insiste sull'innaturalità della campagna, ovvero sull'azione costante dell'uomo sul territorio. Nel giro di poche righe ricorre infatti due volte l'aggettivo «naturale», una volta l'avverbio «naturalmente» e una volta la locuzione «in natura». In questo caso il referente è sempre il mondo materiale. Sull'altro versante si susseguono «dimesticati», «artificiale», «lavorati», «educate e disposte in ordine», «stretti infra certi termini e indirizzati», «abitato» e «artificiata». Per di più, sottolinea Leopardi,

l'intervento dell'uomo sul paesaggio non è solo massiccio ma diffuso: così, «ogni paese abitato da *qualunque* generazione di uomini civili [...] è cosa artificata» (i corsivi sono miei), tant'è che anche nel paese di Popaia della *Scommessa di Prometeo* si potevano scorgere «molti segni di abitazione umana: vestigi di cultura per la campagna» (LEOPARDI 2019, p. 216).

L'occupazione di un luogo comporta la sua modifica, a maggior ragione quando a svilupparsi o insediarsi è una civiltà che considera la natura come risorsa da sfruttare. Da un lato, la campagna è paesaggio che si presta alla contemplazione; dall'altro, è territorio che reca i segni dell'intervento umano. Detto altrimenti: «l'uomo e le società si comportano nei confronti del territorio in cui vivono in duplice modo: come attori che trasformano [...] l'ambiente di vita [...], e come spettatori che sanno guardare e capire il senso del loro operato sul territorio» (TURRI 1998, p. 13). Leopardi si rivela spettatore consapevole, capace di osservare e interpretare l'azione umana sul territorio.

Infatti, quando Leopardi scriveva

le campagne recanatesi [...] avevano raggiunto un saldo equilibrio tra necessità produttive e armonia formale: quell'equilibrio era il risultato di un'attività plurisecolare iniziata allorché, fin dal XII secolo, una precoce frantumazione del sistema feudale aveva consentito di colonizzare le desolate distese di cereali, pascoli, selve e paludi che coprivano le terre del feudo. (PACI 2002, p. 81)

Nello specifico, negli anni precedenti alla stesura dell'*Elogio degli uccelli*, la campagna marchigiana aveva subito drastici cambiamenti. Durante il periodo del Regno D'Italia (1805-1814), l'economia della regione soffrì gravemente per la chiusura dei porti di Ancona e Senigallia agli inglesi compratori di seta grezza e per l'allontanamento dal mercato romano causato dall'imposizione del confine con l'Impero francese lungo l'Appennino. D'altro canto, però, proprio durante il periodo napoleonico, furono sperimentate colture cerealicole e foraggere, e vennero introdotte la patata e nuove specie ovine, come gli arieti merinos. Inoltre, si intensificò la gelsicoltura che supportava l'allevamento del baco da seta, che riconobbe una rinnovata fortuna dopo il crollo di Napoleone. In età di Restaurazione poi si diffuse la coltivazione del tabacco, estesa anche nell'area di Recanati. È proprio da allora che nuove piantagioni di viti e olivi «marcano il paesaggio agrario con una fitta rete di filari, folignate e oliveti» (PACI 2002, p. 96). Questo il quadro per quanto riguarda soprattutto i grandi poderi gestiti a mezzadria. Tuttavia, «il paesaggio agrario marchigiano era comunque più diversificato [...]. In tutte le aree suburbane erano numerosi i poderucci di due o tre ettari coltivati "a sola

vanga” [...]: alberi da frutto, viti e olivi si addensavano fra grano, mais, patate e ortaggi» (PACI 2002, p. 97). Va anche aggiunto che sul finire del Settecento inizia a porsi nelle Marche e altrove il problema della fertilità dei suoli e del rendimento agricolo. Il dibattito sulle concimazioni, esteso alle varie Accademie agrarie, divenne particolarmente acceso data la scarsità di letame (ROSSI 2020).

Simili questioni non sono meri dati, ma sono incarnate nel territorio profondamente e continuamente modificato dall'uomo. A inizio XIX secolo, gli interventi miravano anzitutto a far fronte alla carestia che si abbatté nei primi anni della Restaurazione in concomitanza con un vertiginoso aumento della popolazione, e poi a risollevarne l'economia dopo la crisi dell'età Napoleonica. Lo sfruttamento del suolo implica una continua modifica del paesaggio, dove si avvicendano i colori e le forme delle diverse colture, dei pascoli e dei boschi. Pertanto, la riflessione leopardiana sulla campagna va contestualizzata all'interno delle vicende storiche in cui è radicata e può essere letta come testimonianza di un osservatore acuto, critico e sensibile ai cambiamenti del mondo materiale che si squaderna davanti a lui.

Anche nello *Zibaldone* ricorrono osservazioni sulla natura artificata della campagna e sul suo essere paesaggio piacevole alla vista di chi vi è assuefatto: infatti, la campagna e i suoi elementi antropici si trovano spesso come esempi nella riflessione estetico-edonistica leopardiana. E l'esempio nel ragionar di Leopardi non è di secondaria importanza rispetto al pensiero, anzi è suo punto di partenza e di arrivo. Esso, infatti, sostanzia e ancora l'immaginazione alla realtà, sostituendo sulla pagina lo spazio delle percezioni sensoriali, riattivandole tramite la parola e stabilendo legami tra le cose. La funzione dell'esempio non è quindi ornamentale, ma al contrario accessoria e argomentativa, come anche il paesaggio nell'*Elogio*. Pertanto, l'esempio va considerato sia retoricamente all'interno del discorso, sia concretamente per la cosa, il fenomeno che indica. In questo modo la materialità del mondo, soprattutto quando considerata esteticamente, occupa una posizione centrale nella riflessione sul piacere.

Si prenda il caso dei filari che già comparivano in *Zibaldone* 187, che si è detto essere elemento caratterizzante della campagna marchigiana al tempo di Leopardi, e che costituiscono anche un ottimo esempio di «piante educate e disposte in ordine», della cui vista godono gli uccelli. Il filare «ci richiama l'idea dell'infinito» (*Zib.* 185, 25 luglio 1820) perché «la vista si perd[e]» (*Zib.* 1826, 3 ottobre 1821), come anche nel caso di «un viale d'alberi di cui non arriviamo a scoprire il fine» (*Zib.* 185) o di «una fuga di camere o di case, cioè una strada lunghissima e dritissima» (*Zib.* 1826). Sono questi esempi di illusione prospettica, ossia di oggetti che sembrano proseguire all'infinito. Il legame tra filare, prospettiva e infinito è più che mai evidente

in una pagina dello *Zibaldone* del 1 agosto 1821, dove Leopardi, riflettendo sul ruolo dell'antico, dell'infinito, dell'indefinito e della limitatezza scrive:

Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'infinito, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito ec. ec. ec. (*Zib.* 1431, 1 agosto 1821)

La percezione sensibile del dato materiale, che sia colle filare o torre, non è quindi seconda al mondo 'altro' che la vertigine del sublime apre (BODEI 2008, p. 80). Inoltre, come esplicitamente suggerito da Leopardi, queste righe sono da mettere in relazione con *L'Infinito*: il colle con la «campagna arditamente declive»; la siepe con il tema dei confini; le morte stagioni, con «il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli» menzionato poche righe prima del passo riportato (*Zib.* 1429, 1 agosto 1821). Vi è, tuttavia, una sostanziale differenza tra le pagine dello *Zibaldone* e *L'Infinito*: la resa del paesaggio vaga e poetica dell'idillio è arricchita nel pensiero zibaldoniano di dettagli materiali, tra cui la torre che interrompe la linea d'orizzonte.

La torre, infatti, è un altro elemento antropico della campagna che genera piacere producendo «un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito», ma non solo:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (*Zib.* 4418, 30 novembre 1828)

Il paesaggio visivo e sonoro della campagna può essere dunque piacevole per diverse ragioni: può esserlo se la sua vista risponde all'aspettativa formale che uno ne ha, oppure per i contrasti e le illusioni ottiche che vi si possono trovare, ma è anche piacevole perché la vista diretta sfuma in visione. Per chi dispone di facoltà immaginativa, il piacere deriva da un andare oltre il dato

materiale, limitato nella sua sensibilità, senza però eliminarlo, anzi leggendolo in un modo inedito: la siepe deve sussistere non solo come limite concettuale, ma come oggetto fisico per permettere il dolce naufragio. Infatti,

Alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. (*Zib.* 171, 12-23 luglio 1820)

È questo il meccanismo che collega vista, veduta e visione di un paesaggio – ossia esperienza sensoriale diretta, memoria delle immagini paradigmatiche che permettono di interpretare quella vista come paesaggio, e immaginazione che spazia a partire da e oltre i limiti materiali dell'esperienza sensoriale (FERRI 2019, pp. 48-49).

4. SCORGERE PAESI «COLLA MENTE»: IMMAGINAZIONE E AGRICOLTURA

Il legame tra immaginazione e paesaggio però non è relegato alle pagine teoriche dello *Zibaldone*, bensì trova spazio anche nell'*Elogio*. Dopo il breve excursus sulla campagna, Amelio mette in relazione il canto degli uccelli con il loro volo e imbastisce il paragone con il riso umano, antidoto culturale al sentimento della vita moderna. Al contrario, il canto degli uccelli è generato dal loro moto continuo e dai loro potentissimi sensi. Infatti, gli uccelli non godono solo della vista del paesaggio naturale e di quello agrario; anzi, la grande mobilità e gli acutissimi sensi permettono loro di percepire varietà di paesaggi, reali e immaginati:

Avendo l'udito acutissimo, e la vista efficace e perfetta in modo, che l'animo nostro a fatica se ne può fare una immagine proporzionata; per la qual potenza godono tutto giorno immensi spettacoli e variatissimi, e dall'alto scuoprono, a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll'occhio, quanti, pur colla mente, appena si possono comprendere dall'uomo in un tratto; s'inferisce che debbono avere una grandissima forza e vivacità, e un grandissimo uso d'immaginativa. Non di quella immaginativa profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante, il Tasso; la quale è funestissima

dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue; ma di quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca; la quale si è larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti; e il maggiore e più fruttuoso dono di cui la natura sia cortese ad anime vive. (LEOPARDI 2019, pp. 453-4)

Ancora una volta in questo passo compare la parola «paese», la quinta occorrenza nell'operetta e la terza con il significato di paesaggio. La prima volta il paese era «bello» e di questo ci si rallegrava, la seconda il paese era «abitato» e lo si vedeva, qui, invece, il paese non è connotato né esteticamente né antropicamente, ma il complemento di mezzo che specifica *come* i paesaggi possono essere scorti, «coll'occhio» e «colla mente», aggancia il terzo polo della dimensione paesaggistica moderna, ossia quello mentale, relativo tanto alla memoria delle immagini paradigmatiche quanto all'immaginazione. Così, i paesaggi naturali delle vallette e delle acque lucenti rimandavano a vedute idilliache di una precisa tradizione pittorica arcadico-ideale, la campagna coltivata era una vista reale di cui ci si compiaceva per l'ordine, gradito al colpo d'occhio, mentre i paesaggi che si scorgono «colla mente» sono visioni generate dall'«immaginativa».

In questo modo, il paesaggio interseca esplicitamente la questione dell'immaginazione e l'adiacente discorso sulla malinconia, già esplorato da Fabio Camilletti (2013, pp. 92-99) e che ricorre nell'operetta dalle prime pagine. Dell'immaginativa fissa e malinconica, Dante e Tasso sono indicati come campioni. I due poeti, per Leopardi radicalmente diversi stilisticamente, sono accumulati per la loro facoltà di creare immagini con la mente. Ma anche Amelio in fondo appartiene alla schiera dei fantasticatori malinconici, come suggerisce il suo irrealizzabile desiderio finale di essere trasformato «per un poco di tempo» in volatile (LEOPARDI 2019, p. 456). Gli uccelli non hanno invece lo stesso tipo di immaginazione di Dante, Tasso, o Amelio, la quale provoca angoscia, ma al contrario sono dotati di una facoltà immaginativa dinamica e ingenua che perciò genera pensieri dolci e piacevoli. L'immaginativa malinconica causa turbamenti, perché all'immagine mentale si accompagna la consapevolezza razionale della sua vanità, mentre quella fanciullesca è motivo di gioia, generando stupore genuino e meraviglia. Non altrimenti gli uccelli potrebbero essere le più liete creature del mondo.

Per l'immaginativa ingenua e fanciullesca non viene fornito un esempio letterario, ma si può richiamare qui un brano dello *Zibaldone* del 16-17 luglio 1823 sull'immaginazione di Omero, avvalendosi del parallelismo tra fanciullezza e antichità:

Par che l'immaginazione al tempo di Omero fosse come quei campi fertilissimi per natura, ma non mai lavorati, i quali, sottoposti che

sono all'industria umana, rendono ne' primi anni due e tre volte più, e producono messi molto più rigogliose e vivide che non fanno negli anni susseguenti malgrado di qualsivoglia studio, diligenza ed efficacia di coltura. O come quei cavalli indomiti, lungamente ritenuti nelle stalle, che abbandonati al corso, si trovano molto più freschi e gagliardi de' cavalli esercitati e addestrati, dopo aver fatto un doppio spazio. (*Zib.* 2982-3, 16-17 luglio 1823)

L'immaginazione di Omero è paragonata a campi fertili ma non coltivati e alla forza indomita dei cavalli non addestrati. La fertilità e la forza sono dunque i *tertia comparationis* di queste due similitudini che mettono in relazione l'immaginazione di Omero, quindi una facoltà della mente, con elementi molto concreti della campagna, come i campi e i cavalli. Pertanto, i termini della similitudine sono oggetti tra loro non omogenei né tanto meno omologhi. Ma la disomogeneità tra gli elementi, il loro accostamento inatteso, ne sancisce il valore poetico e allo stesso tempo straniante. Ne risulta l'efficacia del messaggio, che si fa insieme immaginativo e concreto, ossia intellettuale e sensibile.

Se la finalità persuasiva di tali similitudini risiede nell'esemplificare la naturalità della facoltà fantastica di Omero, è tuttavia interessante che ricorra il tema dell'immaginazione accanto a quello dell'agricoltura e dell'allevamento, come nei citati passi dell'*Elogio degli uccelli*. Infatti, le immagini scelte da Leopardi nello *Zibaldone* non sono propriamente immagini di naturalità, bensì di non-artificialità: i campi sono «fertilissimi per natura, ma *non* mai lavorati» e smettono di essere altrettanto produttivi non appena «sotto-posti che sono all'industria umana»; i cavalli indomiti sono più vigorosi se lasciati «al corso» piuttosto che artificialmente addestrati. L'estensivo intervento umano spegne la spontanea vitalità dello stato naturale delle cose, tanto della terra quanto dell'immaginazione: Omero, antico, ne ha una fertilissima e vitale come i campi non mai coltivati; Dante e Tasso una, sempre viva, ma segnata dai frammenti di vero che sono apparsi con la modernità e dai fantasmi perturbanti della malinconia, come la campagna che reca «vestigi di cultura» (LEOPARDI 2019, p. 216). Leopardi gioca quindi sul topico cortocircuito tra 'cultura' e 'coltura' per esprimere che tanto la terra quanto la mente umana siano profondamente segnate dalla razionalizzazione e dal processo/progresso della civiltà moderna.

In conclusione, dunque, la campagna nell'*Elogio degli uccelli* e più in generale nell'opera di Leopardi è riconosciuta come «cosa artificata», ossia come territorio soggetto alla progettualità e alla massiccia e diffusa modifica per mano dell'uomo; ma la campagna è anche paesaggio della cui vista si può godere. È ancora possibile provare piacere davanti alla vista del mondo nonostante la perdita dell'immediatezza antica: il piacere davanti al paesaggio

può derivare da un riscontro dell'aspettativa; da un misto di familiarità, cioè vago ricordo, e di varietà, ossia di accostamenti eterogenei e giochi inattesi di luci e forme (*Zib.* 1744-7, 20 settembre 1821); ma anche i singoli elementi artificiali della campagna possono essere grati per l'effetto ottico che creano, come il filare che produce l'apparenza di infinito, riprodotta in pittura dall'uso della prospettiva centrale; ancora, la contemplazione del paesaggio agreste e dei suoi dettagli può generare piacere quando attiva l'immaginazione e la vista, a maggior ragione se limitata, diventa visione.

Ma proprio in quanto paesaggio antropizzato, la campagna non è solo uno sfondo o un motivo estetico, ma un *parergon* concreto che riflette e incarna dinamiche culturali e storiche alla base della mutazione che separa antichi e moderni. Il paesaggio agrario, infatti, reca i segni materiali e perciò visibili del processo di razionalizzazione della natura caratteristico dell'età moderna. In questo senso, la campagna può essere letta come un correlativo oggettivo dell'immaginazione, sottolineando come il legame tra uomo e mondo materiale non sia solo simbolico o metaforico, ma storico e concreto. Mentre gli uccelli incarnano una forma di immaginazione antica, appartenente a un tempo ormai passato, la campagna rappresenta il processo di razionalizzazione cui è sottoposta nel tempo l'immaginazione, un dissestamento di frammenti di vero e un innesto di vestigia di coltura/cultura.

L'adozione di una prospettiva ecocritica arricchisce l'analisi del paesaggio leopardiano, aggiungendo una duplice dimensione storica. Da un lato, consente di collocare il paesaggio nel momento cruciale in cui esso evolve da genere artistico a modo di vedere, rappresentare e vivere il mondo. Dall'altro, permette di leggere nell'opera di Leopardi non solo una critica alla modernità come perdita dell'immaginazione antica, una postura rivolta al passato, ma anche una lucida consapevolezza delle tensioni "ecologiche" e culturali che caratterizzano il rapporto tra uomo e natura nel tempo in cui Leopardi scriveva. Questo approccio mette in evidenza l'interconnessione profonda tra immaginazione, paesaggio e modernità, arricchendo le letture filosofiche tradizionali della natura leopardiana con un'analisi che illumina il legame concreto e storico tra l'umanità e il mondo materiale.

BIBLIOGRAFIA

ALOISI 2017 = ALOISI Alessandra, «Elogio dell'inoperosità: Agamben e Leopardi», in *Italian Studies*, 72, 3, 2017, pp. 282-91.

ALPERS 1984 = ALPERS Svetlana, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984.

BENVEGNÙ 2021 = BENVEGNÙ Damiano, «Il suon di lei: on the poetic ecology of Leopardi's soundscapes», in *Costellazioni*, 10, 2021, pp. 33-50.

BODEI 2008 = BODEI Remo, *Paesaggi Sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008.

CAMILLETTI 2013 = CAMILLETTI Fabio, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2013.

CANDIDI DIONIGI 1816 = CANDIDI DIONIGI Marianna, *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, Roma, Mariano De Romanis, 1816.

D'INTINO 2009 = D'INTINO Franco, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.

FEDI 1997 = FEDI Francesca, *Mausolei di sabbia: sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, M. Pacini Fazzi editore, 1997.

FERRI 2019 = FERRI Sabrina, «Giacomo Leopardi's poetry of the embodied imagination», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 12, 2019, pp. 39-64.

GOMBRICH 1985 = GOMBRICH Ernst H., «The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape», in ID., *Gombrich on the Renaissance*, London, Phaidon, 1985, vol. 1, pp. 107-21.

JAKOB 2017 = JAKOB Micheal, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017.

JAKOB 2009 = JAKOB Micheal, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.

KANT 1970 = KANT Immanuel, *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, 1970.

PACI 2002 = PACI Renzo, «Il paesaggio e uso dei suoli nelle Marche tra fine Settecento e primo Ottocento», in CARINI Ermanno – MAGNARELLI Paola – SCONOCCHIA Sergio (a cura di), «*Quei monti azzurri*». *Le Marche di Leopardi. Atti del convegno «Le vie dorate e gli orti. Le Marche di Giacomo Leopardi»* (Ancona, 2-5 marzo 2000), Venezia, Marsilio, 2002, pp. 81-100.

PANOFISKY 1983 = PANOFISKY Erwin, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1983.

PIPERNO 2024 = PIPERNO Martina, «L'elogio degli uccelli», in LUPERINI Arianna – CENTENARI Margherita – RUSSO Emilio (a cura di), *Operette morali*, Milano, Mondadori Education, in corso di stampa.

PONGETTI 2024 = PONGETTI Carlo, «Tra natura e artificio. Giacomo Leopardi e la metamorfosi del paesaggio», in GENETELLI Christian – CESARONI Ilaria – MAROZZI Gioele (a cura di), *Leopardi e il paesaggio*. Atti del XV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 27-30 ottobre 2021), Firenze, Olschki, 2024, pp. 305-315.

ROSSI 2020 = ROSSI Luigi, «Concimare senza concimi: la fertilità dei suoli nel dibattito agronomico fra Marche e Abruzzo alla fine del Settecento», in *Proposte e ricerche: economia e società nella storia dell'Italia centrale*, 84, 1, 2020, pp. 43-62.

SERENI 1989 = SERENI Emilio, *Storia del Paesaggio agrario italiana*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1989.

TURRI 1998 = TURRI Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al paesaggio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.

VERHULST 2005 = VERHULST Sabine, *La «stanca fantasia». Studi leopardiani*. Prefazione di Emilio PASQUINI, Milano, FrancoAngeli, 2005.

CRISTINA CORIASSO MARTIN-POSADILLO

IL PAESAGGIO MITICO DI *ALLA PRIMAVERA O
DELLE FAVOLE ANTICHE*
ALLA LUCE DI UNGARETTI E DELL'ECOCRITICA

ABSTRACT: Drawing on both Giuseppe Ungaretti's analysis and contemporary ecocriticism, this paper explores *Alla primavera o delle favole antiche* (1822), a *canzone* in which mythical images materialize the landscape and are synthesized in a way that the poet and the critic considered mysterious. This process establishes an open dialogue with nature, which is 'pious not, but at least a spectator', devoid of the myths that animated it, but not stripped of its aura.

KEYWORDS: Leopardi, Ungaretti, *Alla primavera o delle favole antiche*, Ecocriticism, Myth criticism.

PAROLE CHIAVE: Leopardi, Ungaretti, *Alla primavera o delle favole antiche*, Ecocritica, Mitocritica.

I. INTRODUZIONE

Fra i *Canti* di Giacomo Leopardi, la canzone *Alla primavera o delle favole antiche* (1822) è tra quelli che meglio si prestano ad un esercizio di ecocritica, giacché in esso le immagini mitiche materializzano gli elementi del paesaggio e si sintetizzano in un modo complesso e misterioso, per poi collocarci come lettori – sebbene dalla prospettiva di una coscienza demitizzante – in un atteggiamento di dialogo aperto con la natura, ormai sprovvista dei miti che l'animavano, ma non per questo del tutto spoglia della sua aura. La natura, "pietosa no, ma spettatrice almeno", è portatrice di un mistero antico che l'immaginazione e il *pathos* poetico ci permettono di percepire, un mistero antico a cui alludeva anche Giuseppe Ungaretti:

La Primavera, di solito la chiamano una Canzone neoclassica. Per il tema potrebbe sembrarlo, e su abbiamo riportato un brano dei Trois Régens di Jacques Delille per mostrare sino a che punto, trattando un

simile tema, un Neoclassico poteva arrivare: a un punto discorsivo e accademico. Qui la tensione lirica è portata all'interno delle immagini, all'interno dei vocaboli, all'interno della stessa ispirazione: è portata nel segreto, è portata dove si brancola verso la verità. (UNGARETTI 2001, p. 486)¹

Proprio perché che l'ecocritica² si occupa di acquisire una visione della natura a partire dal modo in cui sono trattati gli elementi del paesaggio in un determinato testo letterario, per restituirci in seguito un pensiero critico sul rapporto tra essere umano e natura, Giacomo Leopardi appare come un autore paradigmatico per un approccio ecocritico oltreché mito-critico. Si potrebbe addirittura affermare che tutto il suo 'pensiero poetante' sia, in qualche modo, un esercizio di ecocritica *avant lettre*, in quanto ruota intorno al rapporto dell'uomo con la natura e viceversa, nel dichiarare, fin da *Zibaldone* 20, la sua adesione alla tesi, già formulata da Senofane di Colofone, per cui il mito e la mitizzazione – ovvero l'attribuzione di caratteri della propria specie a Dio e alle cose inanimate – è essenziale a ogni essere che senta e pensi:

il cavallo p.e. se avesse ragione e immaginativa, attribuirebbe a Dio, (il cavallo sarebbe allora ragionevole, onde nessuno si scandalizzi di quel che dirò) e alle cose inanimate ec. ec. la figura e gli affetti e i pensieri del cavallo, e così gli altri animali; (e questo pensiero non è mio ma dell'antico Senofane, perché molte cose son vecchie che si credono

¹ CIRCEO 1982 (p. 375) cita una parte di queste parole di Ungaretti nella sua critica a un'interpretazione schiettamente ironica e filologica della canzone da parte di SAPEGNO 1969 (p. 878) quando dice: «Chi ha creduto di vedere nella canzone solo "un abilissimo esercizio letterario, nato da una vena estetizzante", non è riuscito a coglierne la vera essenza». Tuttavia, a nostro avviso sono certe le affermazioni di RUSSO 1958, il quale, contro l'interpretazione "romantica" di Francesco De Sanctis della canzone, legge in Leopardi «l'attitudine rievocativa del filologo che riprende le antiche immagini consacrate da una lunga tradizione umanistica», e cita le parole di Karl Vossler sull'«argenteo velo di ironia» che penetra la canzone e la distingue dal tono elegiaco di *Die Götter Griechenlandes* di Schiller o dalla *An die Natur* di Friedrich Hölderlin (pp. 698-9).

² L'ecocritica si propone di acquisire una visione della natura a partire dal modo in cui vengono trattati gli elementi del paesag-

gio in un determinato testo letterario, restituendoci un pensiero critico sul rapporto tra essere umano e natura. Il suo nucleo centrale è la rappresentazione e la visione della natura e i rapporti interdipendenti fra esseri umani e non umani nelle opere analizzate. Tra gli autori adottati dall'ecocritica è compreso Alexander von Humboldt, il quale, prima degli scienziati James Lovelock e Lynn Margulis, concepì il globo terracqueo come un organismo vivo, come Gaia. L'interconnessione propria di Gaia è il fondamentale principio metodologico dell'ecocritica, che mette a fuoco la capacità di connettere ogni cosa con il tutto e con ognuna delle sue parti, fornendo una spiegazione tendenzialmente olistica della realtà. Seguendo una concezione monista della realtà, e nonostante la lacerante rottura fra natura e cultura, l'ecocritica presuppone l'idea di un *continuum* ineludibile fra l'umano e il non umano; o, detto in linguaggio leopardiano, fra seconda natura e prima natura.

nuove, e molta sapienza è antica alla quale si crede che quei cervelli non arrivassero).

La mitizzazione è quindi un processo naturale e l'antropomorfizzazione della natura, dei fenomeni naturali, del paesaggio, è all'origine del nostro modo umano di capire il mondo. In questo senso, la canzone *Alla primavera o delle favole antiche* costituisce un esercizio di tematizzazione della mitizzazione e del processo di demitizzazione del mondo moderno, così come della ricerca di una via di fuga, di uno spiraglio che permetta un nuovo dialogo dell'uomo con la natura.

2. DAL TERRORE PANICO AL DEMONIO MERIDIANO

La discussione romantico-classica sulla mitologia, che Leopardi ha con Lodovico Di Breme nelle prime pagine dello *Zibaldone* sulla base delle tesi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, è, come rilevato da Ungaretti,³ la discussione sulla possibilità di usare il mito nella poesia moderna non in modo arcadico o neoclassico – come risorsa convenzionale o come rimpianto di un mondo perduto –, ma come vera poesia fondata sul *pathos* e sull'immaginazione. L'avvento della ragione svuota la natura delle sue presenze, crea un punto di vista scientifico su di essa, in cui sono assenti le illusioni naturali; o, detto in linguaggio scolastico, in cui sono assenti gli errori popolari degli antichi, che Leopardi, già affascinato da essi (ma ancora pervaso dal cattolicesimo di Monaldo), espone nel 1815 con la più squisita erudizione. Come si sa, il capitolo *Del meriggio*, del citato *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, che in seguito si riassume nell'annotazione alla canzone in B24, espone il tema delle apparizioni, durante le ore più calde del mezzogiorno, di esseri sovrannaturali (sia classici come con Pan, Diana, le ninfe, ecc., sia cristiani come il "demonio meridiano") attraverso i testi di autori quali Teocrito, Stazio, Lucrezio e San Girolamo in *Vita di San Paolo*. Ecco l'annotazione:

³ «L'importanza che ha avuto sulla formazione del Leopardi il Breme è stata da tutti trascurata. Ma fu da quell'incontro che il Leopardi ebbe chiaramente rivelata la missione ch'era chiamato a compiere nella storia della poesia». Il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* «ha per Leopardi un valore di esercitazione accademica, mentre lo *Zibaldone* e le opere prendono le mosse proprio da idee e da suggerimenti degli articoli del Breme che il Leopardi si precipita ad applicare» (UNGARETTI 2001, p. 458). «S'era il Leopardi antecedentemente accorto di due cose. [...]

S'era accorto dell'importanza del patetico ai suoi tempi; e il patetico, per un uomo della sua indole, e della sua passione, e della sua educazione, diventava il sentimento della sofferenza universale. S'era accorto anche che non poteva esserci poesia senza un sentimento dell'infinito; e una sensazione che si disperda, e così si faccia vaga, porti vagamente a svegliare nella mente ricordanze e in qualche modo disponga l'animo a fantasticare – tale specie di sensazioni aveva accettato di ammetterle all'origine del sentimento dell'infinito» (ivi, p. 469).

II. 9 E 'l pastorel ch'a l'ombre
 Meridiane incerte (*col rimanente della stanza*)
 Anticamente correvano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e simili, aggiunto le anime de' morti, si lasciassero vedere e sentire particolarmente su quell'ora, secondo che si raccoglie da Teocrito, Lucano, Filostrato, Porfirio, Servio, ed altri, e dalla *Vita* di San Paolo primo eremita, che va con quelle de' Padri e fra le cose di San Gerolamo. Anche puoi vedere il Meursio colle note del Lami, il Barth, e le cose disputate dai commentatori e specificamente dal Calmet in proposito del demonio meridiano detto nella Scrittura. Circa all'opinione che le ninfe e le Dee sull'ora del mezzogiorno si scendessero a lavare ne' fiumi o ne' fonti, dà un'occhiata all'Elegia di Callimaco sopra i lavacri de Pallade, e in particolare quanto a Diana, vedi il terzo libro delle *Metamorfosi*. (LEOPARDI 1998, pp. 192-3)

Questo terrore panico degli antichi, dei quali, secondo Ungaretti, Leopardi «si servirà per ottenere l'atmosfera della Canzone», apre una porta fra il miraggio e il sogno nel tempo della modernità per riesumare il mondo antico: «il Leopardi si proponeva dunque di esprimere quello stato incerto tra sogno e ricordo» (UNGARETTI 2001, p. 487) che propizia la favola antica. Come si apprende dall'edizione che usiamo (ivi, p. 966), esisterebbe un dattiloscritto inedito, di 175 pagine, che doveva servire all'interpretazione della canzone, in cui, secondo i curatori del volume, Ungaretti rintraccia le letture ecclesiastiche che conformano una parte del retroterra filologico della canzone. In esso sarebbe compreso un sommario in cui compaiono i testi citati da Leopardi nell'annotazione, cioè quel tessuto ispiratore il cui nucleo è il Salmo XC della Volgata – dove si parla appunto del «demonio meridiano» –, così come la vita di San Paolo di San Girolamo e *Il demonio meridiano* di Calmet. Forse la più pregnante immagine della comparsa di questo «demonio», che poi ha avuto le sue figurazioni pittoriche, è quella che

secondo il volgarizzamento del Cavalca, leggiamo nella Vita di San Paolo primo eremita: “E Antonio essendo in sul mezzodi sentendo un grandissimo caldo, cominciassi a confortare in Dio per lo grande desiderio che avea di trovare Paolo. Ed ecco levandogli occhi ebbe veduto un animale che pareva mezzo uomo mezzo cavallo”. Nel *Dictionnaire della Bible* del Calmet, che appunto è uno degli scrittori di cose ecclesiastiche ai quali Leopardi rimanda il lettore nelle sue annotazioni, si spiega che il “demonio del mezzogiorno di cui si parla nel Salmo XC, è secondo la maggior parte dei rabbini riferimento al più pericoloso e violento dei demòni, quello che osa tentarci di giorno”. Il Leopardi si propone dunque di suscitare nella sua canzone un clima di miraggio e di delirio”. (UNGARETTI 2001, p. 968)

Per l'uomo moderno, la questione del ritorno della primavera con le sue connotazioni simboliche nell'ontogenesi e nella filogenesi – l'altro grande tema del componimento⁴ – trova solo nella “favola antica” uno spiraglio⁵ (seppur incerto e precario) per una fuga dalla decadenza della sensibilità verso la natura. E qui bisogna riprendere l'osservazione di Ungaretti sul termine “antico” come *antiquus*, ovvero remoto nel tempo, e *anticus*, come contrario di *posticus*, cioè come punto cardinale del sud, come meridione:

Lo stesso sottotitolo della Canzone: *o delle favole antiche* – ci mette in allarme. “Antico” è “antiquus”; ma può essere anche “anticus”; e significa, difatti, tempi storici lontani; ma anche il contrario di “posticus”, anche un punto cardinale, anche il sud e l'ora del sud: *o delle favole remote* e *o delle favole meridiane*: in un medesimo vocabolo, per gli stessi suoi significati, avverrà dunque che il rapporto temporale si riferisca di continuo alla posizione spaziale dalla quale è partito e che esso, per il proprio continuo estendersi, di continuo muta. (Ivi, p. 487)

La pregnante osservazione di Ungaretti sulla sovrabbondanza di senso della parola “antico”, riferita al tempo ma anche allo spazio, ci offre uno spunto per interpretare le favole antiche, nonostante il velo argenteo di ironia che permea la lirica di cui si è già parlato (Vossler), come una sorta di resistenza al processo di razionalizzazione e astrazione della natura che un certo discorso ecocritico vorrebbe esorcizzare.

3. FAVOLE ANTICHE E FAVELLA ANTICA

Nelle “favole antiche”, quindi, “antico” è termine ambiguo, sovrabbondante di senso in quanto remoto nel tempo (passato) e nello spazio (sud). Ricordiamo che per Leopardi il meridione, il sud, è – in modo non temporale ma spaziale – il luogo dell'antichità (delle civiltà antiche), così come il nord è il luogo del processo di spiritualizzazione e astrazione razionale della mo-

4 «Questa canzone nasce dall'incontro di due motivi, adombrati rispettivamente nel doppio titolo: l'uno è quello della stagione primaverile come promotrice di un risveglio della sensibilità negli individui, l'altro è quello della nostalgia per le immaginazioni mitologiche» (BLASUCCI 2010, p. 142).

5 Di ‘spiraglio’ parla appunto ACCAME BOBBIO 1983 a proposito della prima stanza e dell'espressione ovidiana «celesti danni»: «Quella che era nel poeta latino l'antitesi tra il perpetuo ritorno dell'*annus* e

il declino irreversibile dell'individuo umano [...] si trasforma nell'antitesi tra la perpetuamente rinnovata giovinezza dell'anno, cioè la natura, e la decadenza storica del genere umano, che a sua volta coinvolge la precoce decadenza dei singoli individui e, tra questi, del poeta stesso: ma è decadenza spirituale verso l'insensibilità alla voce della natura, a una misteriosa presenza che l'anima e che torna a sollecitare il poeta, aprendo tuttora qualche *spiraglio* [corsivo mio] di conforto alla sua infelicità» (pp. 703-17).

dermità: basta pensare ai passi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* dove sviluppa tale pensiero (LEOPARDI 2000, p. 479). Così, la possibilità di recupero di uno sguardo mitico sulla natura, che le restituisca la sua maestà tragica, dipende dal recupero della favola antica del meridione, nel senso a un tempo storico e cardinale. E questa favola antica è però tutt'uno con la sua "favella", cioè con il linguaggio che, filologicamente, è capace di esprimerla. Da una parte per Leopardi «la parola antico non ha mai dunque il valore di vecchiaia, ma di gioventù; in noi in rapporto all'antico è la vecchiaia» (UNGARETTI 2001, p. 968). D'altra parte, portare fra noi moderni la favola antica significa riportare il linguaggio in cui può esprimersi, riesumare le parole e i modi della favella antica con nuova e "pellegrina" sonorità. La difficoltà della lettura (non già dell'interpretazione della canzone per qualsiasi lettore) e la complessità estrema dei costrutti rispondono alla volontà di Leopardi di "nascondimento" dei significati delle parole e del senso generale del componimento. Il fatto che senza le annotazioni non si possa praticamente capire la canzone porta Ungaretti ad affermare addirittura che questa sia la prima poesia ermetica, nel suo senso e nella sua poetica, della tradizione italiana.

Ma Ungaretti mette in rilievo un altro senso di "antico", al quale abbiamo già alluso e sul quale vogliamo soffermarci: "antico" come contrario di "posticus" è non solo il punto cardinale del sud (il meridione), ma anche "l'ora del sud", è cioè il meridiano di ogni giorno nel tempo del caldo (ricordiamo che gli antichi distinguevano solo fra la stagione calda e quella fredda); l'ora che la tradizione ecclesiastica concepisce come l'origine del peccato dell'accidia. La nostra tesi è che in questa poesia l'errore antico, descritto attraverso il tema del demonio meridiano del meriggio, come vitalità rimossa dal cristianesimo e reinterpretata come tentazione (ricordiamo le tentazioni di Sant'Antonio) si trasforma nell'unica, segreta via per raggiungere, fra il sogno e il ricordo di un'esperienza fanciullesca ed erudita, l'infinito antico. Nel più anziano, razionale e disincantato uomo moderno sopravvive il meriggio dell'umanità nell'ora del mezzogiorno della sua giornata, come un'estrema fessura che lascia passare leggermente la luce dell'antichità. Favola e favella antica si alleano per abbassare il livello della coscienza e favorire l'emersione dei contenuti delle facoltà non razionali dell'uomo: immaginazione e *pathos*. E non è un'arcadica, innocente e gioconda natura quella che si pretende di evocare con queste facoltà, ma quella tragica e consolatoria,⁶ sofferente e femminile, appunto

6 La trasfigurazione del dolore attraverso il mito e la sua funzione consolatoria, che interessa Leopardi, è messa in rilievo da SPERA 1982: «Il fatto è che, se le passioni e le reazioni sono le stesse nell'età classica e nella moderna, l'uo-

mo antico, come si deduce dalle favole, anche al massimo della disperazione, riusciva a stabilire una relazione positiva, una concordanza perfetta con la natura, per la certezza di essere ascoltato e compreso» (p. 609).

rimossa, delle patetiche storie di Dafne, Filli o Climene (trasformate in vegetazione),⁷ di Eco (di cui resta solo la voce)⁸ o di Filomela (trasformata in usignolo),⁹ con il comun denominatore dello straziante dolore delle loro storie. Se le belle immaginazioni del mito ci parlano soltanto di terribili storie di violenza sul femminile naturale, perché la loro voce ci può consolare? Appunto perché il mito trasfigura il dolore e dota il paesaggio di una presenza in cui ci specchiamo. Femminile è, inoltre, anche il motivo della luna, «ciprigna luce»,¹⁰ forse compagna, forse attenta al pastore, e di Diana cacciatrice, evocata dai segni del paesaggio che il pastorello percepisce, partendo dalla lezione di Callimaco, menzionata nell'annotazione. La natura come *locus amoenus*, come età dell'oro, «bella età» e «materna voce» della seconda stanza, si va trasformando a poco a poco in una sapienza tragica antica attraverso il linguaggio poetico, che in un tessuto di citazioni ampiamente studiato dalla critica, porta i termini alla sua fonte greco-latina ed esige dal lettore un deciframento vincolato alle note¹¹ e una poetica – e quest'ultimo punto è quello che vogliamo sottolineare – in cui l'immaginazione scatta attraverso l'evocazione del suono o, in minor misura, del tatto, ma non della vista. Luigi Blasucci insiste sul fatto che «dal punto di vista psicologico, quell'attività immaginativa si esplica nella supposizione di presenze invisibili e arcane riconnettendosi per questa via alle suggestioni dell'infinito-indefinito leopardiano», e, inoltre, la presenza del mito «non deve ingannare sulla qualità effettiva di quelle rievocazioni,

7 Dafne è inseguita da Apollo per essere stuprata e viene trasformata in lauro. Fili è mutata in mandorlo dopo essersi suicidata per la creduta morte dell'amato Demofonte. Le figlie di Climene vengono mutate in pioppo mentre piangono disperatamente la morte del fratello precipitato nel Po.

8 Eco, ninfa innamorata e respinta da Narciso, che si consuma nascosta nelle grotte finché di essa resta solo la voce. Esempio di bellezza mitica esposta da Leopardi in *Zib.* 52.

9 Filomela, stuprata e privata della lingua dal cognato Tereo, per cui la sorella uccide il proprio figlio per vendicarsi. I tre personaggi sono trasformati in uccelli: Filomela, in particolare, viene trasformata in usignolo per «cantare» la propria vicenda, divenendo così il simbolo della poesia.

10 Spiega Blasucci: «*Ciprigna luce*: non il pianeta Venere (Sesler, Straccali, Levi), ma la luna, adorata talvolta anche col nome di Venere (*Ciprigna* da Cipro, dove ebbe un culto particolare), com'è confermato dalle varr. *Deliaca luce* (da Delo, l'isola dov'era nata e venerata Diana-

Artemide, identificata più comunemente con la luna)» (BLASUCCI 2010, p. 153).

11 In questo senso si può dire che il preziosismo stilistico è direttamente proporzionale alla gravità della crisi del mito: «L'erudizione classica con i numerosi rimandi mitologici diretti e indiretti che percorrono la canzone sta, appunto, a confermare questa ambiguità della poesia moderna, che vanta sì un modello sommo nel passato, ma non può riappropriarselo se non per negarlo; così, in parallelo, non è casuale che nella canzone dove si rimpiange spontaneamente la perdita spontaneità e semplicità del mondo antico, si dispiega poi secondo una calcolata opposizione, uno stile altamente aulico con un lessico arcaico, con il ricorso insistito all'inversione (si veda la frequenza degli iperbati), insomma con il disegnarsi di un discorso poetico secondo volute complesse e preziose, secondo una modalità tipica, del resto, delle composizioni poetiche dedicate a figure classiche, quasi per portare al massimo l'elaborazione tecnica in rispondenza alla crisi della nozione di classicità consacrata dalla tradizione» (SPERA 1982, p. 614).

il cui momento suggestivo prevale su quello figurativo, il “vago” fa aggio sul “plastico”» (BLASUCCI 2010, p. 145). Nella canzone non si “vede” nulla; Diana è «non palese al guardo»; la scorgiamo nello stupore del pastorello, che è quasi uguale alla memoria di un lettore di Ovidio, Callimaco o del Foscolo delle *Grazie*. Si sente il suono del flauto, si vede il tremolio delle acque, il resto della caratterizzazione della dea “si vede” solo con gli occhi dell’immaginazione e della memoria. La decaduta persuasione davanti al mito – di cui si parlava nel *Discorso* – si risolve con la magica esperienza fra il sogno e la veglia propiziata dai sensi più elementari (udito e tatto), meno razionali e teorici della vista, più legati alla sensorialità prerazionale del poeta, canale che rimane aperto alla radice naturale e che sopravvive nell’uomo anche disincantato della modernità, contro ogni idea, secondo lo sguardo ecocritico, di “superamento” della nostra origine terrena. Francesco Spera scrive che è l’udito a prevalere e a reinterpretare i fatti fisici visivi col diaframma dell’immaginazione e il *pathos* antico:¹² ricordo di emozioni fanciullesche vissute attraverso la simbiosi di letteratura e paesaggio. È il «dissueto orecchio» (dove «dissueto» è un francesismo che spicca nell’abbondanza di arcaismi e latinismi) a rendere possibile la “visione” interna e trasognata della favola antica; è il suono della materna voce della natura degli antichi a liberare le immagini della memoria fanciullesca. Infatti, i miti di Eco e di Filomela, presenti alla fine della canzone, sono specificamente vocali e simbolizzano, nel caso di Filomela, la musica e la poesia come trasfigurazione artistica del dolore:

Se la figura del pastorello dimostra che l’essenza è invisibile, le figure di Eco e di Filomela insegnano che alla visione è sostituibile la parola del mito e il canto della poesia [...]. Il mito per gli antichi narrava una storia gravida di verità ulteriori e la poesia che lo cantava (si ricordi che il canto è una prerogativa divina) si arricchiva del potere eccezionale di procurare diletto anche dai particolari più atroci, perché ne estraeva il significato profondo, trasfigurando la disperazione più tetra, superando persino la morte (si pensi che in questa canzone è compreso pure un suicidio, il gesto estremo compiuto da Filli per amore e contro il fato. (SPERA 1982, p. 613)

12 «Non a caso in tutta la canzone sono le sensazioni dell’udito a predominare: dal suono della “materna voce”, dalle “arcanne danze” all’“arguto carne”, dallo “spirar”, “palpitar”, “pianger” delle tre metamorfosi in albero, dove le sensazioni non sono solo tattili ma anche uditive, fino all’intera penultima stanza tutta imperniata sui lamenti di Eco e sul canto

dell’usignolo. La differenza tra vedere e sentire è basilare: l’occhio costringe a individuare la distanza, la separazione; quindi, rompe l’unità fra soggetto e oggetto; l’orecchio, per la capacità di captare anche suoni lontani di cui non si sa l’origine, raggiunge zone più nascoste e profonde delle cose, pone in contatto con l’ignoto» (SPERA 1982, p. 611).

La natura non mitica, segno del punto di vista razionale del soggetto lirico, si mostra come inciso – nonostante la sua nuda indifferenza, anch'essa nella sua attraente forza – attraverso immagini crude ma di una pellegrina bellezza, nel verso «oggi romito nido dei venti», riferito alle latebre dove abita Eco. La natura senza senso, senza sensi, è, quindi, facendo appello all'etimologia, “insensata”, “assurda” (sorda); e la visione scientifica e meccanicistica di tale interpretazione della natura non permette facilmente una serena accettazione.

4. LA NATURA ECOCENTRICA: LA FAVILLA ANTICA

Alla domanda retorica del verso 20: «Vivi tu, vivi, o santa Natura?», si risponde nell'ultima stanza con l'appello finale – quasi una preghiera – alla natura: vero momento risolutivo del nodo filosofico della canzone. La natura, che nell'*incipit* della canzone, sebbene velata nel periodo causale concessivo, si era identificata con lo slancio naturale della primavera – e che rimanda, in questo tessuto filologico di citazioni, al cosiddetto “Inno a Venere”, i primi versi del *De rerum Natura* (I, vv. 6 sgg.) (BLASUCCI 2010, p. 150) –, ora si presenta come l'unica capace di restituire la «favilla antica» (l'antico ardore) al soggetto lirico. Dalla favola alla favella antica, e ora, in questo anaforico gioco, appare il terzo elemento, la favilla, uno dei molti termini sui quali Leopardi esita nel manoscritto.¹³

Vediamo che esiste la variante «fiamma» e che, benché nella decisione finale l'espressione passi ad essere: «la favilla antica | rendi allo spirto mio», nel manoscritto il termine «spirto» viene cancellato e sostituito ben due volte da «ingegno». Questa «favilla antica»¹⁴ che si chiede alla «vaga natura» (alla natura caratterizzata dalla propria bellezza) non può che accendersi nello spirito (nell'immaginazione e nel sentimento) ma non nell'ingegno, giacché la parola «ingegno» sembra comprendere facoltà più legate all'intelletto. Dopo che l'intelletto ci ha convinti che «vote | son le stanze d'Olimpo» e che il cielo non è più albergo degli dèi né garanzia di giustizia per gli uomini; dopo «ch'estrano | il suol nativo, e di sua prole ignaro | le meste anime educa» – cioè, dopo che l'uomo moderno ha scoperto e provato la disconnessione con la terra che l'ha generato¹⁵ – d'accordo con il processo di astrazione dalla natura del soggetto

¹³ È possibile consultare il manoscritto di *Alla Primavera o delle favole antiche* sul sito della Biblioteca Nazionale di Napoli: <https://dl.bnnonline.it>.

¹⁴ Ricorda l'espressione della *Lettera ai signori compilatori della Biblioteca Italiana alla*

Signora Madame De Staël: «Scintilla celeste e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori» (LEOPARDI 2000, p. 437).

¹⁵ Un'altra variante presente nel manoscritto è «suol paterno».

razionale e scientifico –, per accendere la favilla che risvegli nel poeta la capacità di interloquire con la natura è necessario riconoscere una presenza, un punto di vista, un ascolto alla natura. L'ascolto delle «cure infelici» da parte degli elementi naturali, più in là dei miti antropomorfici, è possibile se si riconosce alla natura una forza vitale che, d'altra parte, è anche in noi. Così come Lucrezio, nei versi con cui inizia la sua opera, riconosce la forza vitale 'venerea' che anima la natura – senza pretese antropomorfiche –, allo stesso modo la preghiera di Leopardi si rivolge a quella linfa vitale che pur anima, in pochi ma proficui istanti, il petto del disincantato uomo moderno che la propria «vecchiezza impara».

Il verso finale sorge nel manoscritto senza esitazioni: «Pietosa no ma spettatrice almeno». La *pietas* si dovrebbe riferire a un ente personale e a un marchio morale, e di questo non resta niente nella natura presa in sé stessa; il suo essere "spettatrice" significa, invece, semplicemente, avere un punto di vista, un'alterità percettiva al di là del mondo degli uomini, con la quale il poeta, se aperto alla natura e superato l'antropocentrismo, può interloquire. Così Leopardi non cerca di adattare la natura alle sue proiezioni, ma è lui stesso a adattarsi alla natura della quale forma parte.

L'ispirazione, l'ardore antico – tanto agognato dal poeta – a cui si riferisce l'espressione «favilla antica», può riferirsi anche all'ardore dell'antichità nel senso ambiguo del termine che abbiamo già spiegato: il remoto ardore degli antichi è anche l'ardore del meridiano della vita, che si ripete nel meriggio di ogni giorno aprendo la porta del segreto.

5. CONCLUSIONE

Abbiamo antropomorfizzato la natura con il mito, e, dopo un lungo processo di sviluppo della ragione geometrica, il nostro mondo, demitizzato, non ci parla più. Ma allo stesso tempo, con Senofane, se l'umano – sin dalle sue origini – può soltanto antropomorfizzare la natura, l'esito finale del processo di razionalizzazione, al di là dello svuotamento delle presenze antropomorfiche in essa, è, paradossalmente, il riconoscimento dell'umano come specie fra le altre specie e come parte della natura stessa. Questa intuizione – questa percezione della natura in sé, del punto di vista della natura, questo anti-anthropocentrismo o ecocentrismo – è stato trasmesso da Leopardi dall'inizio dello *Zibaldone*, alla pagina 55 (non datata):

Vita tranquilla delle bestie nelle foreste, paesi deserti e sconosciuti ec., dove il corso della loro vita non si compie meno interamente colle sue vicende, operazioni, morte, successione di generazioni ec., perché

nessun uomo ne sia spettatore o disturbatore né sanno nulla de' casi del mondo, perché quello che noi crediamo del mondo è solamente degli uomini.

La filosofia di Leopardi, recuperando un punto di vista anti-anthropocentrico – e quindi ecocentrico –, grazie all'ammissione di una continuità uomo-natura, si dispiega, fino ai suoi più alti esiti, più come una domanda aperta alla natura – perplessa e stupita dal mistero dell'universo – che come una risposta chiusa. Ed è questa apertura, questo spiraglio, così faticosamente aperto nella canzone *Alla primavera o delle favole antiche*, a permetterci di dialogare con la natura e di richiederle ascolto.

BIBLIOGRAFIA

ACCAME BOBBIO 1983 = ACCAME BOBBIO Aurelia, «Note sul canto leopardiano *Alla primavera*», in *Tra illuminismo e romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca IV*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 703-17.

BLASUCCI 2010 = BLASUCCI Luigi, «“Vissero i fiori e l'erbe, | Vissero i boschi un dì” (La canzone *Alla Primavera o delle favole antiche* di Leopardi)», in *Per leggere*, 10, n. 19, 2010, pp. 139-58.

CIRCEO 1982 = CIRCEO Ermanno, «La querelle “antico-moderno” nella canzone leopardiana *Alla primavera*», in *Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani* (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 373-7.

LEOPARDI 2000 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, Volume secondo, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2000.

LEOPARDI 1999 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1999, 3 voll.

LEOPARDI 1998 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, Volume primo, a cura di Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, Milano, Mondadori, 1998.

RUSSO 1958 = RUSSO Luigi, *I classici italiani Vol. III. L'Ottocento*. A cura di Luigi RUSSO e Riccardo RUGANI, Firenze, Sansoni, 1958.

SAPEGNO 1969 = SAPEGNO Natalino, *Storia della letteratura italiana, VII, L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969.

SPERA 1982 = SPERA Francesco, «Il canto delle favole antiche», in *Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani* (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 607-16.

UNGARETTI 2001 = UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario DIACONO e Luciano REBAY, Milano, Mondadori, 2001.

VERONICA MEDDA

ASSENZE, PRESENZE E PROSPETTIVE
DEL PAESAGGIO NATURALE NELLO *ZIBALDONE*

ABSTRACT: This essay discusses the key theme of nature in Leopardi, with a focus on the term ‘landscape’ in the *Zibaldone*. During that period, this concept evolved from a purely humanistic dimension to a more scientific one, allowing for a deeper exploration of the relationship between humans and nature. The aim is to suggest the possibility of an ethical-environmental use of modern literature.

KEYWORDS: Leopardi, *Zibaldone*, nature, landscape, environment, sustainability.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, *Zibaldone*, natura, paesaggio, ambiente, sostenibilità.

I. PREMESSA

La definizione del concetto di paesaggio, le sue continue trasformazioni semantiche nonché la circoscrizione del campo di indagine rispetto al più generale termine natura, rimangono ancora oggi tra i temi più controversi e dibattuti non solo del pensiero di Leopardi ma di buona parte della letteratura occidentale.¹

¹ Tali questioni sono state poste al centro della riflessione dell'ultimo Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 29-30 ottobre 2021) dal titolo *Leopardi e il paesaggio* (cfr. GENETELLI – CESARONI – MAROZZI 2023), all'interno del quale si segnala la

relazione tenuta da Sergio GIVONE, *Paesaggio e natura in Leopardi*, che ha messo in tensione il rapporto tra l'idea “pittorica” del paesaggio (il *paysage* o il *landscape*) e la poetica leopardiana della natura, vista come origine del vivente (pp. 43-46).

Secondo Michael Jakob il paesaggio non sarebbe un concetto misurabile, identificabile e oggettivo, bensì un fenomeno che si sottrae a qualunque tentativo di fissazione attraverso parole e immagini.² La parola paesaggio è quindi usata «sia per la rappresentazione (es. il quadro, l'opera artistica, etc.) sia per la cosa in sé, ciò che si presenta a qualcuno come paesaggio: il rappresentato».³

La complessità di questo tema ha portato molti critici, nella prima fase novecentesca degli studi leopardiani, inaugurata dalla pubblicazione del volume *Studio su Giacomo Leopardi* di Francesco De Sanctis, a servirsi di categorie di interpretazione talvolta limitanti seppur certamente funzionali. Le nuove generazioni di studiosi, però, hanno iniziato a mettere in discussione tale sistema, considerandolo ormai superato in virtù dei tragici stravolgimenti storici e ambientali dell'età contemporanea.

Per comprendere, dunque, il punto di vista della natura in Leopardi sarà necessario in primo luogo valutare le prospettive “vicine e lontane” attraverso le quali essa viene descritta da Leopardi nelle opere più strettamente letterarie. Nelle prime apparizioni la natura è, infatti, vista nella sua prossima vicinanza, non astrazione ma composita presenza: in genere le descrizioni giovanili corrispondono a ciò che di più inquietante la Natura possa offrire, così come si legge anche nella prima stesura delle *Operette morali* in cui, però, la tradizionale visione antropocentrica evolverà verso una più moderna prospettiva ecocentrica se non addirittura post-umana. Nella fase successiva la descrizione della Natura inizierà ad avere dei contorni sfumati, priva di particolari definiti, complice di creare quella che Leopardi definisce come la “più grande iettatura”, vale a dire quel maleficio architettato dalla Natura per lusingare l'uomo con false speranze celate sotto le sembianze di bellezze naturali.⁴

Nel presente contributo, perciò, partendo dall'imprescindibile idea di natura e circoscrivendo il tema del paesaggio nello *Zibaldone*, non senza incursioni nelle altre opere leopardiane sia in prosa sia in versi, verrà suggerita la possibilità di un uso etico-ambientale dei testi letterari moderni al

² Cfr. JAKOB 2005, p. 9: «Il paesaggio [...] è qualcosa che nasce in virtù dell'azione dell'uomo e che da questi dipende. Il paesaggio in quanto realtà è il prodotto di una costituzione da parte del soggetto, ossia di un processo storico di costituzione. Benché intimamente legato in molteplici modi con la natura, il paesaggio è dunque per sua stessa essenza artificiale e innaturale».

³ JAKOB 2009, pp. 38-39.

⁴ *Zib.* 1022-3, 8 maggio 1821: «Che, infine, le leggi della natura fossero opposte al pre-

sunto perfezionamento dell'umanità è provato dalla resistenza che la natura stessa erige contro gli uomini che per farsi strada sulla via del progresso e della presunta perfezione, l'abusano e sfruttano; la natura diviene “renitente, ripugnante, mal disposta a servire i bisogni e desideri degli uomini”; essa intende negare loro quello che secondo le sue leggi non hanno il diritto di esigere; di conseguenza, un divario incolmabile e pericoloso viene a separare l'umanità dal suo ambiente naturale».

fine di esplorare da un lato le relazioni tra l'uomo e l'ambiente rappresentate (e indagate) da Leopardi; dall'altro «di contribuire a un'evoluzione del modo in cui ci orientiamo eticamente nel nostro rapporto con il mondo non umano».⁵ Il nostro obiettivo sarà, quindi, quello di evidenziare come i nuovi canoni estetici insieme ai principi fisici, costituenti la moderna idea di paesaggio, fossero già ravvisabili nel panorama culturale dell'Europa di inizio Ottocento. Leopardi, pertanto, rappresenta solo uno fra i tanti intellettuali che, con la sua lungimiranza, è riuscito a cogliere e interpretare in maniera del tutto originale le nuove tendenze sul *topos* della natura e del rapporto con l'uomo: nelle sue opere, infatti, il campo semantico comprendente la categoria del paesaggio cominciò a traslare da una dimensione puramente umanistica a una che, invece, prenda in considerazione anche l'ambito scientifico.

La centralità che assume il paesaggio nella letteratura moderna favorisce pertanto un ragionamento sulla reinterpretazione dell'idea di natura all'interno della nostra tradizione letteraria, che a partire dal caso leopardiano potrebbe poi essere esteso ad altri autori. Del resto, la capacità di "leggere il paesaggio" costituisce ormai un valido approccio soprattutto alla luce dei cambiamenti ambientali che ci hanno, in qualche misura, indotto a prendere in considerazione nuove chiavi di lettura funzionali in termini di ecocritica e di sostenibilità.

2. «IO SONO QUELLA CHE TU FUGGI»:

DALLA NATURA AL PAESAGGIO

Quando si pensa al paesaggio leopardiano la prima immagine che torna alla mente è quella della siepe che sul Monte Tabor ostruisce lo sguardo che mira all'infinito. In questa visione, ormai consacrata per la letteratura di paesaggio e in generale in molti luoghi della poesia leopardiana, in cui appare ben chiaro il debito nei confronti della poesia petrarchesca, è il concetto di idillio a farla da padrone, quale manifestazione di un paesaggio che potremo definire 'riconciliato' in un estremo tentativo di riappacificazione tra uomo e natura.

In tutta la produzione di Leopardi, come è noto, è facile individuare almeno due differenti immagini letterarie della Natura a cui corrispondono significati differenti: la prima intesa come complesso degli ideali etici e morali dell'umanità; mentre l'altra consiste nell'insieme di quelle forze fisiche, come fenomeni atmosferici e catastrofi naturali e il loro impatto negativo

5 IOVINO 2006, p. 15.

sulla specie.⁶ Queste due idee di natura non sono in opposizione né dal punto di vista concettuale né tanto meno da quello cronologico e, soprattutto, non bisogna mai pensare al secondo significato come una mera estensione del primo, in ragione del fatto che i due concetti si originano e si sviluppano in maniera del tutto indipendente.⁷

Nei versi giovanili Leopardi rappresenta la natura fornendo una percezione sensibile e pertanto soggettiva dello spazio, concentrandosi su paesaggi di senso a lui familiari nei quali si assiste a un'apertura dello sguardo poetico e in cui la natura risulta essere la protagonista indiscussa di queste vaste panoramiche. È proprio negli idilli (non a caso etimologicamente legati al concetto di immagine), già teatro prediletto dell'*hic et nunc* leopardiano, che avviene la realizzazione del cosiddetto "colpo d'occhio" uno sguardo particolare sulle cose in grado di rivelare la natura nelle sua realtà e nelle sue contraddizioni.⁸ Qui, la prospettiva tende man mano ad allontanarsi ampliando, di conseguenza, il raggio di azione di una visione fino ad allora periferica al fine di mettere a fuoco lo sfondo in parte trascurando il soggetto poetico. In altre parole, il punto di vista dei *Canti* è quello dell'io lirico che, focalizzando la sua attenzione sulla descrizione dei singoli elementi naturali e antropici che vanno a comporre il paesaggio, non riesce a cogliere le sue

6 Cfr. SCAFFAI 2017, che ha analizzato la relazione tra la tematica ambientale e i dispositivi formali che la strutturano, mettendo a confronto le prospettive ecologiche presenti in opere rappresentative della letteratura europea e mondiale con le immagini tipiche della natura. Tale relazione si sviluppa in due direzioni: da una parte, il discorso ecologico ha incorporato strutture narrative fissandole in una struttura; dall'altra, la letteratura ha trovato nell'ecologia sia temi attuali, come la diffusione dei rifiuti o la contaminazione tra paesaggi urbani e naturali nelle periferie delle grandi città, sia spunti per rinnovare temi classici, come la ricerca di armonia con la natura o, al contrario, il timore di una futura apocalisse. A questo proposito già Sergio Solmi, nel contesto del dibattito leopardiano con Sebastiano Timpanaro, suggeriva una lettura a proposito delle due nozioni di natura, così diametralmente opposte, le quali non devono essere considerate come facenti parte di due periodi cronologici nettamente distinti dal momento che entrambe sono rintracciabili tra le pagine dello *Zibaldone* durante l'intero sviluppo del pensiero di Leopardi. Al contrario se questa dicotomia è concepita semplicemente come uno scontro tra

le "due nature" viene tacitamente assunta l'idea secondo la quale la prima, ovvero la natura benevola, venga rifiutata. In altri termini pensare ad un'interpretazione negativa della natura che succede cronologicamente a quella positiva sarebbe come ammettere che, in un preciso momento, il sistema filosofico del giovane Leopardi sia collassato (SOLMI 1969).

7 Cfr. BONADEO 1977. La doppia connotazione della natura è, infatti, già ravvisabile nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* dove viene messa in opposizione al concetto di ragione. La natura viene, infatti, descritta come un'inesauribile risorsa per l'ispirazione poetica degli antichi, ma che ormai non opera più poiché ripudiata dai moderni in nome della civilizzazione e del progresso.

8 Leopardi stesso parlerà di "colpo d'occhio" a pagina 186 dello *Zibaldone* in corrispondenza della prima apparizione del termine paesaggio nell'opera, a cui seguirà solo un'altra voce poco più avanti. Si veda, inoltre, *Zib.* 855, 5-6 ottobre 1821: «L'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza scorge d'un'occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere».

modificazioni e i suoi cambiamenti d'insieme, a discapito di quella che sarà poi la visione moderna consacrata dal Romanticismo.⁹

Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* invece – per citare l'esempio più significativo tratto dalle *Operette* – la visuale già dall'inizio rimane distante tanto che l'Islandese non riconosce la sua “nemica scoperta” perché riesce a vederla solo parzialmente; l'uomo, pur cercando di fuggire la natura a tutti i costi, se la ritrova comunque davanti a sé, pronta non solo ad interrompere il suo viaggio ma a far vacillare tutte le sue presunte certezze. «Io sono quella che tu fuggi»:¹⁰ è con queste parole che la Natura rivelerà la propria identità all'Islandese, in una sorta di panismo, che da un lato conferma la presenza dell'entità natura in ogni luogo del globo e che dall'altro evidenzia il forte debito di Leopardi nei confronti della filosofia sensista. In questo emblematico incontro traspare già l'idea che ogni essere vivente abbia un proprio *habitat* di riferimento ed è per tale ragione che gli spostamenti dell'Islandese non sono andati a buon fine.¹¹ Più in generale sembrerebbe che quasi paradossalmente la prospettiva della lontananza non abbia fatto altro che avvicinare l'uomo all'essenza della natura stessa: tutto ciò è possibile solo se il vicino entra in contatto con il lontano, o meglio, se dal particolare si riesce a cogliere una visione d'insieme sul generale.

Nelle *Operette morali*, alla cui altezza già dovrebbe essere avvenuta la cosiddetta ‘conversione’ al materialismo, la natura continua ad essere descritta da Leopardi come un'entità ultraterrena, governatrice delle vicende umane, assumendo al tempo stesso caratteri divini e antropomorfi alla stregua di una divinità del *pantheon* classico: ed è per questo riportata appunto con la lettera maiuscola per indicarne la prosopopea. Questa rappresentazione della Natura, servendosi della riscrittura e ri-significazione del mito, caricata di nuovi valori in nome dell'antica alleanza ormai definitivamente perduta con l'essere umano, ci suggerisce l'ipotesi che la natura possa esistere anche al di là dello spazio geografico.

Una simile visione appare fortemente in contrasto con la concezione moderna del paesaggio che impone quale *conditio sine qua non* la presenza di coordinate spaziali e temporali, nonché una sorta di ‘laicizzazione’ dello sguardo che nelle opere leopardiane è ancora latente. Tuttavia sarebbe assurdo negare – come invece è stato fatto – la presenza del paesaggio nelle opere di Leopardi dal momento che tale concetto rappresenta un pilastro portante del suo sistema filosofico e scientifico; validare l'ipotesi di una poesia “senza paesaggio” comporterebbe mettere in discussione anche tut-

9 Cfr. REA 2020, pp. 107-22.

10 LEOPARDI 2019, p. 277.

11 Per una lettura ecocritica del *Dialogo*

della Natura e di un Islandese cfr. TOGNOCCHI 2022, pp. 102-3.

ta la tradizione poetica del Novecento che ha visto in Leopardi un modello proprio nella significazione dello spazio.¹²

A questo proposito riteniamo, dunque, che la parte più interessante da indagare riguardi le interferenze tra il concetto di natura e quello di paesaggio nelle diverse forme letterarie percorse da Leopardi, tenendo conto che non si tratta di una semplice evoluzione di un concetto che nel tempo si sostituisce ad un altro; ma piuttosto della sovrapposizione e, per così dire, convivenza di due idee complementari tra di loro. Ed è proprio in tal senso che lo *Zibaldone* – del quale ci occuperemo in questa sede – si configura quale spazio privilegiato di indagine, tra le cui pagine è possibile seguire “i corsi e i ricorsi” della concezione della natura in Leopardi tra conferme e cambi di rotta, non solo attraverso una prospettiva prettamente diacronica (trattandosi per l'appunto di un diario), ma anche basata sulla sincronia in rapporto ai mutamenti culturali del tempo e ad alcuni nodi concettuali del suo pensiero ‘poetante’.

3. IL PAESAGGIO NELLO *ZIBALDONE*

Nello *Zibaldone*, alla presenza cospicua e costante del termine natura e all'utilizzo quanto mai più vario da intendersi principalmente in senso semantico, corrisponde, invece, una presenza del tutto eccezionale del termine paesaggio. Quest'ultimo, infatti, viene usato da Leopardi solo due volte, rispettivamente al singolare e al plurale, rispetto alla parola natura che compare in ben 1425 pagine sulle 4526 di cui è composto il manoscritto. Le riflessioni sulla natura comprendono un arco di tempo che inizia nel 1820, concentrandosi maggiormente intorno al 1823-1824 (anno di pubblicazione delle *Operette*), vale a dire un periodo cruciale per la formazione del giovane Leopardi, e che prosegue almeno fino agli anni Trenta.

Il nostro ragionamento attorno al tema del paesaggio nello *Zibaldone*, che qui non ha la pretesa di esaurirsi, è partito dalla constatazione che questi dati empirici ci hanno condotto non solo a domandarsi il motivo di tale sbilanciamento a favore del secondo termine, ma soprattutto ad indagarne i risvolti semantici ed epistemologici.

In primo luogo non ci pare banale sottolineare che nelle lingue classiche – del cui lessico Leopardi fu un profondo conoscitore – non ci sia nessun

¹² Per un contributo sul leopardismo dei poeti del Novecento si veda, tra gli altri, DOLFI 2009. Condividiamo l'idea secondo cui la poesia sia divenuta paesaggistica, in senso stretto, solo dagli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, da quando, cioè, si è giunti allo stadio di

autocoscienza e di percezione del paesaggio non come fatto puramente individuale ma in quanto riconosciuto nell'immaginario collettivo, una ormai matura “coscienza di paesaggio”. Per l'analisi di questa felice espressione si rimanda nuovamente a JAKOB 2005.

termine che possa equivalere, seppur con approssimazione, al moderno concetto di paesaggio. Questa mancanza lessicale rivela, appunto, un modo di rapportarsi alla natura con modalità diverse da quelle che la contemporaneità è abituata ad associare alla sfera semantica del paesaggio. Leopardi, quale profondo conoscitore della cultura greca e latina, sembra volerne ricalcare perfettamente le linee di pensiero.¹³ Del resto nello *Zibaldone* ad una comprovata assenza lessicale del paesaggio ne corrisponde una regolare, seppur varia, presenza speculativa e immaginifica: non ci pare un caso che l'opera si apra proprio con una panoramica sul celebre «Palazzo bello», accompagnata da sette versi endecasillabi sciolti, e seguita da una riflessione di filosofia estetica.¹⁴ Già dall'incipit dell'opera il giovane Leopardi ci 'vizia' con una visione paesaggistica che nulla ha da invidiare alle vedute da cui prende avvio la storia etimologica del paesaggio.

Infatti, a proposito dell'origine della parola 'paesaggio', su cui si dibatte e si è dibattuto a lungo senza mai però arrivare a una soluzione definitiva sul tema, la maggior parte delle teorie concorda nel mettere in relazione la nascita del concetto di paesaggio con l'evoluzione delle arti figurative nell'età moderna. Tuttavia, fra i vari filoni interpretativi, quello che nel nostro caso di studio sembra offrirci maggiori livelli di approfondimento è stato proposto dalla semiologa Jeanne Martinet che ci permette di collegarci in maniera diretta alla pagina 190 dello *Zibaldone* datata 28 luglio 1820:

Applicate queste osservaz. anche alle arti, p. e. ai paesaggi fiamminghi paragonati a quelli del Canaletto veneziano (v. la Dionigi Pittura de' paesi), alle stampe di Alberto Duro dove lo stento e l'accuratezza manifesta del taglio dà un colore uguale e monotono alla più gran varietà di oggetti imitati nel resto eccellentemente e variatissimamente.

Martinet ha trattato il tema del paesaggio in un convegno tenutosi presso l'Università di Saint-Étienne nel 1983, attraverso un contributo dal titolo *Le paysage: signifiant et signifié*, sostenendo che questo concetto prenda corpo nella lingua neerlandese della seconda metà del XV secolo con il termine *landschap*, assunto per la prima volta dai pittori fiamminghi citati dallo stesso Leopardi, per indicare vedute pittoriche e non più come sinonimo di 'paese' o 'distretto'.¹⁵ Nei dipinti fiamminghi la natura veniva colta

¹³ A proposito della concezione del paesaggio nella classicità si suggerisce la lettura di MALASPINA 2011 dove, in modo lucido e coerente, viene messo in discussione il paradigma sull'inesistenza nel paesaggio tra i Greci e i Romani: fu il Romanticismo – spiega l'autore – a

polarizzare il dibattito sul paesaggio nella lotta tra 'antico' e 'moderno', individuando nella sua percezione una prerogativa della nuova sensibilità europea.

¹⁴ Cfr. LANDI 2018.

¹⁵ Cfr. MARTINET 1983.

in tutta la sua presenza, con uno sguardo che alcuni hanno addirittura definito precursore del naturalismo, nonostante la spiccata soggettività. La scuola fiamminga, infatti, inizia a far risaltare nei suoi quadri il paesaggio e non la figura: uno stile che poi verrà ripreso totalmente dagli artisti italiani, ispirati dalle vedute delle più importanti città d'arte, quali Roma, Venezia e Napoli.¹⁶ L'invenzione di questo genere pittorico rappresenta, di fatto, un tappa fondamentale per la ricostruzione del rapporto tra paesaggio, arte e letteratura perché attesta una nuova consapevolezza e una nuova sensibilità riguardo la percezione dei luoghi e delle sue categorie speculative.

Nella fase in cui Leopardi scrive, però, quella del paesaggio è ancora considerata come una categoria prettamente estetica, ovvero come un'immagine-paesaggio ancora legata al concetto di immaginazione, dal quale aveva iniziato a svincolarsi già alla fine del Settecento assumendo, però, contorni più definiti solo nel secolo successivo.¹⁷ Come detto, la sua costruzione moderna affonda le sue basi per l'appunto nel linguaggio dell'arte: nel Cinquecento, infatti, venne utilizzato il termine *paysage* per designare un preciso genere artistico, vale a dire la pittura di paesaggio e per traslato le "bellezze panoramiche" delle opere letterarie.

Non dimentichiamo che la voce 'paesaggio' era già comparsa per la prima volta nelle pagine del manoscritto il 26 luglio 1820 sempre in riferimento alla pittura e, in particolare, alla veduta di un panorama delineandone simmetria e varietà, come si può leggere nel passo che segue:

Ora io domando perché noi vedendo una campagna, un paesaggio dipinto o reale ec. d'un *colpo d'occhio* come un parterre, e gli oggetti di quella e di questa vista, essendo i medesimi, noi vogliamo in quella la varietà, e in questa simmetria. (*Zib.* 186, *corsivo mio*)

A tal proposito, possiamo immaginare che Leopardi sia stato colpito dalle vedute dei dipinti di paesaggio, alcuni dei quali con tutta probabilità decoravano le stanze del Palazzo Leopardi, mentre altri invece erano riprodotti nei volumi sulle arti figurative, saggi e trattati specifici, quali ad esempio la *Storia delle arti del disegno* di Winckelmann e le *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori per citarne alcuni, presenti

¹⁶ Sulla pittura fiamminga e sul rapporto con gli artisti di area italiana si veda VARESE 2009, pp. 583-625.

¹⁷ Cfr. VENUDO 2021. Il termine paesaggio, a seconda della matrice di appartenenza delle varie lingue europee, si è evoluto secon-

do una dinamica comune generalizzata verso l'attenuarsi del significato di rapporto uomo e territorio parallelamente all'accentuarsi degli aspetti legati alla percezione visiva e oggettiva, arrivando quasi a corrispondere al concetto di 'ambiente'.

nella Biblioteca di famiglia¹⁸ e certamente consultati negli anni più intensi di studio.¹⁹

Tornando, quindi, alle citazioni tratte dallo *Zibaldone* in cui, oltre alla stroncatura delle stampe di Alberto Dührer considerate fin troppo artificiali, lontane dall'armonia e dalla bellezza della natura che solo gli antichi erano riusciti a replicare nella sua totale perfezione, leggiamo un primo tentativo di definizione di un 'canone' estetico atto a rappresentare nel modo più naturale possibile il paesaggio, caratterizzato allo stesso tempo da simmetria e varietà.²⁰

Leopardi, di fatto, si schiera contro le posizioni dei romantici, rei di confondere verosimiglianza e imitazione, pur riconoscendo in quest'ultima la «fonte del diletto nelle arti»,²¹ quale legame indissolubile tra poesia e pittura. Le arti in generale sono un estremo tentativo di rinsaldare il rapporto con la natura: in quest'ottica il paesaggio rappresentato ottiene «un valore semantico supplementare, prodotto dall'uomo che percepisce i dati della realtà esterna mediante il suo intelletto, la sua sensibilità, la sua esperienza».²²

È probabile che Leopardi non conoscesse direttamente le nuove dottrine del bello che andavano prendendo piede soprattutto in Germania, ma le sue riflessioni hanno degli innegabili punti di contatto con la filosofia di Schiller e Schlegel.²³ La moderna immagine della natura viene plasmata dall'arte, in quanto risultato di un'azione contemplativa dell'individuo sul mondo, non più un colpo d'occhio ma uno sguardo che sia riflessivo e complessivo insieme:

18 Per la consultazione del *Catalogo della Biblioteca Leopardi* si rimanda a CAMPANA 2011.

19 Cfr. DE SANCTIS 1953, p. 198. La sua formazione giovanile, dunque, non ci appare del tutto scevra di conoscenze e sensibilità nei confronti delle discipline artistiche, nonostante De Sanctis lo abbia dipinto come «poco educato alla scultura e alla pittura». Del resto, per essere precisi, egli venne educato al disegno da alcuni precettori gesuiti, presenti a Recanati in quegli anni, tra cui il già citato Bellori, e si cimentò egli stesso in alcuni tentativi di ritratto a penna. Secondo quanto rilevato dall'architetto Paolo Belardi l'interesse di Leopardi per la ritrattistica è da far risalire alle letture di un saggio conoscenza dell'olandese Pietro Camper dal titolo *Dissertation physique sur les différences réelles que*

presentent les traits du visage chez les hommes de différents âges sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées: suivie de la proposition d'une nouvelle méthode pour dessiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sûreté. Cfr. BELARDI 2001, pp. 35-41.

20 Cfr. *Zib.* 2: «Mi pare che in natura non ci sono quasi altro che i lineamenti del bello, come sono l'armonia, la proporzione e cose tali che secondo il solo lume naturale debbono trovarsi in ogni cosa bella [...]».

21 *Zib.* 3.

22 WOJTYNEK 1988, pp. 805-11.

23 RIGONI 1985, p. 14. Per uno sguardo di insieme sulla filosofia di Schiller e Leopardi si veda COSTAZZA 2000 e DI BATTISTA 2020; mentre per un approfondimento su Schlegel si segnala OROPALLO 2009.

Un luogo naturale non è percepito in maniera estetica che attraverso un Paesaggio, che assume, quindi, in questo campo la funzione di *artialisat-ion*. [...] La natura è indeterminata e viene determinata solo dall'arte: il paese diventa paesaggio solo alle condizioni del paesaggio.²⁴

Come è abbiamo visto, la caratteristica principale del paesaggio è che esso esprime e riassume tanto la nozione materiale e oggettiva di ciò che ci circonda quanto la nozione immateriale e soggettiva della sua percezione. Le dinamiche della modernità hanno cambiato, dunque, progressivamente i termini di riferimento di questo concetto, reimpostandoli nel senso delle relazioni tra realtà e immagine, sostanza e forma, rappresentato e rappresentazione, non senza contraddizioni:

Il paesaggio sarebbe quindi non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista: un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità.²⁵

Leopardi dimostra di accogliere soprattutto la seconda nozione, attribuendo al termine una concezione non solo soggettiva ma contemplativa, anche secondo quanto si legge in particolare nelle sue opere poetiche che ne sono il riflesso strettamente letterario: è qui, nella restituzione della percezione di sé, che «si trova esattamente il modo di rappresentare la Natura e dare all'ambiente espressione sensibile con il paesaggio».²⁶ Eppure, a noi sembra che anche negli appunti dello *Zibaldone* venga abbozzato un primo timido tentativo di definizione della natura, non più in quanto entità statica mitologica e immutabile, ma piuttosto in tutta la sua dinamicità e corruttibilità sotto la spinta inevitabile della fortuna e dell'azione umana.²⁷ Il nostro ragionamento sembra condurci passo dopo passo verso un'idea di natura che assomigli sempre di più a quella contemporanea; d'altronde i mutamenti climatici e ambientali ci hanno costretto non solo a prendere coscienza dell'illusione della perfettibilità della natura, ma anche ad assumerci delle responsabilità nei confronti dell'ambiente.

²⁴ ROGER 1997, p. 19.

²⁵ Cfr. JAKOB 2005, p. 14.

²⁶ NARDI 2020, p. 47.

²⁷ Non è forse un caso che egli stesso, qualche anno più tardi, si dedicherà a un ambizioso progetto di riscrittura mitografica che

confluirà nelle *Operette morali* in cui, attraverso il procedimento retorico della mitopoiesi, si proporrà un nuovo palinsesto risultato dell'accostamento tra le favole antiche e le miti moderni. Cfr. MEDDA 2022, pp. 16-18.

Già Leopardi, il quale fu un profondo conoscitore di scienza e non poteva quindi concepire la natura sconnessa dalle leggi che la governano, in virtù delle nuove scoperte della chimica su cui era perfettamente aggiornato:²⁸ il sistema della natura – afferma – è solo e unicamente materiale, «anche nelle piccole parti del tutto c'è soltanto materia»²⁹ e, allo stesso tempo, complesso e indecifrabile. L'approdo al materialismo conduce a un nuovo modo di intendere la natura che, come anticipato, inizia a essere pensata alla stregua di un organismo vivente e, pertanto, soggetto a cambiamenti, deterioramento e persino morte laddove le condizioni necessarie per la vita venissero a mancare. Del resto, come illustrato dall'architetto Annalisa Calcagno Maniglio, il paesaggio «deve essere inteso alla stregua di un'entità fisica composta di un insieme di elementi naturali, biotici e abiotici tra loro correlati, dove sono impressi segni e tracce dell'incessante avvicinarsi di innumerevoli stratificazioni caratterizzate da una rete di azioni e rapporti che hanno legato e legano l'uomo al suo territorio».³⁰

Possiamo dire che tale concezione del paesaggio – coincidente più propriamente con il concetto di ambiente – corrisponde, ancora una volta, nel lessico leopardiano alla parola natura, e più precisamente al sottoinsieme di “sistema della natura”, vale a dire quel meccanismo naturale degli esseri viventi, animali e vegetali, e delle cose inanimate che presentano un ordine, realizzano dei tipi e si formano secondo leggi. Tale sistema materiale e intrinsecamente complesso può essere compreso solo dalla “scienza della natura”, intesa come disciplina che, attraverso il tramite dell'immaginazione, riesce a cogliere tutta la rete dei rapporti naturali: la conoscenza del mondo, sostiene Leopardi, «consiste nella facoltà di generalizzare»,³¹ come insegnato dal metodo scientifico moderno.³² Per traslato, quindi, la comprensione della natura in tutte le sue sfaccettature è possibile solo attraverso la ‘generalizza-

28 Cfr. CAMPANA 2011. Tra i tanti contributi scientifici presenti nella Biblioteca Leopardi ci pare doveroso citare: la prima edizione italiana del *Trattato elementare di Chimica* di Lavoisier del 1796; la seconda edizione degli *Elementi di fisica sperimentale* di Poli e Dandolo; la prima edizione degli *Elementi di chimica* di Brugatelli; *Chimica applicata alle arti* del 1820 di Chaptal; *Corso di chimica* del 1700 di Nicolas Lémery; *Chimica sperimentale e ragionata* di Antoine Baumé e il *Corso di chimica speciale secondo i principi di Newton e Sthall* di Sénac. La passione di Leopardi per la chimica si dispiegherà in maniera esemplare nella *Dissertazione sopra l'estensione* in cui, partendo dalla discussione sui temi centrali come quello del vuoto e della divisibilità della materia, verrà introdotta la concezione materiale e molecolare

dei corpi. Sulla chimica in Leopardi si rimanda anche a POLIZZI 2008 e, in particolare, al capitolo 3 *Leopardi, la chimica, i chimici* (pp. 103-208), in cui si esplora il rapporto di Leopardi con la chimica e i chimici della sua epoca approfondendo la sua riflessione sul mondo animale.

29 *Zib.* 1635, 5 settembre 1821.

30 CALCAGNO MANIGLIO 2015, pp. 10-11. In questa sede non possiamo soffermarci sulla definizione del termine del territorio su cui soprattutto i geografi si sono soffermati chiarendo il rapporto della disciplina con la letteratura. A questo proposito si veda LANDO 1993 e il più recente DE PONTI 2007.

31 *Zib.* 1869, 8 ottobre 1821.

32 Cfr. DEL GATTO – LANDI 2021; e LANDI 2022.

zione', ovvero un allargamento dello sguardo umano sul paesaggio, dedicando speciale riguardo alle relazioni tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda.

Leopardi, dunque, pur dimostrando di afferrare le antiche e moderne connotazioni della natura sia in ambito umanistico sia scientifico, non avverte il bisogno di servirsi di ulteriori campi semantici per definirne la varietà. Ancora una volta pone al centro della sua speculazione filosofica la natura, *mythos* e *physis* insieme, anticipando una visione che, ai nostri occhi, appare in qualche misura eco-centrica.

Ci pare opportuno, avviandoci a conclusione, recuperare una breve ma significativa citazione del filosofo Massimo Venturi Ferriolo: «l'uomo moderno è uscito nella natura, la cerca e la trova come paesaggio, sintomatico di un nuovo rapporto dell'uomo con la natura nella sua totalità. Per i moderni è il risultato di un divorzio: l'uomo da una parte, la natura dall'altra».³³ Questo pensiero, tratto da *Etiche del Paesaggio* edito nel 2004, sembra sposarsi perfettamente con l'idea leopardiana di un divorzio dalla natura per colpa della ragione e del progresso scientifico, ai fini della crescita complessiva dell'intera società: ora che ciò che ci circonda ci è diventato estraneo, per recuperare il rapporto con la natura, ricorriamo alla sua rappresentazione ideale di cui l'arte è il linguaggio. La facoltà di rappresentarsi altro rispetto alla realtà conduce, secondo il pensiero di Leopardi, verso gioie fittizie che non corrispondono al vero e verso un inappagabile desiderio del piacere che spinge l'uomo ad una condizione di perenne insoddisfazione.³⁴

Da questa crisi è conseguita un'irreparabile incomunicabilità tra uomo e natura, che nella riflessione leopardiana produce un esito relativistico, che a sua volta porta fino ad una visione nichilistica del mondo: «per necessità la natura è nemica di tutti gli individui».³⁵ Leopardi non poteva in alcun modo prefigurarsi gli esiti estremi a cui la crisi (da lui solo preannunciata in termini speculativi) ci ha condotto oggi, né tanto meno le sfide a cui la nostra contemporaneità ci chiama tutti a rispondere con urgenza nell'estremo tentativo

33 VENTURI FERRIOLO 2004, p. 5. Per una sintesi storica dell'ecocritica, dalle sue origini fino agli sviluppi più recenti, con particolare attenzione agli aspetti comparativi e all'estetica della ricezione che caratterizzano questo nuovo approccio all'analisi e alla critica letteraria, si rimanda a SALVADORI 2016.

34 Questo concetto è rappresentato da Leopardi dalla sua teoria delle illusioni: la condizione stessa della vita si basa sulla ricerca del piacere e solo grazie all'immaginazione l'uomo riesce a figurarsi appagamenti infiniti dal momento che il piacere assoluto sta nell'immaginazione del piacere stesso. A me sembra, forse con qualche azzardo, che anche l'uomo contempo-

aneo abbia sentito ancor più forte la necessità plasmare luoghi altri, stavolta non solo immaginari ma veri e propri non-luoghi come quelli configurati dagli spazi digitali. Solo qui è ancora possibile, oggi, nell'era del post-umano l'illusione della perfezione e dell'incorruttibilità.

35 *Zib.* 4485, 11 aprile 1829. Fin dalle prime pagine dello *Zibaldone* emerge la netta contrapposizione tra i limiti dello scibile umano e la potenza della natura; tanto che già il 7 agosto del 1821 scriverà «la scienza distrugge i piaceri umani proprio perché determina cose ed è così nemica della loro grandezza». Cfr. *Zib.* 1464-5, 7 agosto 1821.

36 Si rende noto il volume *Natura e paesaggio in Leopardi*, atti del primo convegno di

di salvare il nostro pianeta. Se decideremo, però, di non rispondere all'appello si concretizzerà definitivamente l'ipotesi di un paesaggio 'impossibile', in quanto inesistente e definitivamente perduto, una categoria già avanzata da alcuni in riferimento alla poesia leopardiana, ma che stavolta potrebbe diventare irreparabile realtà.³⁶

Ed ecco che, fuor di sentimentalismo, il genio di Leopardi ci fornisce ancora un attuale lezione di speranza, scorgibile anche nei più celebri versi de *La Ginestra*, giacché è solo nel ritorno alla comprensione della natura, all'armonizzazione con essa e alla solidarietà tra gli essere umani che può continuare ad esistere «la possibilità dell'uomo di tornare ai principi naturali che lo governano».³⁷

BIBLIOGRAFIA

BELARDI 2001 = BELARDI Paolo, «Il disegno dell'anima. Le arti figurative nella poetica di Giacomo Leopardi», in ID., *Il rilievo insolito. Irrilevabile, irrilevante, irrilevato*, Perugia, Quattroemme, 2001, pp. 35-41.

BONADEO 1977 = BONADEO Alfred, «Leopardi's concept of nature», in BUGLIANI Americo, *The two Hesperias: Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla on the occasion of his 80th birthday*, Madrid, Porrua, 1997, pp. 69-87.

CALCAGNO MANIGLIO 2015 = CALCAGNO MANIGLIO Annalisa, *Per un paesaggio di qualità. Dialogo su inadempienze e ritardi nell'attuazione della convenzione europea*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

COSTAZZA 2000 = COSTAZZA Alessandra, «L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi», in *Studia theodisca*, VII, 2000, pp. 35-79.

DE PONTI 2007 = DE PONTI Patrizia, *Geografia e Letteratura. Letture complementari del territorio e della vita sociale*, Milano, Unicopoli, 2007.

DE SANCTIS 2001 = DE SANCTIS Francesco, *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di Enrico GHIDETTI, Venosa, Osanna Edizioni, 2001.

DE SANCTIS 1953 = DE SANCTIS Francesco, *Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1953.

DEL GATTO – LANDI 2021 = DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2021.

didattica leopardiana del seminario nazionale *Natura e paesaggio in Leopardi*, aperto a docenti della scuola secondaria di primo e secondo grado, che apre a nuove prospettive educative

rispetto ai temi leopardiani anche in chiave di sostenibilità e di responsabilità ambientale per le nuove generazioni (NATURA 2023).

37 *Zib.* 222, 21-22 agosto 1820.

DI BATTISTA 2020 = DI BATTISTA Flavia, «“Il sentimentale non è prodotto dal sentimentale”. Un confronto fra Friedrich Schiller e Giacomo Leopardi», in *Il confronto letterario*, 74, 2020, pp. 235-53.

DOLFI 2009 = DOLFI Anna, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

GENETELLI – CESARONI – MAROZZI 2023 = GENETELLI Christian – CESARONI Ilaria – MAROZZI Gioele (a cura di), *Leopardi e il paesaggio*. Atti del XV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 27-30 settembre 2021), Firenze, Leo S. Olschki, 2023.

IOVINO 2006 = IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente edizioni, 2006.

GIVONE 2024 = GIVONE Sergio, «Paesaggio e natura in Leopardi», in GENETELLI – CESARONI – MAROZZI 2023, pp. 43-46.

JAKOB 2009 = JAKOB Michael, *Il Paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.

JAKOB 2005 = JAKOB Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

LANDI 2022 = LANDI Patrizia, «Lo spazio della scienza e della poesia. Il “sistema” di Giacomo Leopardi», in KUON Peter – PAGANO Marina (a cura di), *Fisica e letteratura: dialogo tra due mondi*, Firenze, Cesati, pp. 41-49.

LANDI 2018 = LANDI Patrizia, «“Pensieri a penna corrente?” Riflessioni sull’inizio dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi», in *KEPOS Semestrale di Letteratura italiana*, Numero speciale, I, pp. 6-23.

LANDO 1993 = LANDO Fabio, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas Libri, 1993.

MALASPINA 2011 = MALASPINA Ermanno, «Quando il paesaggio non era stato ancora inventato. Descriptiones locorum e teorie del paesaggio da Roma a oggi», in *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia geografia arte letteratura*, Atti del convegno internazionale di studi, Vercelli, Demonte e Montà, 24-27 settembre 2008, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2011, pp. 45-85.

MARTINET 1983 = MARTINET Jeanne, «Le paysage: signifiant et signifié», in *Lire le Paysage – Lire les Paysages* (Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983), Saint-Étienne, CIEREC, 1983, pp. 61-66.

MEDDA 2022 = MEDDA Veronica, «L’impianto mito-logico dei dialoghi “alla maniera di Luciano”: sistematicità, scomposizione e nuovi significati», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 15, 2022, pp. 9-31.

NARDI 2020 = NARDI Florinda, «D’un alto monte, ove si scorge il mare. Il petrarchismo ‘naturale’ di Isabella Morra», in REA Roberto (a cura di), *Dal paesaggio all’ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2020, pp. 35-48.

NATURA 2023 = *Natura e paesaggio in Leopardi*, Loreto, Principato-Gruppo ELI, 2023.

OROPALLO 2009 = OROPALLO Lorenzo, «Friedrich Schlegel, Leopardi e l'essenza della poesia», in *Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica*, IV, 2009, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali Fabrizio Serra, 2009, pp. 1-16.

POLIZZI 2008 = POLIZZI Gaspare, «... per le forze eterne della materia». *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

REA 2020 = REA Roberto, «“Le frali tue stirpi”. Ecologia della sofferenza nei *Canti* di Leopardi», in ID. (a cura di), *Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2020, pp. 107-22.

RIGONI 1985 = RIGONI Mario Andrea, *Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli, Liguori Edizioni, 1985.

ROGER 1997 = ROGER Alain, *Breve trattato sul paesaggio*, Parigi, Gallimard, 1997.

SALVADORI 2016 = SALVADORI Diego, «Ecocritica: diacronie di una contaminazione», in *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 5, 2016, pp. 671-99.

SCAFFAI 2017 = SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carrocci, 2017.

SOLMI 1969 = SOLMI Sergio, *Scritti leopardiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969.

TOGNOCCHI 2022 = TOGNOCCHI Luca, «“Quattro animaluzzi che vivono in su un pugno di fango”. Una lettura ecopessimista delle *Operette morali*», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 15, 2022, pp. 97-114.

VARESE 2009 = VARESE Claudio, *Scorci di storia della pittura fiamminga nelle sue relazioni con l'arte italiana*, Firenze, Libreria Oreste Gozzini, 2009.

VENTURI FERRIOLO 2004 = VENTURI FERRIOLO Massimo, «Etiche del Paesaggio», in *Ri-Vista Ricerche per la progettazione del paesaggio*, 2, 1 (genn.-giu. 2004), Firenze, University Press, 2004, pp. 1-7.

VENUDO 2021 = VENUDO Adriano, *Ripartire dalle parole. Territorio, ambiente, spazio, luogo, paesaggio*, Trieste, EUT, 2021.

WOJTYNEK 1988 = WOJTYNEK Krystyna, «Lo spazio addomesticato nell'*Infinito* di G. Leopardi», in FRANCESCHETTI Antonio (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, II, Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 797-804.

ELENA MORO

«ED ECCO ALL'IMPROVVISO
DISTACCASSI LA LUNA»:
LEOPARDI E LA DISSOLUZIONE DELL'IDILLIO

ABSTRACT: Leopardi's relationship with the idyll is a fundamental yet complex issue, one that is always worth investigating. Positioned within an already extensive body of scholarship, this paper analyses the series of idylls written between 1819 and 1821 from a particular point of view. This perspective shows how Leopardi deconstructs the genre, dissolving the traditional idyll through repurposing its defining features. Treating the series as a macrotextual unit, built upon key elements of continuity, this study explores how Leopardi reimagines the idyll by drawing on the productive tension amongst antithetical forces. These include the human desire for recognition and rootedness in the world – linked to an ancient anthropological perspective – and the awareness of a deeply anti-anthropocentric worldview, informed by scientific and philosophical paradigms. The idyll thus emerges as a fully modern 'genre of contradiction': no longer a secluded *locus amoenus* where tensions between the ideal and the real are resolved, but rather an open-ended space where these tensions are both heightened and accepted as an intrinsic part of the modern condition.

KEYWORDS: Leopardi, Idyll, Modernity, Frame, Anthropocentrism, Contradiction.

PAROLE CHIAVE: Leopardi, idillio, modernità, cornice, antropocentrismo, contraddizione.

Studiare il rapporto di Leopardi con l'idillio è impresa ardua, complicata non solo dalla moltitudine e variabilità di approcci del poeta al genere, che studia e con cui dialoga lungo gran parte della sua attività scrittoria,¹ ma anche dalla difficoltà di circoscrivere la categoria stessa di

‘idillio’, termine che designa certo un genere poetico, seppur debolmente codificato, ma che in senso più ampio può essere riferito a modalità rappresentative, a un codice lirico, a *topoi* e temi, in una sfuggevolezza che ne sfuma i confini. Per far fronte a questa complessità e definire il campo di indagine, all’interno della produzione di Leopardi che può più o meno a buon diritto venir inclusa nel suo “repertorio idillico”, in questo contributo si prenderanno in considerazione solamente quei sei testi che, redatti tra il 1819 e il 1821 e pubblicati nel 1826,² il poeta esplicitamente ascrive al genere, proprio attraverso la titolazione ‘idilli’: si sta parlando, naturalmente, di *L’Infinito*, *La sera del giorno festivo* (poi *La sera del dì di festa*), *La ricordanza* (poi *Alla luna*), *Il sogno*, *La vita solitaria* e *Lo spavento notturno* (poi *Frammento XXXVII*).

È particolarmente efficace considerare in modo congiunto questi sei testi, in quanto il loro originario raggruppamento in un’unità macrotestuale permette di isolare alcuni tratti salienti e costitutivi dell’interpretazione leopardiana dell’idillio.³ La decisione di far presiedere ai testi la stessa epigrafe “idilli” rivela infatti la consapevolezza con cui il poeta istituisce un dialogo con la tradizione del genere e la sfida, proponendone un’interpretazione radicalmente innovativa.⁴ Perfino la più ingenua lettura non può evitare l’inesco di un potente cortocircuito tra i testi leopardiani e l’orizzonte d’attesa tipicamente proiettato sul genere: la mancanza, o la presenza problematizzante, di alcuni tratti definitivi, quali una visione pacificata del rapporto esseri umani-natura, una contemplazione innocente, spontanea e irriflessa del mondo, un atteggiamento edonisticamente evasivo,⁵ rendono infatti ambigualmente antifrastica l’adesione dei sei testi al genere.⁶

La consapevolezza della diversità dei suoi idilli dalla tradizione si intuisce da uno dei pochi passaggi in cui Leopardi, seppur a distanza di anni, li assimila a «*esperimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del* [suo]

1 Il genere suscita un profondo interesse in Leopardi, che sin dalle sue prove giovanili vi si cimenta. Tra il 1814 e il 1815 lavora infatti alla silloge degli *Scherzi Epigrammatici*, la sua prima traduzione dal greco, e ha così modo di confrontarsi con gli idilli di Teocrito; parallelamente approfondisce lo studio di Mosco, traducendone i testi e redigendo anche un erudito trattato storico-filologico, il *Discorso sopra Mosco*. Da questi primi lavori in poi, continuo sarà il confronto del poeta con le forme e i modi dell’idillio, testimonianza della congenialità del genere alla sua sensibilità letteraria.

2 Per tutta la storia editoriale dei testi poi confluiti nei *Canti* cfr. COLAIACOMO 1992-1996, pp. 355-427.

3 Fino al suo inserimento nei *Canti* la se-

rie gode di una certa autonomia, che le conferisce una specifica fisionomia. A legare i testi, oltre alle dinamiche interne che si esamineranno, basti per ora osservare il loro essere posti in sequenza nel «Nuovo Ricoglitore», dove ogni titolo è seguito dalla dicitura “idillio” e da un numero romano.

4 Come osservato da LONARDI 2017, è tipico di Leopardi lo smontaggio della possibilità di lettura secondo generi dei suoi testi, operazione che suscita un imprevisto effetto di sorpresa (pp. 73-75).

5 Questi sono alcuni dei tratti peculiari degli idilli tradizionali secondo MARTI 1980, p. 276.

6 È problematico definire cosa sia un ‘idillio tradizionale’, trattandosi di un concetto che raggruppa testi dalla morfologia

animo».⁷ Da questo appunto si traggono così delle coordinate utili a comprendere la novità dell'interpretazione leopardiana del genere: innanzitutto la qualità sperimentale, testimone di un'ambizione di rinnovamento, poi la centralità di una prospettiva tutta soggettiva, intima ed affettiva, e infine la componente avventurosa, dunque una carica trasgressiva e destabilizzante, che mal si accorda alla tenera requie condivisa dall'orizzonte d'attesa del genere.

Per chiarire ulteriormente l'allontanamento di Leopardi dalla tradizione è utile considerare anche un pensiero del 26 gennaio del 1822, molto più prossimo alla data di composizione degli idilli, dove il poeta si esprime a proposito del genere:

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 essere liberato dalle arti belle. Però le pitture di paesi, gl'idilli ec. ec. saranno sempre d'assai poco effetto; e così anche le pitture di pastorelle, di scherzi ec. di esseri insomma senza passione [...].⁸

Da questo appunto si comprendono bene quelli che per Leopardi sono i limiti dell'idillio settecentesco, troppo bozzettistico e che nella sua fiacchezza non riesce ad ottenere ciò che invece andava ricercando: movimento, energia, sentimento. La poesia idillica leopardiana non si limita infatti a riprodurre ameni quadretti, seguendo i paradigmi espressivi della descrizione, come ancora Gessner voleva,⁹ ma è orientata all'espressione della piena soggettività di un io moderno, in linea con la sua ricerca poetica ed esistenziale di quegli anni. La «svolta»¹⁰ dell'idillio si innesta infatti su un contesto cruciale per la storia personale e letteraria di Leopardi, quello della cosiddetta «mutazione totale»,¹¹ ossia il momento della conversione filosofica, che all'assunzione dell'ineludibile infelicità della condizione umana accompagna la virata verso un tipo di poesia sentimentale, congruo ad esprimerla.

profondamente variabile e provenienti da innumerevoli contesti geografici, storici e culturali. Possono essere ricondotti alla categoria di idillio una quantità sterminata di testi nel corso dei secoli, da quelli di Teocrito, Mosco e Bione, a Virgilio, Petrarca, Sannazzaro, Tasso, Gessner, alle esperienze dell'Arcadia e alla poesia campestre, ecc. per non citare altro che pochi protagonisti. In questo scritto si accoglie l'indefinitezza del genere, e si prendono

come riferimento soltanto alcune generali, ma innegabili, caratteristiche, come quelle succitate. Sulle difficoltà definitorie del concetto si veda il primo capitolo di TORCHIO 2021.

7 *PP*, p. 1113.

8 *Zib.* 2362, 26 gennaio 1822.

9 BAGNOLI 2003, p. 120.

10 Si tratta di una felice espressione sviluppata in BLASUCCI 2017.

11 *Zib.* 144, 1 luglio 1820.

La consapevolezza dell'esaurimento dell'epoca delle illusioni e del pensiero mitico-fantastico da un lato, e l'esperienza filosofica disvelatrice della «cognizione dell'uomo, e del mondo, e della vanità delle cose, e della infelicità umana»,¹² dall'altro, creano così le premesse per la formulazione di una nuova poesia, in dialogo con le verità stabilite dal pensiero filosofico-scientifico¹³ e consona all'espressione della condizione moderna del soggetto, perennemente in tensione tra l'accettazione di una radicale ateleologia anti-antropocentrica e il bisogno umano di situarsi nella realtà contingente, di creare legami e senso con ciò che abita e lo circonda.

Di fronte all'esigenza espressiva di rappresentare una simile complessità, pare chiaro come una poesia che ceda ingenuamente alle bellezze di paesaggi campestri e a bozzetti di maniera sia assolutamente inadatta, eppure è Leopardi stesso, con la titolazione "idilli", a rifarsi a quella tradizione, dimostrandovi un innegabile interesse. Se si assume l'idillio pastorale come genere fondato sulla «rappresentazione poetica di un'umanità innocente e felice»,¹⁴ dove dunque il rapporto tra io e mondo, natura e umanità, è spontaneamente pacificato, ecco che quello stesso spazio può offrirsi come orizzonte esistenziale la cui perdita può essere cantata ed elaborata da una nuova e moderna poesia sentimentale. L'idillio leopardiano, dunque, è inscindibile dalla conversione filosofica, e nasce con un carattere intrinsecamente tensivo: si origina infatti nel solco di un'ineluttabile perdita, iscrivendo geneticamente al suo interno una componente malinconica e luttuosa, la traccia di un vuoto siderale; al contempo, però, la poesia degli idilli è una decisa risposta e non la resa di fronte a una crisi. Gli idilli infatti riconoscono gli approdi della modernità – la morte dell'immaginazione, l'inconciliabilità tra il tempo filosofico e la poesia¹⁵ – e si mantengono volutamente in un'aporia, accogliendo la contraddizione come vitale spinta poetica.¹⁶ Se l'idillio è tradizionalmente luogo dove vedere sanati i conflitti tra ideale e reale, razionalità e sentimento,¹⁷ ecco che l'idillio leopardiano si fa teatro in cui queste tensioni esplodono, ma dove al contempo sono accettate quali componenti imprescindibili del magmatico paradosso della condizione moderna.¹⁸

Per dare vita a questo cortocircuito, nei sei testi leopardiani ci si serve così di tonalità, scelte lessicali, metriche e tematiche che afferiscono ai modi e alle

12 *Zib.* 78.

13 GIOANOLA 2003, p. 232.

14 La citazione è tratta da PINNA 2021 (p. 180), che la riprende da SCHILLER 1990, p. 69.

15 Cfr. *Zib.* 1228-9, 26 giugno 1821: «dove regna la filosofia, quivi non è vera poesia. [...] la poesia quanto è più filosofica, tanto meno è poesia».

16 Cfr. anche GIOANOLA 2003, p. 231: «Leopardi, risolvendo a modo suo la contrad-

dizione insita nell'inconciliabilità tra filosofia e poesia, ha inventato quella forma originalissima, a cui dà il nome di "idillio", che lo fa il sommo poeta moderno che conosciamo».

17 PINNA 2021, pp. 180-1.

18 La rilettura dell'idillio in chiave problematizzante, sebbene con esiti e premesse differenti, è diffusa anche in altri autori dello stesso periodo, e conferma la percezione del carattere anacronistico

forme dell'idillio, ma questi elementi vengono rifunzionalizzati proprio alla sua decostruzione, finendo per sancirne l'impossibilità. Se dunque finora si è faticato a riconoscere un criterio comune soddisfacente che presieda e raggruppi le sei liriche, differenti per morfologia,¹⁹ lunghezza, tematiche, voce dell'io,²⁰ ragionare tenendo conto della categoria del genere consente di individuare un principio unificatore: i sei testi sono accomunati da un medesimo processo di dissoluzione dell'idillio dall'interno, e dalla coesistenza in essi di spinte contrastanti e antitetiche, introdotte attraverso meccanismi reiterati. È infatti possibile individuare una dinamica ricorrente e fondamentale, che consiste nella costruzione in incipit di una cornice idillica – nell'accezione tradizionale del termine –, di uno spazio utopico in cui proiettare il desiderio di un armonico inserimento di sé nella realtà circostante. In un secondo momento questa stessa cornice viene però improvvisamente squarciata dall'intervento dell'io, il quale in tutta la sua esondante soggettività, desiderante e raziocinante, angosciata e speranzosa, dimostra di non volere o potere situarsi pienamente in quello spazio.

Per dare una visione di insieme si riportano le cornici dei sei testi:

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle | e questa siepe, che da tanta parte | dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» (*L'Infinito*, vv. 1-3);

«Dolce e chiara è la notte e senza vento, | e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti | posa la luna, e di lontan rivela | serena ogni montagna. O donna mia, | già tace ogni sentiero, e pei balconi | rara traluce la notturna lampada: | tu dormi, che t'accoglie agevol sonno | nelle tue chete stanze; e non ti morde | cura nessuna; e già non sai né pensi» (*La sera del dì di festa*, vv. 1-9);

«O graziosa luna, io mi rammento | che, or volge l'anno, sovra questo colle | io venia» (*Alla luna*, vv. 1-3);

«Era il mattino, e tra le chiuse imposte | per lo balcone insinuava il sole | nella mia cieca stanza il primo albore; | quando in sul tempo che più leve il sonno | e più soave le pupille adombra» (*Il sogno*, vv. 1-5);

«La mattutina pioggia, allor che l'ale | battendo esulta nella chiusa stanza | la gallinella, ed al balcon s'affaccia | l'abitator de' campi, e il Sol che nasce | i suoi tremuli rai fra le cadenti | stille saetta, alla capanna mia | dolcemente picchiando, mi risveglia; | e sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo | degli augelli sussurro, e l'aura fresca, | e le ridenti piagge benedico» (*La vita solitaria*, vv. 1-10);

«Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno | di questa notte, che mi torna a mente | in riveder la luna. Io me ne stava | alla finestra che risponde al prato, | guardando in alto» (*Frammento XXXVII*, vv. 1-5).

dell'idillio pastorale per la società italiana di inizio Ottocento. Sul tema cfr. RONCEN 2019.

¹⁹ I testi sono accomunati solo dal metro, l'endecasillabo scioltto, già utilizzato in gioventù

per le traduzioni degli idilli di Teocrito e Mosco. Cfr. NATALE 2018, p. 38.

²⁰ A questo proposito si rimanda a BLASUCCI 2017, pp. 15-31.

È evidente come questi versi intendano convogliare un sentimento di serena pacificazione e di rassicurante familiarità, non solo con l'evocazione di luoghi cari e protettivi, ma anche attraverso le scelte formali operate: l'utilizzo di formule sintattiche piane e fluenti, la tessitura fonica imperniata su suoni dolci e consonanti liquide, e la lieve ariosità dell'asincronia tra frasi e metro che genera enjambement, si dimostrano infatti consustanziali a quell'armonia, e cooperano a trasmettere su un piano fondamentale, quello alogico dell'espressione, il perfetto inserimento del soggetto nel mondo.

Continuando con la lettura dei testi, però, si osserva come questo stato di sospesa grazia venga sistematicamente rovinato quando l'io poetico compie il suo decisivo ingresso nelle liriche e si appropria dello spazio testuale, non limitandosi alla mera contemplazione, ma, guidato da una spinta razziocinante e indagatrice, tipica del moderno tempo filosofico, vuole interrogare radicalmente la sua relazione con il mondo. L'idillio dunque cede nel momento in cui l'io prova ad abitarlo rifiutandosi di rinunciare a parte di sé o alle sue inquietudini: al suo intervento l'idillio dunque si dissolve, e in chi legge rimane vivido il senso di uno stato di grazia perduto, di un'irreversibile mutazione. Ecco infatti il proseguo dei testi: «Ma sedendo e mirando [...] | per poco | il cor non si spaura» (*L'Infinito*, v. 4, e vv. 7-8); «O donna mia, [...] | non sai né pensi | quanta piaga m'apristi in mezzo al petto» (*La sera del dì di festa*, v. 4, e vv. 9-10); «io venia pien d'angoscia a rimirarti» (*Alla luna*, v. 3); «quando [...] | stettemi allato e riguardommi in viso | il simulacro di colei che amore | prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto» (*Il sogno*, vv. 4, 6, 7); «doloroso | io vivo, e tal morrò, deh tosto!» (*La vita solitaria*, vv. 13-14); «ed ecco all'improvviso | distaccasi la luna» (*Frammento XXXVII*).

Prima di procedere allo studio puntuale delle modalità di dissoluzione degli idilli, per illustrare il processo di rottura della cornice è interessante soffermarsi su una famosa lettera a Pietro Giordani del 1820. Questo scritto è utile al discorso poiché, oltre a chiarire quanto fin qui esposto, testimonia come il venire meno di una velleitaria sintonia tra soggetto e mondo non rappresenti solo una dinamica cruciale negli idilli, ma sia parte integrante della sensibilità leopardiana di quegli anni:

poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato [...] non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo [...]. Perché questa è la miserabile condizione dell'uomo, e il barbaro insegnamento della ragione, che i piaceri e i dolori umani essendo meri inganni, quel travaglio che deriva dalla certezza

della nullità delle cose, sia sempre e solamente giusto e vero. E se bene regolando tutta quanta la nostra vita secondo il sentimento di questa nullità, finirebbe il mondo e giustamente saremmo chiamati pazzi, in ogni modo è formalmente certo che questa sarebbe una pazzia ragionevole p[er] ogni verso, anzi che a petto suo tutte le saviezze sarebbero pazzie, giacchè tutto a questo mondo si fa p[er] la semplice e continua dimenticanza di quella verità universale, che tutto è nulla.²¹

Nella lettera si nota come il segmento testuale iniziale – una sorta di cornice idillica – che dispiega la folgorante bellezza del mondo, venga brutalmente stravolto dall'intervento della carica raziocinante dell'io, che lo induce ad interrogarla, osservarla e analizzarla, impedendogli di viverla come prima. Questo stacco inscena così quella mutazione storica a cui partecipa anche l'io, e che lo porta a fondare la sua esperienza della realtà su un dualismo di matrice cartesiana, che lo esclude dal mondo circostante e lo spinge a riconoscersi come soggetto espunto da una Natura non più luogo da abitare, ma oggetto di indagine scientifico-filosofica. La condizione iniziale di idillio pare insomma possibile soltanto all'interno di un paradigma esperienziale antropologicamente antico, in cui l'essere umano è inserito senza soluzione di continuità nel mondo. All'impatto con le inquietudini dell'io, il quadretto non può dunque far altro che infrangersi, lasciando dietro di sé la traccia di un'armonia perduta, la cui impressione di bellezza resta operante al di sotto della consapevolezza razionale della «miserabile condizione dell'uomo», in un cortocircuito così fertile negli idilli di Leopardi.

All'interno di questa lettera vale infine la pena di notare un altro fattore chiave che la avvicina concettualmente di molto agli idilli, ossia la presenza della finestra.²² Questo elemento è di assoluta importanza, in quanto la dialettica tra i poli del 'dentro' e del 'fuori' è fondamentale nel sistema di significazione degli idilli leopardiani. Ciò appare evidente anche solo da una sommaria ricognizione degli elementi di delimitazione della spazialità nelle cornici: la «siepe», i «tetti», le montagne, le «chiuse imposte», la «chiusa stanza», la «finestra», la «capanna», ecc. Si osserva dunque come le cornici siano costruite in modo da evocare luoghi protettivi e materni, in cui l'io possa inserirsi armoniosamente ed esperire quel perfetto accordo con la realtà circostante tipico dell'idillio tradizionale. La delimitazione, inoltre, assume anche un'importante valenza metatestuale: già dal termine greco εἰδύλλιον, inteso come 'bozzetto', 'quadretto', "piccola veduta", il genere iscrive geneticamente in sé l'idea del contenimento e del limite, permettendo così la creazione di una dimensione alternativa, ideale e utopica. Leopardi dimostra dunque di saper rifunzionalizzare alla sua perso-

21 *Epist.*, lettera 288, a Pietro Giordani, 6 marzo 1820, pp. 379-80.

22 Sul valore della finestra si veda anche DOLFI 2011, p. 665.

nalissima interpretazione le strutture profonde del genere, così da dissolvere dall'interno l'idillio, facendo uso dei suoi stessi tratti costitutivi.

Ora che si sono tematizzati il contesto da cui nasce la poesia idillica leopardiana e le principali dinamiche che la informano, è tempo di studiare in maniera puntuale le modalità con cui simili procedimenti hanno luogo nei testi. Per farlo, sarà opportuno iniziare dal caso più emblematico della serie, *L'Infinito*. Nel testo è ben identificabile la cornice idillica (vv. 1-3), che instaura tra io e paesaggio un rapporto di benevolenza assoluto e perfetto, di natura prettamente emotiva («Sempre caro»)²³. Anche la presenza dei deitici si iscrive in questa interpretazione, in quanto testimonia il radicamento dell'io nell'ambiente circostante («quest'ermo colle | e questa siepe»), in cui si inserisce con la realtà fisica e vivente del corpo. In questi primi versi, dunque, l'io si trova in un armonico continuum con il mondo, e non si scorre alcuna traccia di quella frattura storica che lo vedrà irrimediabilmente espulso dalla Natura e dal polo del 'naturale'. Fin qui la lirica si può perfettamente immettere in una linea poetica idillica petrarchesco-arcadica,²⁴ ma è proprio questa esplicita esibizione di atmosfere e tratti del genere a rendere inequivocabile lo sconvolgimento che irrompe nei versi successivi. L'avversativa «ma» rappresenta uno degli stacchi più straordinari della letteratura moderna e segna un punto di non ritorno nella diversità dell'idillio leopardiano. Dal quarto verso, infatti, la forma del testo palesa sul piano metrico e del significante²⁵ l'improvvisa rottura della cornice nello squarciarsi di quei confini che, delimitando la spazialità, formavano un vero e proprio spazio antropocentrato, commisurato alla finitudine dell'io.²⁶

È importante notare come la causa della lacerazione della cornice sia l'intervento del pensiero razionale nell'io, il quale, nonostante la benignità di quei luoghi, dimostra di non potere, o volere, limitarsi all'*hic et nunc* della cornice. Abitare lo spazio cintato dell'idillio-colle, implicherebbe infatti la soppressione di una parte costitutiva di sé, di quell'impulso all'indagine che genera desideri intellettuali, spingendo l'io a mettere in discussione quel limite, e a bramare di slanciarsi «di là» da esso. All'irrompere della facoltà raziocinante,

23 Le modalità con cui questo effetto viene ottenuto sono già state ampiamente indagate. Si tratta di scelte lessicali, prosodiche, metriche, sintattiche, ritmiche, ecc. finalizzate a trasmettere un senso di assoluta quiete. Cfr. ad esempio D'INTINO 2021.

24 BAGNOLI 2003, p. 124.

25 Il brusco sconvolgimento è espresso, ad esempio, dall'asincronia di metro e sintassi, che generando enjambement e spezzature interne ai versi creano una struttura ad incastro con endecasillabi accavallati su versi dif-

ferenti (SANTAGATA 1994, 154-6).

26 Lo studio delle varianti conferma la volontà di Leopardi di dar vita a uno spazio definito dal limite, in particolare nel sintagma, poi cassato, «celeste confine» dell'autografo napoletano. Lo stesso vale se si considera l'*argomento di idillio* 1, articolato proprio sullo scarto tra apertura e chiusura: «Oh quanto a me gioconda quanto cara fummi quest'erma (sponda) plaga (spiaggia) e questo rovetto che all'occhio (apre) copre l'ultimo orizzonte» (LEOPARDI 2016, p. 430).

si assiste a tutta la ristrettezza dell'idillio, inadatto a contenere la contraddittorietà e le incongruenze di un io moderno, la cui soggettività è caratterizzata dall'«eccesso», da una magmatica commistione di «ragionamento e ardore, astrazione e speranza, sentimento e desiderio di conoscenza».²⁷

L'idillio risulta dunque impossibile quando il soggetto tenta di farne parte con la totalità del suo essere, non potendo prescindere dall'esser divenuto «filosofo di professione».²⁸ Con la rottura della cornice viene così performata la creazione di un nuovo tipo di idillio, non più spazio cintato, ma aperto, in cui la debordante soggettività dell'io possa essere accolta in tutta la sua complessità. Coerentemente a questo obiettivo lo spazio creato di là dalla siepe si caratterizza proprio per l'assenza di qualunque restrizione o limite. Analizzando questo primo tentativo di sconfinamento, si nota come un simile «esperimento dell'animo» finisca però per disattendere un altro bisogno fondamentale dell'io, quello di stringere legami affettivi con il mondo circostante e riconoscersi. Infatti, di fronte al non-luogo creato dal lavoro della mente, ad una tale astrazione e vastità senza limiti, figlie del «razionalismo oggettivistico»²⁹ del pensiero scientifico, la fragilità della finitudine umana, il cuore, semplicemente, «si spaura», si rivela inadatto ad abitarlo.

Successivamente, però, anche queste esigenze vengono integrate nello spazio poetico e la situazione si ribalta di nuovo: il soggetto, riuscendo a stringere un legame tra quella visione e la cornice iniziale, «comparando» (v. 11) «il vento» (v. 8) a «quello | infinito silenzio» (vv. 9-10) accoglie le spinte contrastanti del suo essere, i suoi bisogni divergenti, e la contraddizione esplode nel «dolce naufragio», fatto di travolgimento e piacere, annientamento e dolcezza. Nel finale siamo così di fronte ad un ritrovato stato di quiete, che nel suo carattere totalizzante richiama la perfetta concordia dell'idillio tradizionale, ma al contempo la rinnega, vista l'assoluta diversità di quell'esperienza. *L'Infinito*, dunque, mostra perfettamente la volontà di aprire i confini dell'idillio per accogliere spinte antitetiche, in una poesia che si mantiene in bilico tra radicamento e vertigine, tra il bisogno di riconoscersi nel mondo e l'accettazione del radicale anti-antropocentrismo della realtà.

In questa operazione di riformulazione è anche interessante notare come dell'idillio tradizionale, a livello metatestuale, rimangano soltanto i contorni: ad esempio la posizione seduta e l'atto di guardare rispondono ad attitudini canoniche del genere,³⁰ ma vengono totalmente risemantizzate. *L'Infinito* supera quindi con coraggio il carattere pittoresco e bozzettistico dell'idillio e la visione del mondo che lo consentiva, ma ne mantiene anche alcune tracce, che consentono sia di misurare lo stacco, sia di cantare la perdita di ciò che si è lasciato alle spalle. L'idillio tradizionale si dimostra così

27 D'INTINO 2021, p. 303.

28 *Zib.* 144, 1 luglio 1820.

29 SANGIRARDI 1998, p. 131.

30 GARDINI 2008, p. 84.

un punto di partenza, «caro» e con cui si ha un importante legame, ma al contempo limite, da superare per giungere ad una poesia moderna e sentimentale, confacente alle inquietudini e alla complessità dell'io.

L'Infinito costituisce una sorta di paradigma dell'idillio leopardiano; quest'idea è confermata dal macrotesto, in quanto in ogni sede verrà posto in apertura della serie, come una sorta di testo programmatico o chiave di lettura. Nei testi successivi, seppur con variazioni, si ritrova infatti la sua dinamica cardine: la cornice idillica, la cui lunghezza varia (si va dai due versi di *Alla luna* ai dieci de *La vita solitaria*), così come la chiarezza del punto di rottura (netta ne *L'Infinito*, meno definita in altri), condotto in tutti i testi con modalità molto simili, viene dissolta da bruschi scarti stilistici e tonali e da una complessiva dinamizzazione del testo, che ha luogo sul piano spaziale, ma anche su quello temporale.

Questo secondo aspetto non è ancora stato approfondito, eppure è anch'esso di grande importanza: se nelle cornici certamente si osserva una grandissima cura per le architetture spaziali, non meno rilevante è l'attenta definizione della temporalità. Si noti infatti come in tutte le cornici si trovi un'esplicita menzione ad un arco temporale, che permette di collocare la maggior parte delle scene in un preciso momento della giornata.³¹ In linea con quanto esposto finora, se la cornice ha la funzione di radicare il soggetto ad una realtà benevola e ricca di punti di riferimento a cui aggrapparsi, si comprende come anche una temporalità così definita concorra al medesimo scopo. Questo dato è significativo in quanto la dissoluzione delle cornici si attua non solo squarciando un confine spaziale, ma anche rompendo le barriere del tempo, aprendo l'idillio ad altre e vertiginose temporalità. La precisione delle coordinate spaziali e temporali nelle cornici è quindi funzionale ad acuire per contrasto lo spaesamento dell'io nel momento del suo necessario, ma sofferto, allontanamento dallo spazio protetto dell'idillio. In alcuni dei testi avviene perciò una fuga dell'io dall'*hic et nunc*, aspetto interessante in quanto la componente evasiva, tradizionalmente appartenente al genere dell'idillio nella forma di fughe dalla realtà verso l'utopia, è ripresa da Leopardi in modo del tutto originale, ossia nel movimento inverso, tramite il rifiuto dell'ideale in favore della ricerca di una completa comprensione di sé e della realtà.

Se si prendono in considerazione *Alla luna* e *Il sogno* si nota come la dissoluzione dell'idillio sia in effetti in stretta relazione con la scomparsa di quelle barriere che, segmentando in unità discrete il flusso del tempo, generano un senso di stabilità. In questi due testi si osservano così due dinamiche opposte e complementari, che, attraverso l'intervento di una

³¹ Si pensi ad attacchi come: «Era il mattino», «La mattutina pioggia», «Dolce e chiara è la notte», ecc.

spinta centrifuga e centripeta, rendono precari i confini temporali: in *Alla luna* l'io si slancia al di fuori dei limiti del presente e si proietta in altre temporalità; viceversa, ne *Il sogno* è un soggetto appartenente ad una diversa temporalità a venire introdotto nel presente. Ne *Il sogno*, chiarissimo è il rapporto tra idillio e tempo, poiché la rottura della cornice avviene in perfetta concomitanza con l'infrazione della *consecutio temporum*:³² il verbo «stettemi» (v. 6), che si impone con solidità marmorea sull'andante della cornice situazionale, crea infatti un senso di spaesamento, dato dall'incertezza sul valore temporale da attribuirvi. «Stettemi» si inserisce incongruamente in una serie di imperfetti e si configura come una sorta di aoristo, che oscilla ambigualmente tra la puntualità e la continuatività,³³ introducendo una forte carica destabilizzante proprio con la decostruzione dei consueti riferimenti temporali.

Cruciale in entrambi i testi è allora l'opposizione tra due diverse concezioni temporali: quella ciclica, dell'anniversario e dell'eterno ritorno, e quella lineare, che conduce all'annullamento e alla fine di tutte le cose. La prima, molto più gestibile e rassicurante, è certamente più confacente alla tendenza idealizzante dell'idillio, dove la perfetta armonia tra esseri umani e realtà non contempla una fine, ma si cristallizza in un'immutabile atemporalità. La vertigine dell'effimero, ovvero la cognizione del trascolorare di tutte le cose, irrompe però in entrambi i testi, creando un cortocircuito tra il desiderio del ritorno e la consapevolezza razionale della transitorietà. Questo aspetto è particolarmente evidente in *Alla luna* dove, al di là dell'esplicito rimando alla dimensione memoriale, il piano alogico dell'espressione costruisce un'impressione di circolarità, che si manifesta nelle riprese tematico-lessicali come «angoscia» (v. 3), «affanno» (v. 16), «rammento» (v. 1), «rimembrar» (v. 15) e strutturali (nei due vocativi speculari alla luna, a inizio verso, al v. 1 e al v. 10).³⁴ Questa concezione temporale anelata si trova però a convivere con l'inquietudine della linearità («Oh come grato occorre | nel tempo giovanil, *quando ancor lungo | la speme e breve ha la memoria il corso,* | il rimembrar» [corsivi aggiunti]), in un'ambigua e vitale contraddizione tra desiderio e ricerca conoscitiva, che alimenta questo e tutti gli idilli.³⁵

32 Dal verbo «stettemi» in avanti la lirica si innerva tutta di dinamicità e movimento, tradotti sia dai gesti fisici («Al capo | *appressommi* la destra», vv. 10-11; «come | *viene*, o cara beltà?», vv. 13-14), che dalla convulsa interiorità dei soggetti («sospirando», v. 11), nonché da un repentino cambiamento dell'assetto espressivo, con la gabbia metrica che non regge all'urto della febbrilità della scena, e perde la sua sincronia con la sintassi, sfrangiata in *enjambement* ed endecasillabi accavallati

su più versi. Anche il periodare si fa difficoltoso e annaspante, carico di patetiche interrogative, interiezioni, anadiplosi, mimetico della spasmodica reazione del soggetto alla vista della donna.

33 Sul valore temporale del verbo si riflette in COLAIACOMO 2003, p. 285.

34 SANTAGATA 1994, p. 159.

35 Come negli altri testi, anche in *Alla luna* l'idillio si svuota rimanendo visibile in filigrana, in questo caso nelle atmosfere, nel lessico piano e

Che la perdita e il recupero siano una dicotomia cardine, si coglie anche ne *Il sogno*, dove questa tensione si declina nella tematica della morte. Il caso de *Il sogno* è particolarmente interessante ai fini di questo discorso, perché parte della critica, oltre ad aver giudicato il testo piuttosto aspramente,³⁶ lo ha considerato una sorta di *hapax* nella costellazione idillica, poco pertinente al resto della serie.³⁷ In effetti, l'argomento e la modalità dialogica sono singolari, senza contare che mancano i tratti tipici degli altri idilli, come la relazione con il paesaggio e la meditazione solitaria sulla vita. Considerando però che Leopardi non ha mai disgiunto *Il sogno* dalla serie, tali anomalie rafforzano l'argomentazione di questo studio, in quanto confermano come il comune denominatore della poesia idillica non risieda né in aspetti tematici, né stilistici, bensì nell'operazione di decostruzione dell'idillio stesso, che attraverso la lacerazione delle cornici viene aperto ad insanabili tensioni oppositive.

Ora che si sono messe a fuoco le dinamiche fondamentali dell'idillio leopardiano vale la pena soffermarsi sul testo più problematico della serie, ossia il *Frammento XXXVII*. Come è noto, si tratta di una lirica dalla complessa vicenda editoriale e oggetto di diversi ripensamenti, che infine la portano all'inclusione nei *Canti* del 1835, con lo statuto però speciale di 'frammento'.

Questa lirica presenta un'intrinseca instabilità, che, letta con la lente del nostro discorso, si giustifica nella coesistenza nel testo di tratti salienti riconducibili alla serie, uniti però ad altri fattori che la differenziano profondamente. La si potrebbe così considerare come una sorta di testo liminare, costruita sulle strutture dell'idillio leopardiano, ma non rispondente fino in fondo alle esigenze di rinnovamento del genere.

Concentriamoci dapprima sugli elementi di uniformità. Similmente agli altri testi, i primi versi costruiscono la tipica cornice situazionale,³⁸ a cui segue un drastico sconvolgimento, che sabota la dolcezza iniziale: attraverso una soglia, la finestra, filtra nello spazio protetto dell'incipit la vertigine di un *altrove*, emblematizzata da un evento perturbante che non appartiene all'*hic et nunc*, ma al sogno, alla mente (oggi diremmo all'inconscio), al passato e alla superstizione. L'idillio mette così in comunicazione la dimensione controllabile e razionale della veglia con tutto ciò che essa pretende di rimuovere, generando uno spazio poetico fondato sulla contraddizione e le tensioni irrisolte. Con la rottura della cornice si assiste

nell'andamento familiare del discorso, nonché nel titolo stesso, che richiama una delle *Poesie campestri* di Pindemonte (MENGALDO 2013, p. 85).

36 Cfr. BINNI 1984, p. 51 su *Il sogno*: «tono troppo blando e dolciastro [...] oscillante tra un certo grezzo autobiografismo e una letterarietà sin troppo evidente».

37 Si veda ad esempio BLASUCCI 2017, p. 23.

38 Anche in questo caso la melodia del testo contribuisce in maniera significativa: si noti la lievità espressa dagli enjambement e dalla musicalità delle parole, data dalle consonanti liquide, in «Melisso» (v. 1), «luna» (v. 3), «prato» (v. 4), «alto» (v. 5), e dalle vocali

così al passaggio da un 'dentro' protettivo all'accoglienza di un 'fuori' agli antipodi, perché segnato dal movimento («distaccasi», v. 6; «s'approssimava», v. 7), da marcatori temporali allarmanti, («all'improvviso», v. 5), e da suoni pure allarmanti («colpo», v. 9; «stridea | sì forte», vv. 11-12). Coopera alla dispersione dell'idillio anche l'assetto metrico, poiché il periodare lungo, ma internamente spezzato, infrange il fluire sciolto del ritmo, e gli enjambement non creano più un senso di sospensione, ma mimano l'incedere affannoso di Alceta. Le scelte lessicali inoltre accolgono parole molto più aspre («mezzo», v. 9; «secchia», v. 10; «nicchia», v. 18) e combinazioni di suoni duri (come l'allitterazione della velare sorda in «come quando un carbon vivo», v. 12).

Oltre che con la rottura della cornice, *Lo spavento* decostruisce l'idillio anche attraverso lo smontaggio, forse ancora più esibito che altrove, di tratti tipici del genere: ad esempio, mantiene la tematica onirica, canonica, che non racconta però più di sogni e amenità, bensì di incubi ed ansie; oppure si intravede il mondo antico degli "errori popolari", non confrontato con innocenti superstizioni, ma con eventi altamente perturbanti. *Lo spavento* è così un vero e proprio commiato dal mondo pastorale dell'idillio tradizionale, tanto amato dal giovane Leopardi, il cui superamento viene performato non solo dalla simbolica caduta della luna, ma anche dalla diversa qualità della poesia che essa comporta. Il risultato di queste operazioni è allora un testo che mantiene le apparenze – una sorta di guscio – dell'idillio, ma dà vita a un ossimorico quadretto, che, combinando atmosfere e toni antitetici, racchiude tensioni opposte e volutamente non risolte, tra certezza e incertezza, paura e razionalità, caduta e ripristino, sogno e realtà, secondo quella vocazione alla contraddizione che costituisce il nutrimento vitale degli idilli leopardiani.³⁹

Lo spavento notturno condivide quindi con la serie dinamiche fondamentali, ma anche anomalie non trascurabili: per cominciare richiama notevolmente, forse fin troppo, un idillio di Teocrito,⁴⁰ tanto da far sorgere il dubbio che si tratti di una profonda rielaborazione del genere. Soprattutto, però, l'evento cruciale del testo – la caduta della luna – e tutte le tensioni che esso genera, vengono differiti eccessivamente, ed essendo allontanati in una dimensione antica, fantastica e onirica, finiscono per attenersi poco alla ricerca del vero e a quell'idea di poesia tutt'uno con la filosofia che gli idilli ricercano.⁴¹ Bisogna inoltre considerare la diversità dell'io lirico, che, seppur

che si riecheggiano, in sintagmi come «guardando in alto» (v. 5).

³⁹ Per la lettura del testo che qui si sta facendo cfr. D'INTINO 2014.

⁴⁰ Secondo Sandrini la poesia richiama in-

fatti vistosamente a un idillio di Teocrito, *I pescatori* (cfr. SANDRINI 2010, p. 48), anche se, in realtà, l'attribuzione dell'idillio a Teocrito rimane tutt'oggi incerta (TEOCRITO 1993, pp. 328-9).

⁴¹ Cfr. VALENTINI 1990, pp. 63-64.

interpretabile come alter-ego,⁴² mal si accorda a quell'«avventura» soggettivistica dell'animo, né persegue l'indagine intima ed esistenziale del rapporto tra il soggetto e la realtà in cui si inserisce.

Il caso dello *Spavento* è dunque di particolare interesse per questo studio, in quanto la sua mobilità ed estravaganza confermano, per analogia e per contrasto, gli aspetti che si sono supposti definitivi dell'idillio leopardiano. Tra questi, che la presenza dell'io sia determinante è confermato ne *La sera del dì di festa*. *La sera* è un testo in cui la cornice si costruisce in modo più complesso che altrove, perché vede incastonarsi gli uni dentro gli altri diversi piani spaziali. Al primo livello si situa una cornice paesaggistica di bellezza sconvolgente, esempio di «supremo incanto lirico, essenziale, perfetto».⁴³ Questo attacco è particolarmente notevole, perché sovrappone due categorie strettamente interdipendenti, quelle di idillio e di paesaggio, che in virtù dei loro stessi caratteri costitutivi formano un binomio difficilmente scindibile. Il paesaggio infatti – al pari dell'idillio – è un costrutto che per antonomasia si fonda sulla delimitazione: è un oggetto relazionale, che esiste solo nello sguardo di un osservatore, che scorre elementi dal continuum indivisibile della Natura per formare appunto un'immagine circoscritta, una veduta.⁴⁴ Significativamente, il paesaggio dell'incipit, oltre a costituire la cornice al livello della struttura del testo, è tutto articolato su coordinate delimitanti: dalle montagne, confine «dell'ultimo orizzonte», alle linee dei tetti, fino alla spazialità recintata degli orti («in mezzo agli orti»). Si delinea così una *mise en abyme* che pone di nuovo l'idillio tradizionale come emblema di un 'dentro', in grado di escludere le tensioni del *fuori* e dell'*oltre*, e che consente all'io di esperire quell'antica sintonia con il mondo, di riconoscersi in spazialità e temporalità ideali, a lui commisurate. Dopo i primi tre versi la spazialità viene ulteriormente complicata dall'inserimento nel paesaggio di un altro luogo racchiuso – delimitato da un elemento topico, la finestra – ossia le «chete stanze», abitate da una donna dormiente. La lirica, continuando ad assecondare un processo di restringimento del campo visivo, che moltiplica i piani dello spazio, giunge infine al punto nevralgico del canto, «in mezzo al petto» dell'io, al centro fisico e metaforico del suo essere. Ed è proprio a questo punto, evidenziando al massimo il dramma dell'io,⁴⁵ che il confine si fa limite, e lo spazio cintato dell'idillio cede e si *apre* (la scelta verbale non è casuale).

42 Ivi, p. 63.

43 BÁRBERI SQUAROTTI 2003, p. 245.

44 SIMMEL 2020, pp. 330-3.

45 Di nuovo, il lavoro variantistico conferma la funzione di contrasto della cornice:

non è infatti casuale che la variante «oimè» in apertura al testo nell'autografo napoletano venga eliminata, in quanto l'immediata entrata in scena della sofferenza dell'io neutralizzava il pathos del punto di rottura.

Questo testo fornisce così un'importante evidenza: l'idillio si rivela non tanto impossibile *in sé*, quanto più nella relazione con un io moderno. Infatti quell'io che storicamente da contemplatore si è fatto osservatore e interrogatore del mondo, e vuole «giungere dappresso alle cose, vederle, toccarle e per conoscerle vuole farne esperienza»,⁴⁶ con il suo approccio alla realtà finisce per distruggere l'idillio, rivelandone l'inadeguatezza e l'anacronismo. Filtrato dall'io, l'incanto idillico rivela così la sua fallacia, e viene riletto come mera rappresentazione, a tratti assimilabile allo schopenhaueriano velo di Maya.⁴⁷ Eppure, nonostante ogni benevolenza del mondo venga relegata ad apparenza («questo ciel, che sí benigno | appare in vista»), non se ne può ripudiare la fascinazione, dando vita a una tensione tra ideale e reale che è sempre stata vitale nel genere dell'idillio. Accade così che, se le norme del genere impongono la rimozione degli aspetti problematici dello scontro tra questi due poli, l'idillio leopardiano li assume facendosi vero spazio di indagine ed espressione poetica delle contraddizioni dell'io e del suo tempo. Da spazio chiuso l'idillio diviene così spazio aperto, sperimentale e ardito, in una contravvenzione alle aspettative del genere che è radicale, e che si emblemizza nei finali dei testi, i quali – agli antipodi degli incipit – si chiudono su immagini di apertura massima, sulla vertigine dell'immensità, dell'eterno e della morte.⁴⁸ È questa la parabola anche de *La vita solitaria* che, dall'intimità della «chiusa stanza», della casa dell'«abitator de' campi» e della «capanna» in incipit, attraverso un percorso tortuoso conduce agli «spaziosi campi» del finale, che la luna *apre* alla vista nel suo «veleggiar tra le nubi». Il contrasto non potrebbe essere più netto, ed è sintomatico del rinnovamento in chiave modernizzante del genere.

Peculiarità de *La vita solitaria*, particolarmente significativa per il nostro discorso, è il contatto più esibito che altrove con le forme dell'idillio tradizionale. La ripresa di tematiche canoniche – l'opposizione di città e campagna e, per estensione, di natura e cultura –, nonché di stilemi e modi tipici, è talmente evidente da spingere ad interrogarsi sulla sua funzione, a maggior ragione in considerazione della posizione di rilievo della lirica nel macrotesto, sempre posta a conclusione.⁴⁹ Il testo è infatti tutto screziato da venature idilliche, che emergono lungo l'intero arco, anche dopo la rottura della cornice, come ad esempio nella seconda lassa, o in sintagmi come «piagge apriche», «tacita aurora», «lieti colli», o nei «tetti e i poggi e le campagne» che brillano al sole.⁵⁰ Inserite in una lettura macrotestuale, che

46 *Zib.* 2936-37, 10 luglio 1823.

47 GUGLIELMI 2011, p. 120.

48 Qualche esempio di sintagmi nei finali: «Nostre misere menti e nostre salme | son disgiunte in eterno», «un canto che s'udia per li sentieri | lontanando morire», «il naufragar m'è dolce in questo mare», ecc.

49 In posizione conclusiva nei *Versi* del 1826, nei *Canti* del 1831 e nella *Starita* del 1835, la lirica si offre come una *summa* di temi e motivi della serie cfr. MENGALDO 2006, p. 10.

50 Si tratta di sintagmi di derivazione arcaica (DELL'AQUILA 2003).

tenga conto dello sfondo ideologico degli idilli e della funzione di epilogo della lirica, ci si può spingere a interpretare queste continue occorrenze in chiave metapoetica: se i testi nascono dalla caduta di un mondo fantastico-immaginario e dalla conseguente ascesa del dominio della ragione, ecco che il continuo riaffacciarsi dell'idillio può essere letto come il desiderio di sentire ancora proprio quel modo antropologicamente antico di relazionarsi al mondo e di esprimerlo. Ma questi tentativi di recupero risultano sempre velleitari, perché, secondo una dinamica ormai ben nota, filtrati dall'inquietudine dell'io vengono sistematicamente problematizzati, finendo per sancire l'irriprescindibilità di quello sguardo ingenuo sul mondo e del tipo di poesia che lo veicolava. Le tonalità idilliche, in tutta la loro dolcezza e desiderabilità, si caricano così di tinte malinconiche,⁵¹ poiché performano un recupero intrinsecamente lacunoso, in un procedimento che raggiunge la sua perfetta sintesi nella seconda lassa. Qui il fallimento del recupero conduce al contempo ad un risultato espressivo strabiliante e inedito. Dopo la rottura della cornice, in questa strofa l'io tenta di sanare la frattura storica ed esistenziale che lo ha disgiunto dalla Natura,⁵² rifugiandosi in un *locus amoenus* potenziale. Ma anche in quel contesto il contatto antico non si ristabilisce, e il desiderio di reciprocità è disatteso, traducendosi in quello che altro non è se non un momento di ascesi solipsistica, che prende forma esclusivamente all'interno del soggetto e soltanto come *parvenza* (v. 35). La Natura non risponde infatti in alcun modo alla sua richiesta di vicinanza, riproponendo quel sostanziale anti-antropocentrismo a cui l'io approda oltrepassando i confini dell'idillio. La seconda lassa propone dunque la più radicale rilettura del genere, dove il paesaggio è completamente svuotato e gli elementi bucolici canonici sono evocati non come espressione della benevolenza del mondo naturale, ma come astratte presenze nominali, che finiscono per farsi traccia spettrale della loro assenza.⁵³ Questa strofa diviene così la rappresentazione dell'idillio filtrato dallo sguardo moderno, tramite cui prende la forma di ambiguo quadretto che, spogliato della sua aurea di incanto e della sua dimensione più prettamente fisica, si trasforma nel teatro della mente dell'io, la quale, nonostante il tentativo di annullarsi, pare invece imporre una calma artificiale sulla vitalità del mondo.⁵⁴ Il tentativo di re-impadronirsi di un contatto antico con la natura, di re-inscenare, l'idillio non solo si dimostra

51 La malinconia scaturisce dal desiderio commisto al rimpianto verso qualcosa che si percepisce come irrecuperabile, ed è, secondo Riva, proprio l'umore tipico del soggetto moderno (RIVA 1990, pp. 35-40).

52 Cfr. SICARI 1998, p. 38.

53 Cfr. SANGIRARDI 1998, p. 136.

54 La lassa pare proporre quel processo di messa in discussione del «contenuto di veridicità delle sensazioni corporee quanto alla realtà esterna, alla natura, al mondo», così drasticamente avvenuto a partire dalle scoperte di Galilei (STABILE 2001, p. 187).

inadeguato, ma ontologicamente impossibile, in quanto pertinente ad una percezione pre-scientifica della Natura, divenuta ormai irrecuperabile.

Ci si trova dunque di fronte a un simulacro di idillio, a un commiato dalla sua forma tradizionale, che è completamente rifunzionalizzata a cantare non la piena reciprocità tra esseri umani e natura, ma piuttosto la fine di quel rapporto. L'io moderno deve allora fare i conti con una relazione «assai meno stretta e costante e sicura»⁵⁵ con il mondo naturale, che è proprio quella prospettiva che l'idillio leopardiano, con la sua natura problematizzante anziché conciliante, coraggiosamente assume. In conclusione, questo percorso ha dimostrato la possibilità di leggere i sei idilli come una serie compatta, percorsa dalle medesime tensioni e strutturata in modo da creare un vistoso contrasto tra la concezione tradizionale di idillio e la rivisitazione operata da Leopardi. Attraverso la rottura delle cornici e il rifiuto della visione consolatoria e antropocentrica da esse veicolata, Leopardi decreta l'inadeguatezza di un certo modo di pensare l'idillio, e al contempo ne propone un'elaborazione nuova e ardita, pienamente moderna: uno spazio poetico non più racchiuso, bensì segnato dall'apertura, dalla vastità, dal disorientamento, dal rimpianto e dalla perdita, ma anche dall'ardore di cercare e riconoscersi in uno spazio adatto a sé, dove esprimersi ed esplorare, dove esserci interamente, in tutta la propria contraddizione.

BIBLIOGRAFIA

BAGNOLI 2003 = BAGNOLI Vincenzo, *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

BÁRBERI SQUAROTTI 2003 = BÁRBERI SQUAROTTI Giorgio, «XIII. La sera del dì di festa», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I Nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 245-67.

BINNI 1984 = BINNI Walter, *La protesta di Leopardi* [1973], Firenze, Sansoni, 1984⁺.

BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017.

COLAIACOMO 2003 = COLAIACOMO Claudio, «XV. Il sogno», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 283-97.

55 I continui e disattesi ritorni di tracce idilliche traspongono allora poeticamente un pensiero dello *Zibaldone*: «la natura, e le cose inanimate sono sempre le stesse. Non parlano all'uomo come prima: la scienza e l'esperienza coprono la loro voce: ma pur nella solitudine, in

mezzo alle delizie della campagna, l'uomo stanco del mondo, dopo un certo tempo, può tornare in relazione con loro *benchè assai meno stretta e costante e sicura*» (*Zib.* 1550, 23 agosto 1821, corsivi aggiunti).

COLAIACOMO 1992-1996 = COLAIACOMO Claudio, «“Canti” di Giacomo Leopardi», in ASOR ROSA Alberto (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1992-1996, pp. 355-427.

DELL'AQUILA 2003 = DELL'AQUILA Michele, «XVI. La vita solitaria», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I Nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 299-308.

D'INTINO 2021 = D'INTINO Franco, «L'avventura e l'ebbrezza del ritorno. Sull'Infinito», in FOLIN Alberto (a cura di), *Interminati spazi. Leopardi e L'Infinito*, Roma, Donzelli, 2021, pp. 299-312.

D'INTINO 2014 = D'INTINO Franco, «Lo spavento notturno. Idillio V», in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, IX, 2, 2014, pp. 97-117.

DOLFI 2011 = DOLFI Anna, «L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione», in ARIANI Marco *et al.* (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 655-76.

GARDINI 2008 = GARDINI Nicola, «History and Pastoral in the Structure of Leopardi's “Canti”», in *The Modern Language Review*, 1, 2008, CIII, pp. 76-92.

GIOANOLA 2003 = GIOANOLA Elio, «XII. L'Infinito», in MAGLIONE Armando (a cura di), *Lectura leopardiana: i quarantuno «Canti» e «I Nuovi credenti»*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 229-44.

GUGLIELMI 2011 = GUGLIELMI Guido, «Idillio e mito», in ID., *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, a cura di Niva LORENZINI, Lecce, Manni, 2011.

LEOPARDI 2016 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Niccolò GALLO e Cesare GARBOLI, Torino, Einaudi, 2016.

LONARDI 2017 = LONARDI Gilberto, *L'Achille dei «Canti»: Leopardi, «L'Infinito», il poema del ritorno a casa*, Firenze, Le Lettere, 2017.

MARTI 1980 = MARTI Mario, «Sette paragrafi sui primi “idilli”», in ID., *Dante, Boccaccio, Leopardi: studi*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 261-91.

MENGALDO 2013 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2013.

MENGALDO 2006 = MENGALDO Pier Vincenzo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006.

NATALE 2018 = NATALE Massimo, «La poesia», in D'INTINO Franco – NATALE Massimo (a cura di), *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 21-61.

PINNA 2021 = PINNA Giovanna, «Utopie della ragione poetica. Teoria e critica dell'idillio in Friedrich Schiller», in DI RICCO Alessandra – GIUNTA Claudio (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 177-93.

RONCEN 2019 = RONCEN Francesco, «L'idillio negato: bozzetti agresti e pastorali nella poesia narrativa italiana tra Sette e Ottocento», in *Critica letteraria*, 184, 2019, XLVII, III, pp. 459-88.

RIVA 1990 = RIVA Massimo, «Leopardi e la poetica della malinconia», in *Gradiva. International Journal of Literature*, 8-9, 1990, pp. 29-46.

SANDRINI 2010 = SANDRINI Giuseppe, «Il sogno di Alceta: dagli errori antichi al fantastico moderno», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 6, 2010, pp. 47-59.

SANGIRARDI 1998 = SANGIRARDI Giuseppe, «Leopardi: il bello e il terribile», in *Compar(a)ison*, 1, 1998, pp. 119-54.

SANTAGATA 1994 = SANTAGATA Marco, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994.

SCHILLER 1990 = SCHILLER Friedrich, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it. a cura di Elio FRANZINI e Walter SCOTTI, Milano, SE, 1990.

SICARI 1998 = SICARI Carmelina, *Leopardi, Nietzsche. L'idillio come utopia*, Roma, Gangemi, 1998.

SIMMEL 2020 = SIMMEL Georg, *Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara CARNEVALI e Andrea PINOTTI, trad. it. di Francesco PERI, Torino, Einaudi, 2020.

STABILE 2001 = STABILE Giorgio, «Scienza e disincantamento del mondo: poesia, verità, nulla in Leopardi», in ID. (a cura di), *Giacomo Leopardi e il pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 187-204.

TEOCRITO 1993 = TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, a cura di Bruna PALUMBO STRACCA, Milano, BUR, 1993.

TORCHIO 2021 = TORCHIO Emilio, «Vicende dell'idillio nell'Ottocento minore», in DI RICCO Alessandra – GIUNTA Claudio (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 247-72.

VALENTINI 1990 = VALENTINI Alvaro, «Modernità dell'idillio leopardiano», in FRATTINI Alberto *et al.* (a cura di), *Leopardi e noi: la vertigine cosmica*, Roma, Studium, 1990, pp. 61-70.

PAOLO GIOVANNI BAGGI

«SEGUÌTA PERÒ A DOVERE».
CONSIDERAZIONI SULLA RIFLESSIONE
POLITICA LEOPARDIANA
OLTRE I DUE CONCETTI DI NATURA

ABSTRACT: Leopardi's reflections on politics and society revolve around a vision of nature that remains beneficial, even in the face of the discovery of evil within the natural order. Rather than undermining this view, the specific form of materialism Leopardi develops provides the most appropriate theoretical framework for understanding how illusion operates as a mechanism of control over the social order, preventing its contradictions from erupting.

KEYWORDS: Society, Nature, Evil, Illusions, Materialism, Self-love

PAROLE-CHIAVE: Società, Natura, Male, Illusioni, Materialismo, Amor proprio

I moralisti volgari si lamentano del fatto che
l'uomo sia guidato dal suo interesse personale;
volesse il cielo che così fosse!
SIMONE WEIL, *Riflessioni sulle cause della libertà
e dell'oppressione sociale*

Nel 1968, a margine dalla garbata querelle epistolare con Sebastiano Timpanaro attorno alla questione delle due «ideologie»,¹ Sergio Solmi affermava che se Leopardi avesse rinunciato all'idea di una natura benigna, capace di ordinare le proprie cause ai relativi effetti,

¹ Il carteggio è parzialmente pubblicato
in SOLMI 1987, pp. 207-82.

pressoché nulla del suo “sistema” sarebbe rimasto in piedi. Non l’idea della precellenza dello stato originario dell’uomo, nonché delle repubbliche antiche, più vicine alla natura. Non l’idea dei “forti errori” e illusioni, alimentati dalla Natura e che rendono la vita più intensa e più degna di essere vissuta. Non l’idea della corruzione e della decadenza della civiltà moderna ad opera della ragione allontanatasi dalla Natura. Non quella della superiorità della poesia omerica e primitiva, con la sua potenza fantastica originata direttamente dalla Natura, a contrasto con la decaduta poesia “sentimentale” dei moderni, che a quella fonte non sa più attingere.²

Animata dall’intento di difendere l’unitarietà e la sostanziale coerenza di una riflessione che si restituiva in forme frammentarie proprio là dove era meglio articolata, questa frase di Solmi – che sotto molti riguardi ne cristallizzava la posizione³ – finiva involontariamente con l’assumere un senso ‘perverso’ per cui, pur individuando nel conseguente crollo del sistema leopardiano la prova dell’irricevibilità di un mutamento del concetto di natura, poteva essere sottoscritta anche da quanti quel mutamento lo ritenevano incontestabile, offrendo un’involontaria occasione per liberarsi di quegli aspetti del pensiero di Leopardi rispetto ai quali anche e soprattutto il Novecento ha nutrito importanti riserve.

Senza riaprire una disputa che nel leopardismo italiano ha tenuto banco a lungo – benché la sua archiviazione non sia certo dovuta all’emergere di nuove evidenze – è un fatto che, al tempo della sua formulazione, la tesi del ‘superamento’ delle posizioni antecedenti al 1823⁴ dovuto all’emergere di un concetto negativo di natura del tutto inconciliabile con il precedente, se da un lato squalificava quegli aspetti del pensiero di Leopardi che, soprattutto in ordine al problema sociale e politico, gli erano più propriamente caratteristici, dall’altro era funzionale a far emergere la crisalide di una seconda e sotterranea dottrina politica suggestivamente scovata fra le pieghe della

2 SOLMI 1968, pp. 105-6.

3 Ritenendo l’idea di una «conversione» variamente datata «del tutto fallace, smentita dai testi» (ivi, p. 101), Solmi, sulla scorta di Adriano Tilgher (cfr. TILGHER 1940, pp. 62-71), propendeva per l’ipotesi di un progressivo «allargamento del pessimismo» (SOLMI 1987, pp. 207-28) in seguito al quale la medesima parola serviva a indicare due diverse realtà: da un lato «il principio ordinatore e finalistico» del cosmo, dall’altro questo stesso cosmo inteso come «oscura e capricciosa divinità» (ivi, pp. 108-9), variamente nominata all’interno dell’opera leopardiana. Un po’ platonicamente, natu-

ra era sia la forza demiurgica che organizza il cosmo, sia la ‘materia’ su cui è costretta a operare.

4 Anche la datazione di questa frattura è stata oggetto di dibattito. Con questa data proponiamo la posizione più ‘cauta’ – secondo l’opinione di Solmi – ossia quella dello stesso Timpanaro che, facendo coincidere le prime formulazioni di un’immagine negativa della natura con la lettura del *Voyage du jeune Anacharsis* di Barthélemy avvenuta a febbraio di quell’anno (cfr. TIMPANARO 1965b, pp. 202-5), permette almeno di dare un po’ di gradualità al cambiamento, scongiurando l’ipotesi di un’improvvisa folgorazione.

poesia e a cui si attribuiva il massimo valore. Tuttavia, in un contesto del tutto mutato, caratterizzato dal venir meno delle fedi in grandi progettualità politiche capaci di dare al termine 'progresso' un significato differente e ulteriore rispetto a quello banalmente storicistico proprio della tradizione idealista – ma prima ancora di quella illuminista – ritenere che i luoghi in cui il pensiero leopardiano argomenta più coerentemente contro di esso e contro le sue «superbe fole» siano il frutto di una speculazione acerba o soggetta ad *impasses* superate abbandonandola, rappresenta oggi, per un singolare paradosso, un elemento almeno potenzialmente regressivo anche rispetto ai guadagni costituiti da quel rinnovamento degli studi⁵ che ha inteso porre in luce la portata della riflessione filosofica di Leopardi e il suo diritto a non vedersi occultata dai vertici della sua poesia. Se "l'allargamento del pessimismo" e il tratto fatale dell'infelicità umana sono intesi come inconciliabili con i grandi pensieri articolati attorno a un concetto benefico di natura – e quindi con le riflessioni sull'uomo e sulla civiltà che prendevano forma a partire da quel concetto – la loro squalifica non può che lasciare sul campo quel «catechismo pessimistico» in odor di reazione⁶ con cui già l'idealismo italiano stigmatizzava la riflessione filosofica di Leopardi; in questa prospettiva, richiamarsi alla terza stanza della *Ginestra*, ai diletti del vero, ai pensieri del filosofo di società, alle lettere mai scritte per un giovane del XX secolo o a una taciuta solidarietà con i topi nei *Paralipomeni*, più che a testimoniare il prodursi di un rinnovato interesse politico animato da nuove convinzioni, serve perlopiù a stemperare con una nota di vaga speranza uno sguardo troppo banalmente cupo per intercettare il nostro tempo.

Un'impostazione, quest'ultima, che risultava prevalente già negli interventi del VI Convegno internazionale di studi leopardiani del 1984, il primo dedicato a *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*, nei quali buona parte delle prolusioni insistevano nel segnalare incoerenze e ripensamenti riconducibili a una 'svolta' ritenuta inequivocabile e variamente giustificata: o a partire da circostanze storiche concrete, o addirittura biografiche.⁷ Ma

5 È al 1947 e ai noti lavori di Luporini e Binni che è divenuto consuetudine far risalire l'inizio di una sorta di "Leopardi-renaissance" finalmente svincolata da letture restie ad attribuire dignità filosofica alla sua opera. Nella sua rassegna sul leopardismo filosofico italiano, Massimiliano Biscuso mostra come questa consuetudine abbia forse messo un po' troppo in ombra interventi precedenti e ugualmente alternativi all'impianto idealistico come quelli di Giuseppe Rensi e dello stesso Tilgher; anche in questo caso, tuttavia, la scelta degli autori del secondo novecento presi in esame (ad ecce-

zione di Severino, il cui "uso" di Leopardi risulta però fortemente stigmatizzato) o conferma lo scarso seguito avuto dalle letture alternative a quella luporiniana, oppure offre una ragione di più per spiegare quel che Biscuso lamenta in nota, quando sostiene che «l'uniformità della linea di ricerca Luporini-Binni-Timpanaro è diventata un vero e proprio luogo comune della letteratura critica leopardiana» (BISCUSO 2019, p. 117).

6 Cfr. CROCE 1922, pp. 193-204.

7 Cfr. TALAMO 1989, pp. 69-90; BIRAL 1989, pp. 97-116; GIOANOLA 1989, pp. 275-84.

isolato dallo slancio proto-socialista della lettura luporiniana, l'impianto delle due ideologie, se da un lato continuava a neutralizzare gli aspetti più esplicitamente politici della prima riflessione di Leopardi, dall'altro poteva solo mitigarne il pessimismo offrendo occasionali spunti per una parziale rivalutazione del progresso e dei regimi costituzionali.⁸ La posizione politica che ne risultava sembrava caratterizzarsi per ambiguità e incoerenza più che per moderatezza, come tra l'altro, nel medesimo contesto d'interventi, veniva segnalato da Emilio Giordano, che ribadiva come buona parte delle pretese contraddizioni di Leopardi si sarebbero notevolmente attenuate se si fosse accettata quella «verità elementare, anche se scomoda per alcuni: che cioè l'opposizione antichi-moderni è presente in tutto lo svolgimento della meditazione leopardiana».⁹

Anche i più recenti tentativi di giustificare l'attenzione a "Leopardi politico" a partire dal fatto che nel suo pensiero «l'inutilità della politica [...] non è maggiore né diversa dall'inutilità della vita e di tutte le cose umane in generale»,¹⁰ lungi dal provare a ricucire la frattura fra un primo e un secondo Leopardi, possono solo metterla fra parentesi, giungendo a conclusioni che continuano a subirne l'ipoteca: malgrado le proteste del contrario, diviene – ad esempio – difficile comprendere in che modo una riflessione che squalifica la dimensione politica dalla possibilità di agire in qualunque grado sulla felicità umana possa evitare di qualificarsi come 'impolitica'; un termine del resto appropriato se indica la sfiducia in un'arte che pretende di redimere l'umanità dai suoi mali, ma che è in ultima istanza scorretto se vuole designare un pensiero in cui l'assenza di una prospettiva salvifica non toglie affatto alla politica il potere di contrastare o almeno di trattenere il dilagare dell'egoismo.¹¹

Del resto, sebbene non ne costituisse l'intento specifico, queste letture hanno avuto il merito di costringere ogni qualsivoglia esegesi del leopardismo politico a fare i conti con quel materialismo compiuto che si ritiene

8 Cfr. FRATTINI 1989, pp. 259-74; MAZZALI 1989, pp. 349-56.

9 GIORDANO 1989, pp. 293-4. Nell'isolamento della posizione di Giordano all'interno degli atti del convegno è forse ravvisabile la ragione che spinse Mario Andrea Rigoni a ritenerli «nell'insieme molto deludenti, sia sotto il profilo erudito sia sotto il profilo interpretativo» (RIGONI 1987, p. 153); un'opinione certo severa, ma non isolata se si pensa che così si esprimeva Luigi Baldacci a proposito dei tentativi di 'sintesi' politica propri di quel periodo: «il quadro d'oggi è quello di un connubio tra socialismo e cristianesimo che ha messo per sempre la

mordacchia a tutti i problemi che più urgevano il filosofo di Recanati» (BALDACCIO 1998, p. 23).

10 LUCIANI 2010, p. 61.

11 In questo senso l'assonanza, giustamente richiamata da Luciani (cfr. *ivi*, pp. 123-9), fra alcune tesi leopardiane e la riflessione di Carl Schmitt, va forse oltre il concetto di 'nemico' e riguarda la funzione politica nel suo complesso: anche in un contesto privo di tensione escatologica – o forse proprio per questo – il concetto di *katéchon* offre una cornice teorica in cui la dimensione politica resta giustificata nelle cure che le si devono malgrado sia estromessa dal novero degli strumenti di salvezza.

proprio del pensiero leopardiano più maturo¹² e che costituisce una cornice inequivocabilmente diversa rispetto a quella provvidenzialistica all'interno della quale prende corpo la riflessione politica di Leopardi. Chi, come Mario Andrea Rigoni, facendo proprie le perplessità già avanzate da Solmi, ha provato a stigmatizzare la portata di questo cambiamento¹³ lo ha fatto a partire dall'evidenza che solo preservandosi dal precipitare interamente nel «brutto poter» la natura può continuare a costituire un criterio per orientare l'agire dell'uomo, anche e soprattutto in ordine alla sua organizzazione sociale: solo riconoscendo provvidenza all'azione della natura diviene possibile affermare il beneficio connesso a quelle illusioni che, ingannando l'amor proprio e dirigendolo fuori di sé, costituiscono l'unico elemento capace di dare una parvenza di stabilità alle organizzazioni politiche. Ma se è certo che la riflessione di Leopardi prendeva le mosse da un'idea provvidenziale di natura che pur concedendo esistenza al male lo faceva nei limiti del disordine, non riconoscere nella scoperta del «male nell'ordine»¹⁴ il venir meno di quei limiti, porta ad ignorare lo scarto che si dà tra un male essenziale e uno solamente accidentale, producendo una cecità uguale e contraria a quella di quanti, nel perdurare di motivi provvidenziali ben oltre il 1823, vedevano indolenza argomentativa e rigurgiti di posizioni filosoficamente superate. Il risultato è che non riconoscendo il prodursi di una frattura, si finisce implicitamente col certificarne il solo aspetto che andava scongiurato, ossia l'impossibilità di comporla; perché è chiaro che il tentativo di appiattire i contorni del nuovo male su quelli del vecchio disordine si fonda sulla persuasione che il darsi di un male «ordinario», «essenziale»¹⁵ non può che spogliare la natura del potere di distribuire ai viventi i mezzi necessari a soddisfare l'amor proprio innato in ognuno, impedendole di scongiurare la contraddizione di un'esistenza che, lasciata priva delle condizioni per amarsi, produce quell'assurdo per cui «è meglio assoluto ai viventi il non essere che l'essere».¹⁶

Ora, questa persuasione ha senz'altro dalla sua il conforto dei testi. Tutta la riflessione politica di Leopardi si svolge sotto l'ombrello di un concetto benefico di natura in cui essa, benché non sia mai intesa come un ordine capace di scongiurare il proprio pervertimento e benché la sua perfezione non consista in altro che nel concedere l'esistenza ai viventi unitamente alle

12 Cfr. TILGHER 1940, pp. 76-79; LUPO-RINI 1947, p. 73.

13 A Rigoni si deve il più puntuale resoconto di come l'idea della superiorità degli antichi, permanendo lungo tutta la riflessione leopardiana, non agisca «per forza d'inerzia, ma per una ragione intrinseca al pensiero leopardiano» (RIGONI 1976, p. 31) che resiste all'emergere «di quello che i critici hanno malamente

convenuto di chiamare "pessimismo cosmico"» (*ibid.*). Una resistenza che richiedeva però di essere argomentata, essendo la sua semplice affermazione nient'altro che il rifiuto a prendere atto di un cambiamento e a valutarne l'impatto sulle posizioni che lo avevano preceduto.

14 *Zib.* 4511, 17 maggio 1829.

15 *Ibid.*

16 *Zib.* 4100, 3 giugno 1824.

condizioni materiali sufficienti per perpetuarla, resta pur sempre capace, concedendo un *nulla osta* alla vita, di costituire un cordone di sicurezza all'interno del quale il male può realizzarsi solo nella forma del disordine: un accidente che, intervenendo a disturbare un ordine, corrobora di fatto la sua sostanziale efficacia. Anzi, è proprio a partire dalla convinzione che la perfezione della natura non sia turbata che da disordini accidentali (e quindi non ne sia turbata), per cui «basta che il male non sia colpa della natura, non derivi necessariamente dall'ordine delle cose, non sia inerente al sistema universale; ma sia come un'eccezione, un inconveniente, un errore accidentale nel corso e nell'uso del detto sistema»,¹⁷ che diviene possibile per Leopardi diagnosticare nel tratto necessario dell'infelicità umana il sintomo di una corruzione, dell'essersi posti pericolosamente fuori dal suo disegno.

Si tratta di una corruzione che nemmeno nel suo essersi prodotta riesce a tradursi in argomento polemico contro la perfezione dell'ordine, dal momento che il rendersi necessario del male trova nell'accidentalità della sua origine un elemento sufficiente a scagionare la natura: «la *suprema* conformabilità e organizzazione»¹⁸ dell'uomo, quel «grano di senapa»¹⁹ che lo distingue dalle bestie donandogli una «maggior disposizione ad assuefarsi»,²⁰ lo rendono fra i viventi «il più disposto a potersi [...] allontanare dallo stato naturale, e quindi dalla sua propria perfezione, e quindi dalla sua felicità»,²¹ a perdere quel «primitivo stato»²² che garantiva efficacia al suo agire orientandolo verso quei beni per i quali la natura l'aveva immediatamente predisposto. Proprio perché «Nella natura e nell'ordine delle cose bisogna considerare la disposizion primitiva, l'intenzione, il come le cose andassero da principio, il come piaccia alla natura che vadano, il come dovrebbero andare»,²³ il fatto che essa non riesca a scongiurare il proprio perversimento, che lo permetta «in quel modo come dicono i Teologi che Dio permette il peccato»²⁴ non basta a incrinare una perfezione che, al pari di quella del giardino di Adamo, non è minacciata dalla presenza di un serpente che può essere ignorato.

17 *Zib.* 366, s.d.

18 *Zib.* 2901, 6 luglio 1823.

19 *Zib.* 1924, 15 ottobre 1821.

20 *Zib.* 1923, 15 ottobre 1821.

21 *Zib.* 2902, 6 luglio 1823. Essendovi leggermente più disposto dell'animale, l'uomo acquista «mediante le sole assuefazioni la facoltà di assuefarsi» (*Zib.* 1924, 15 ottobre 1821); e con progressione geometrica, «a forza di assuefazioni acquistate, e della facoltà di assuefarsi, l'uomo arriva a differenziarsi infinitamente da qualunque animale e dall'intera natura» (*ibid.*). Una circostanza che fa sì che le considerazioni

antropologiche di Leopardi valgano sempre 'relativamente' al grado di perversione che l'uomo ha raggiunto rispetto al suo primitivo stato o – come ha osservato Rolando Damiani, sentendovi risuonare concetti che saranno di Levi Strauss – si svolgano parallelamente su un doppio binario che il suo sguardo «coordina in una percezione simultanea»: quello del «continuo di natura e del discontinuo delle culture» (DAMIANI 2010, p. 110).

22 *Zib.* 2902, 6 luglio 1823.

23 *Zib.* 585, 29-31 gennaio 1821.

24 *Zib.* 586, 29-31 gennaio 1821.

A questo riguardo, se è senz'altro vero che il principale sintomo della corruzione umana è il venir meno di quell'«error di giudizio»²⁵ che porta a confondere l'amor della vita con l'amor di sé – errore in cui ognuno cade «infallibilmente, se non è molto allontanato dallo stato di natura»²⁶ –, e che la sua prima causa è individuata da Leopardi in una prevaricazione relativa al sapere, nell'incapacità del principio di conoscenza dell'uomo di contenersi nelle «credenze» a cui si orientava naturalmente, per volgersi alle «cognizioni»²⁷ che includono quella del suo destino di morte, è un fatto che anche il dato sociale, se non si lascia già ricondurre a questa prima corruzione nella forma di un parziale rimedio,²⁸ ha almeno tutte le caratteristiche per costituirne una seconda a se stante. Quel medesimo amor proprio che naturalmente si traduce in amor della vita è un sentimento che, nell'uomo più che in qualunque altra specie, porta con sé un inevitabile preferirsi, per cui «l'individuo amandosi naturalmente quanto può amarsi, si preferisce dunque agli altri, dunque cerca di soverchiarli in quanto può», facendo dell'odio «una conseguenza necessaria ed immediata dell'amore di se stesso»,²⁹ che deriva da quest'ultimo – secondo un'altra precisa similitudine teologica – «nel modo stesso nel quale dicono i teologi che la persona del Verbo procede dal Padre, e lo Spirito Santo da entrambi, cioè non v'è stato un momento in cui il Padre esistesse, e il Verbo o lo Spirito Santo non esistesse».³⁰

All'interno della società e dei vincoli posti dalla sua strettezza, tale preferenza non può che dare «l'essor all'odio innato di ciascun vivente verso altrui»³¹ fornendo il colpo di volano al movimento di una «ruota mimetica»³² che porta ciascuno ad appropriarsi dei frutti del lavoro, a strappare dalle mani dell'altro quel pane che è divenuto il solo cibo con cui l'uomo corrotto accetta di nutrirsi e che è all'origine della stessa necessità per gli uomini di

25 *Zib.* 4242, 8 gennaio 1827.

26 *Ibid.* È indicativo che a questa data Leopardi riconosca ancora alla natura l'aver «veramente provveduto alla conservazione, rendendo immancabile questo error di giudizio» (*ibid.*): in un contesto di puro nichilismo – se così ci si può esprimere – non è possibile affermare che «l'amor della vita è una naturale, benché falsa conclusione [dell'amor proprio]» né tantomeno che «di esso altresì è conclusione (bensì non naturale) quella di chi si risolve uccidersi da se stesso» (*Zib.* 4243, 8 gennaio 1827, corsivi nostri).

27 Cfr. *Zib.* 436-51, 22 dicembre 1820.

28 Il fatto che i consorzi umani appaiano a Leopardi l'esito di una corruzione riconducibile a circostanze accidentali è sufficiente a spiegare perché il suo sistema non si impegni

a proporre una genealogia al modo di Rousseau. Quando però, rifacendosi al testo biblico e a Caino «primo autore delle città», afferma che «è bello il credere che la corruttrice della natura umana e la sorgente della massima parte de' nostri vizi e sceleraggini sia stata in certo modo effetto e figlia e consolazione della colpa» (*Zib.* 191, s.d.) lascia intendere come la stessa genesi sociale possa ricondursi alla necessità di rimediare a una corruzione ancora precedente, che ha vincolato l'esistenza umana alla soddisfazione di nuovi e imprevisi bisogni.

29 *Zib.* 872, 30 marzo-4 aprile 1821.

30 *Zib.* 1165, 13 giugno 1821.

31 *Zib.* 3782, 25-30 ottobre 1823.

32 Sul ruolo del mimetismo quale «chiave di accesso all'antropologia di Leopardi» cfr. DAMIANI 2010.

consorzarsi. Le pagine in cui Leopardi mostra l'impossibilità di dedurre il tratto sociale della natura umana dal fatto che forme di vita aggregata si danno in altre specie sono esemplari per comprendere come proprio per un principio di analogia, «che sarà sempre un fortissimo, e forse il più forte argomento di cognizione concesso all'uomo»,³³ non sia possibile accostare i consorzi larghi e originariamente perfetti di alcune bestie naturalmente socievoli alle società strette, necessariamente imperfette e originariamente barbariche proprie della specie umana;³⁴ così come è un maestro del sospetto quello che scova una petizione di principio in tutti quegli argomenti che concludono circa la socialità dell'uomo a partire dall'oggettività dei bisogni che si lasciano soddisfare solo socialmente: discorsi che non dimostrano l'originarietà di quei bisogni e che, al pari di quelli che «deducono la necessità assoluta della Religione dallo stato presente dell'uomo, e dalla sua miseria, *nihil agunt*, se non provano ancora che questo stato gli era destinato, e ch'egli vivendo così, segue i suoi destini, e l'ordine assoluto delle cose».³⁵

Tutte le argomentazioni di Leopardi attorno al "dato sociale" rimandano a un'idea di natura esente dal negativo, ma capace di 'sopportarlo', di ospitarlo nella forma di una stortura che è tollerata fintanto che il suo perpetrarsi non si traduce in una contraddizione che ne decreta l'espulsione. Il fatto che l'origine della condizione sociale appartenga a un'età che travalica i limiti della memoria umana, un'età talmente antica da rendere la società pressoché congenita all'uomo quale noi lo conosciamo; il fatto che ovunque e in ogni tempo l'uomo si sia manifestato lo abbia fatto all'interno di una compagine sociale³⁶ e che anche discorrendo non possa che presupporla,³⁷ sono tutte circostanze che, seppur bisognose di spiegazione,³⁸ non bastano a dedurre una naturalezza che implicherebbe la contraddizione di una specie i cui membri sono regolarmente esposti all'odio dei loro simili, regolarmente occupati a procurarlo, regolarmente impegnati a sottrarre alla specie le condizioni per conservarsi.

A nulla vale nemmeno richiamarsi all'irrimediabilità di questa condizione, al suo essersi 'ormai' prodotta: se Leopardi sottoscrive questa circostanza – obbligandosi così a coordinare «la prospettiva sul continuo e sul perenne»³⁹ con lo sguardo corto della prospettiva storica che costringe a relativiz-

33 *Zib.* 3649, 11 ottobre 1823.

34 Cfr. *Zib.* 3773-8, 25-30 ottobre 1823.

35 *Zib.* 370, 2 dicembre 1820.

36 Sul 'caso' dei Californi, di cui non si può trattare in questa sede, cfr. BALZANO 2008.

37 Cfr. *Zib.* 3804-6, 25-30 ottobre 1823.

38 La lunga nota "sul fuoco" datata 11 ottobre 1823 (*Zib.* 3643-72) mostra come l'indisponibilità a incorporare il negativo nel sistema

della natura faccia sì che Leopardi non retroceda nemmeno di fronte a conclusioni che solo oggi siamo in grado di riconoscere come pionieristiche, ma che all'epoca dovevano risultare del tutto paradossali: la comune origine del genere umano in uno specifico luogo della terra, così come quella delle lingue, ne sono solo un esempio.

39 DAMIANI 2010, p. 110.

zare i giudizi di valore tagliandoli sul corpo delle circostanze concrete – essa è pur sempre insufficiente a rendere naturale una qualità che, rendendo infelice necessariamente il vivente, costituirebbe una perversione impossibile dell'ordine: se «nemmeno per chi si tagli una gamba, o sia schiacciato da una pietra, c'è più rimedio»,⁴⁰ questo non impedisce di vedere in quelle condizioni dei semplici disordini e di provare a sopperire al nuovo stato a partire dalla consapevolezza che la perfezione primitiva è definitivamente perduta.

Per queste ragioni, l'affermazione della naturale disposizione dell'uomo a consorzi solamente larghi e occasionali è lungi dall'essere un primo passo verso il pessimismo politico ed è scorretto affermare che nella lunga nota del 25-30 ottobre 1823 «il problema sociale appare *ormai* destoricizzato e i temi nettamente pessimistici [...] emergono con una evidenza assiomatica»:⁴¹ destoricizzando il tema sociale, il discorso assume un'astrattezza che, per esser tale, non squalifica la riflessione sulle forme sociali storiche e concrete, ma la completa e la comprende in una prospettiva più ampia, la quale permane pienamente ascrivibile a quel contesto provvidenziale per cui «come ciascun individuo, così ciascuna specie presa insieme è incaricata dalla natura di procurare in tutti i modi possibili la sua conservazione»⁴² favorendo l'inclinazione dei viventi verso i loro simili; di fronte all'inscindibilità del legame fra amor proprio e odio per l'altro,⁴³ per disinnescare il potere distruttivo di quest'ultimo

non restava alla natura altro modo che il porre i viventi verso i loro simili in tale stato che la inclinazione degli uni verso gli altri operasse e fosse, l'odio verso i medesimi non operasse, non si sviluppasse, non avesse effetto, non venisse a nascere, e propriamente, quanto all'atto non fosse, ma solo in potenza.⁴⁴

La constatazione che «Questo stato non poteva esser altro che quello o di niuna società, o di società non stretta»⁴⁵ non contraddice le riflessioni che Leopardi aveva svolto qualche anno prima in ordine all'amor di patria e alla maggiore o minore corruzione dei regimi politici, ma costituisce la premessa che giunge tardivamente⁴⁶ a renderle pienamente intelligibili: l'iscrizione della società nel dominio dei disordini o delle loro conseguenze, fornisce la

40 *Zib.* 366, s.d.

41 BALDACCIO 1982, pp. 42-43 (corsivo nostro).

42 *Zib.* 3928-9, 27 novembre 1823.

43 Amor proprio «ch'è un bene e che la natura non poteva a meno di porre nel vivente» ma da cui «nasce necessariamente l'odio verso altrui, ch'è un male, perché dannoso di sua natura alla specie» (*Zib.* 3784-5, 25-30 ottobre 1823).

44 *Zib.* 3929, 27 novembre 1823.

45 *Zib.* 3929-30, 27 novembre 1823.

46 Quello dell'ottobre 1823 è l'ultimo dei «tre grandi trattati» (l'espressione è di Emanuele Severino) che Leopardi dedica al tema della società. I precedenti, incentrati sul tema delle forme di governo (*Zib.* 543-79) e dell'amor di patria (*Zib.* 872-911) datano rispettivamente 22-29 gennaio 1821 e 30 marzo-4 aprile 1821.

ragione per cui, proprio in quelle riflessioni, sono posti dei limiti alla capacità del progresso di produrre civiltà, e il travalicarli, riducendo il margine d'intervento del potere trasfigurativo delle illusioni, non può che inaugurare una degenerazione delle forme di governo e il ricorrere di un medioevo che diventa più barbarico a ogni suo manifestarsi storico.⁴⁷

L'irrimediabilità del dato sociale, in altri termini, non disimpegna rispetto alla denuncia del suo non competere naturalmente all'essere umano, perché è solo riconoscendovi il segno di una corruzione che è possibile intendere il progresso come una forza che, potendo solo sopprimere a un imprevisto, non è chiamata a scatenarsi in vista della sua emendazione – come fosse lo strumento che la natura ha affidato all'uomo per portare a compimento un'opera che in tutti gli altri casi è uscita perfetta dalle sue mani – ma a modularsi a partire dalla consapevolezza del proprio statuto: medicina che giunge a impedire il proliferare di un male, a tamponare gli effetti più pericolosi di una frattura incomponibile, la civiltà – di cui il progresso si pretende tedorfo – non può che approfondirla se, dimentica di sé, pretende ingenuamente di sanarla e di redimere l'umanità edificando un ordine la cui perfezione è preclusa alla stessa natura.⁴⁸

Del resto, se già un principio di analogia con gli altri viventi porta ad interpretare la precarietà della condizione umana come indice della sua corruzione più che della sua perfettibilità,⁴⁹ è sempre l'indisponibilità ad accogliere il negativo nella natura, la convinzione che equivalga ad accogliere la contraddizione, che spinge Leopardi a rifiutare, con l'impianto ideologico della tradizione illuminista, l'idea che il progresso tecnico e conoscitivo, insieme alla civiltà che promette di realizzare, costituisca il compito specifico dell'essere umano. Quest'idea – oltre a presupporre che un vivente, presiedendo alla realizzazione delle proprie condizioni di esistenza, presieda di fatto alla rettifica della propria creazione – affidando alla storia e alla civiltà la funzione di emancipare l'umanità dal proprio travaglio, sancisce per l'umanità stessa la necessità di attraversarlo e, a partire dalla sua funzione, legittima la presenza del «male nell'ordine» naturale, facendo sì che la «perfezione e felicità» di uno dei viventi si realizzi mediante il loro opposto.⁵⁰ Quando, nel lungo pensiero dell'ottobre 1823, al termine di un crescendo protratto per un'intera pagina, Leopardi si chiede se

47 A proposito del medioevo (ma anche del rinascimento) inteso come una «condizione dell'anima» capace di ricorrere lungo la storia «sotto mentite spoglie» cfr. DAMIANI 2023.

48 Cfr. *Zib.* 585-6, 29-31 gennaio 1821.

49 «L'uomo non è perfettibile ma corrottile» (*Zib.* 2563-4, 10 luglio 1822); inoltre, tra gli altri, cfr. *Zib.* 371-3, 2 dicembre 1820; *Zib.* 393-8, 2-15 dicembre 1820.

50 Cfr. *Zib.* 3799-800, 25-30 ottobre 1823.

l'antropofagia, se i sacrifici umani, se le superstizioni, le infinite opinioni ed usi barbari ec. ec. le guerre mortalissime [...] sono cose secondo natura, intese dalla natura, supposte, volute, ordinate dalla natura; non accidenti, non disordini, ma secondo l'ordine, e derivanti dal sistema naturale e da' naturali principii; necessarie al conseguimento ed effettuamento della perfezione e felicità della specie,⁵¹

sta ribadendo come l'inclusione del negativo nell'ordine contraddica l'essenza stessa del negativo, che è tale perché è disordine e – parafrasando un celebre passaggio del giugno 1824⁵² – “perciò solo è negativo”.

Anche e soprattutto dal punto di vista sociale, l'ideologia del progresso appare a Leopardi pura incoscienza: l'animo sereno di chi, di fronte alle rovine accatastate dalla storia, non è in grado di riconoscere un mattatoio e persevera a produrne di nuove ritenendole tutte giustificate a partire dall'assunto che all'ordine della natura vada concesso un tempo di lavorazione per compiersi, che alla società umana la perfezione di quelle animali spetti come un premio, è il segno di una follia che ha perso ogni criterio capace di farla dubitare dei propri presupposti. Se si considera poi che i beni procurati dal progresso sono in ultima istanza riconducibili a circostanze aleatorie⁵³ e all'imponderabilità del genio di pochi individui,⁵⁴ così che oltre alla pena anche il caso concorre alla perfezione della stirpe, si comprende come agli occhi di Leopardi, ben più che il proprio sistema, sia l'illuminismo a esibire familiarità con lo spirito tragico.

Un concetto benefico di natura risulta fondativo della riflessione politica di Leopardi anche e soprattutto rispetto al ruolo svolto da quelle illusioni che, proprio perché «sono essenziali e necessarie alla felicità e perfezione dell'uomo», non possono che appartenere «sostanzialmente al sistema naturale, e all'ordine delle cose».⁵⁵ Di fronte a un «essere pensante e vivente» la cui determinazione ad agire è priva dell'innatismo istintuale ma si realizza mediante il filtro della convinzione, l'illusione è una «proposizione credibile»,⁵⁶ un insieme di credenze verso le quali l'uomo si determina facilmente, le più «conformi al modo in cui la natura aveva disposto e provveduto che l'intelletto si determinasse»⁵⁷ al fine di orientarlo verso un agire vantaggioso e utile alla vita; quindi sono

51 *Zib.* 3801, 25-30 ottobre 1823.

52 Cfr. *Zib.* 4100, 3 giugno 1824.

53 Tra gli altri cfr. *Zib.* 1737-40, 19 settembre 1821; e *Zib.* 2602-6, 10 agosto 1822.

54 Cfr. *Zib.* 1729-32, 19 settembre 1821.

55 *Zib.* 1082, 24 maggio 1821.

56 *Zib.* 438, 22 dicembre 1820.

57 *Zib.* 442, 22 dicembre 1820.

ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa ec. Onde sono necessari ed entrano sostanzialmente nel composto ed ordine delle cose.⁵⁸

Tuttavia – e la cosa permane perlopiù ignorata sia da quanti propugnano l'intervenire di una svolta che neutralizza le precedenti riflessioni leopardiane, sia da quanti per la medesima ragione la negano – la provvidenza con cui la natura predispone l'uomo all'illusione, così come a una vita libera dai vincoli sociali, proprio perché si richiama a un ordine che agisce in modo almeno potenzialmente teleologico, non può che presupporre una rigidità che la lascia sostanzialmente impotente rispetto alla possibilità di intervenire nel medicare le perversioni che non riesce a scongiurare. Il fatto cioè che nella vita associata siano individuati i segni di un'uscita dallo stato di natura e sia al contempo sancita l'impossibilità di affidare all'uomo il compito di porvi definitivamente rimedio mediante gli strumenti del progresso, fa sì che nulla possa sopperire efficacemente al venir meno dei preservativi naturali; che sono tali proprio perché intervengono 'a priori' nell'indirizzare i viventi verso il loro destino, offrendo loro una condizione sufficiente per scongiurare la propria perversione; ma non si vede come possano agire positivamente 'a posteriori', una volta che questa si è determinata. Già nel contesto della lunga nota dell'ottobre 1823 Leopardi è in grado di riconoscere che la barbarie e la crudeltà «tanto sono più frequenti e maggiori, e le guerre tanto più feroci e continue e micidiali ec. quanto i popoli sono più vicini a natura»⁵⁹ e che

I primi passi che l'uomo fece o fa verso una società stretta lo conducono di salto in luogo così lontano dalla natura, e in uno stato così a lei contrario, che non senza il corso di lunghissimo tempo, e l'aiuto di moltissime circostanze e d'infinite casualità (e queste difficilissime ad accadere) ei si può ricondurre in uno stato, che non sia affatto contrario alla natura ecc.⁶⁰

Quel che non è chiarito è da dove provengano le forze che, mitigando questa contrarietà, rimediano in qualche modo al danno prodotto. Da lettori dello *Zibaldone* sappiamo che questo stato non naturale ma nemmeno contrario alla natura è quello della «mezzana civiltà», del «temperamento della natura colla ragione, dove quella cioè la natura abbia la maggior parte»:⁶¹ una condizione possibile fin tanto che la ragione dell'uomo, non essendo

⁵⁸ *Zib.* 51, s.d.

⁵⁹ *Zib.* 3797, 25-30 ottobre 1823.

⁶⁰ *Zib.* 3799, 25-30 ottobre 1823.

⁶¹ *Zib.* 114, 7 giugno 1820.

perfettamente sviluppata ma solo mediocrementemente, concede ancora lo spazio perché un errore, insinuandosi fra i suoi sillogismi, li porti a concludere in modo utile alla vita più che conforme alla verità. Un concetto che, prendendo spunto dal commento al testo genesiaco, compare molto presto nella riflessione di Leopardi a segnalare «il più felice stato dell'uomo sociale e corrotto insanabilmente, stato dove si concede tanto alla natura, quanto è compatibile colla società»⁶² e che, già in quelle pagine, si mostra capace di includere diverse condizioni, più o meno stabili, più o meno felici a seconda del grado di sviluppo della ragione cui devono far fronte.

La civiltà infatti opera come un parziale rimedio alla condizione sociale, procura un «ravvicinamento alla natura»⁶³ nel quale anche alla ragione è riconosciuto un ruolo,⁶⁴ a patto che sappia contenersi entro i limiti dello strumento di cui una natura vulnerata si serve per illuminare il proprio cammino.⁶⁵ Il suo travalcarli è ciò che rende il concetto di barbarie ugualmente capace di includere una varietà di condizioni: ad accomunarle non è astrattamente il «sonno della ragione», il prevalere di un'ignoranza superstiziosa che procede senza lumi, ma l'assenza delle condizioni perché le sole forze capaci di stemperare la corruzione sociale possano agire efficacemente; circostanza che lungo la storia sociale si produce sia per l'assenza di una ragione chiamata a illuminarne l'opera, sia per un suo eccesso, che è tale nella misura in cui la ragione, eccedendo rispetto al proprio compito, riconosce in sé un potere di redenzione rispetto al quale quelle forze si trovano ridotte a 'falsità' di cui sbarazzarsi.

Queste forze, sappiamo, sono costituite dalle illusioni naturali che però, per il loro operare all'interno e a partire dalla corruzione sociale, per quanto originino dalla natura, non possono che essere distinte da quelle credenze primitive, riconducibili allo stesso sistema naturale, con le quali la natura orienta l'agire dell'uomo preservandolo dalla sua corruzione. Sono «illusioni sociali» che, a ben vedere, intervengono a mitigare gli effetti di un disordine al modo di una «seconda creazione» che, per esser tale, non può uscire dalle mani della creatura, ma da quelle della natura, la sola potenza che – a differenza della ragione che può solo distruggere – può essere autenticamente creatrice. Questa peculiarità è ben presente al Leopardi più maturo, quando scrive che

62 *Zib.* 408, 9-15 dicembre 1820. Già da questa 'precoc' affermazione si comprende come non sia possibile leggere la lunga nota dell'ottobre '23 in contraddizione con quelle del gennaio e aprile 1821 in cui si afferma la perfezione solo 'relativa' delle società e dei governi antichi.

63 *Zib.* 3802, 25-30 ottobre 1823. «Non è dubbio che l'uomo civile è più vicino alla natura che l'uomo selvaggio e sociale». *Ibid.*

64 «La società è corruzione. In processo di tempo e di circostanze e di lumi l'uomo cerca di ravvicinarsi a quella natura onde s'è allontanato, e certo non per altra forza e via che della società». *Ibid.*

65 «La ragione è un lume; la Natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata». *Zib.* 22, s.d.

Quegli errori che non sono necessari all'uomo nello stato naturale, possono ben essergli necessari nello stato sociale; egli non gli aveva per natura; ciò non prova nulla; mille altre cose egli non aveva in natura, che gli sono necessarie per conservar lo stato sociale.⁶⁶

Ma già nel 1821, affermando a margine della lunga nota sulle trasfigurazioni dell'amor proprio che «l'amor patrio o nazionale non è altro che una illusione, ma facilmente derivante dalla natura, posta la società, com'è naturale l'amor proprio nell'individuo, e posta la famiglia, l'amor di famiglia»,⁶⁷ dimostra almeno di presentirlo, istituendo una distinzione fra ciò che si possiede "in natura" e ciò che si possiede "per natura", fra ciò che è naturale perché proprio del primitivo stato e ciò che deriva naturalmente una volta che, posta la società, quello stato è venuto meno. A qualificare l'origine naturale di una qualità non è quindi il suo corrispondere a un piano primigenio, ma il competere all'uomo nella forma di un beneficio necessario alla conservazione dello stato in cui si è posto irrimediabilmente: affermando, nel 1825, che «La distruzione delle illusioni, quantunque non naturali, ha distrutto l'amor di patria, di gloria, di virtù ec.».⁶⁸ Leopardi non sta mettendo in dubbio la provenienza di quei beni, ma sta esplicitando che all'intervento benefico della natura è concesso uno spazio che supera i termini di un piano rigidamente prescritto: a fronte di una filosofia che lasciata a briglia sciolta procede estirpando «mille errori non naturali che la società aveva fatti nascere (*e ciò naturalmente*)»,⁶⁹ la natura si rivela una forza perpetua, ed è solo a partire dalla continuità del suo processo creativo che anche il disordine può trovarsi provvisto di un rimedio che, benché impossibilitato a produrne il riassorbimento, può almeno stemperarne gli effetti distruttivi permettendo il suo protrarsi.

Del resto, il rifiuto di Leopardi ad accettare che, accanto all'amor di sé, altri fattori intervengano a governare la logica del vivente, mitigando gli effetti negativi di quel principio «universale, e quasi finale» della realtà,⁷⁰ se da un lato costituisce uno degli elementi di maggior pregio del suo sistema, per cui in esso la crudezza dello spettacolo che si presenta al suo sguardo antropologico rifiuta di annacquare in «fole»⁷¹ tanto edificanti

66 *Zib.* 4135, 18 aprile 1825.

67 *Zib.* 923, 6 aprile 1821.

68 *Zib.* 4136, 18 aprile 1825; «quella purità e quello stato naturale, ottimi in sé, possono essere pessimi all'uomo, posta la società». *Ibid.*

69 *Ibid.* (corsivo nostro).

70 *Zib.* 182, 12-23 luglio 1820.

71 Sebbene in contesti diversi, l'espressione ricorre in Leopardi per indicare sia il precetto cristiano dell'amore universale (cfr. *Zib.* 890, 30 marzo-4 aprile 1821), sia il 'superbo' sogno razio-

nalistico di geometrizzare la vita. Nella loro differenza, entrambe le prospettive non possono che presupporre una miracolosa liberazione dell'uomo dalla sua specifica condizione, un mutamento relativo alla sua natura tale da renderla – come piaceva a Solov'ëv – più propriamente "divino-umana"; se così è, vale soprattutto a questo proposito quel che Leopardi sostiene altrove affermando che «Il discorso de' miracoli, è sopraumano»: in quanto tale, può certo entrare in poesia, ma «non entra in filosofia» (*Zib.* 404, 9-15 dicembre 1820).

quanto pericolose, dall'altro è anche ciò per cui il solo fattore che può intervenire a impedire l'esplosione della contraddizione sociale è anche quello che la determina. Di fronte a un sentimento che si impone con la stessa perentorietà di una legge fisica, ciò che può impedirgli di sabotare il sistema sociale è il prodursi di un errore che inceppi il meccanismo del suo agire e lo sottragga alla 'staticità' con cui 'naturalmente' si esprimerebbe. La voracità con cui l'essere umano si ama, con cui sottrae all'altro tutto quel che è in suo potere sottrarre, il desiderio di soverchiarlo, di privarlo di tutto, di avere ciò che l'altro «possiede senza il menomo nostro danno; ancor quello che ci è impossibile assolutamente di avere, e che neanche ci converrebbe; e finalmente quasi ancor quello che non desideriamo, e che anche potendo avere non vorremmo»⁷² sono forze che non tollerano mitigazione; il solo modo per disinnescarne il potere distruttivo consiste nell'orientarlo là dove è meno nocivo per l'ordine sociale, facendo ricorso a un gioco di specchi che proietti il più lontano possibile l'immagine di un 'altro' che è irrimediabilmente l'immagine di un nemico.⁷³

L'illusione – sappiamo – è questo inganno: per il suo tramite la soggettività di ogni individuo subisce un parziale allargamento che la porta a comprendere un consorzio d'uomini, facendo in modo che su di esso si riversi l'amore che ciascuno proverebbe per sé solo, e fuori di esso l'odio che circolava pericolosamente al suo interno. L'impossibilità per un qualunque codice di leggi di imbrigliare l'egoismo dei singoli e tantomeno di articolarlo all'interno di un ordine artificiale matematicamente redatto, in cui un'astuzia della politica devia verso il bene comune l'azione di singoli che perseguono il proprio, fa dell'illusione il solo perno a cui un corpo politico può fare affidamento per ambire a una qualche perfezione, una volta perduta quella naturale: se «L'abuso e la disubbidienza alla legge, non può essere impedita da nessuna legge»,⁷⁴ l'intervento legislativo non può che subordinare la sua efficacia alla diffusione della virtù, fornendo tuttalpiù un dispositivo di sicurezza per una società che ha nella disposizione all'illusione da parte dei suoi membri il principale presidio alla sua tenuta.⁷⁵

72 *Zib.* 1164, 13 giugno 1821. «Così che il solo e puro bene altrui, il solo aspetto dell'altrui supposta felicità, ci è grave naturalmente per se stessa» (*ibid.*). Un sentimento che non anima solo la competizione tra i singoli, ma «fra classe e classe, ceti e ceti, ordine ed ordine, compagnia e compagnia, popolo e popolo» (*Zib.* 3790, 25-30 ottobre 1823).

73 Questo aspetto – non proprio marginale – del sistema leopardiano sembra essere ignorato da Marco Balzano quando, riflettendo sull'amor

proprio, afferma che «l'unico motore della vita umana è ormai un'energia distruttiva degli altri, che complica e compromette il rapporto coi nostri simili» (BALZANO 2014, p. 118). Si capisce quindi come, tolto di mezzo il potere trafigurativo delle illusioni, la «rivalutazione di un amore inteso come solidarietà e aggregazione illuministica» (*ivi*, p. 120) divenga il solo appiglio per scongiurare la deriva impolitica della riflessione leopardiana.

74 *Zib.* 229, s.d.

75 Cfr. *Zib.* 3775, 25-30 ottobre 1823.

Le riflessioni su ‘Leopardi giuridico’ (a partire da quelle svolte nel corso del seminario di Macerata dell’ottobre 2015) – dimostrando una salutare indipendenza dagli ideologismi che hanno spesso condizionato l’analisi politica – hanno riconosciuto che «Ancora oggi, Leopardi insegna come la legge sia frutto di una realtà che è già guasta, non è apice “del meglio”, non è il supererogatorio, ma è lo strumento per arginare l’errore che nella società ha valore di male, quando in una sorta di cortocircuito non sia la legge stessa a provocare il male».⁷⁶ In assenza di un contesto predisposto al suo rispetto, l’azione della legge non può che risultare ‘posticcia’ e incapace di scongiurare l’esplosione di un conflitto che rischia ad ogni suo prodursi di diventare ‘epidemico’ (secondo l’efficace espressione di Guido Rossi); quando «Leopardi ammonisce la politica a considerare nei processi normativi e di codificazione [...] non “solamente la ragione, ma la natura [...] vera e non artefatta né alterata”, portando ad esempio il codice (morale, interiore) dei cristiani»,⁷⁷ la sta invitando a misurare i propri scopi e le proprie strategie prendendo atto di ciò che non può essere cambiato, del fatto che un amor proprio di cui è impossibile spogliarsi «essendo uomo, e vivendo»⁷⁸ solo per mezzo di un inganno può evitare di volgersi in fattore di disgregazione.⁷⁹

Il prodursi dell’illusione non ha quindi nulla di miracoloso, se non in ordine al beneficio che procura consentendo di vivere fuori dal «primitivo stato», dal momento che sono fattori concreti a rendere possibile – se non probabile – quello sbaglio che porta i singoli a continuare a veder riflesse nel bene sociale le fattezze del proprio anche là dove i due profili smettono di coincidere, generando le condizioni perché l’uomo arrivi a prediligere volontariamente qualcosa d’altro da sé predisponendosi a un sacrificio altrimenti impossibile. Nello stringersi progressivo dei legami sociali fra gli individui e poi nell’eccedere i limiti di uno sviluppo solamente mediocre da parte della ragione, Leopardi scorge il venir meno delle condizioni pratiche perché i singoli possano ancora ‘sbagliarsi’ relativamente al proprio interesse e il motivo per cui, a fronte di un ridursi del suo margine d’intervento, il potere delle illusioni subisce un andamento parabolico che si conclude con la loro «strage».

76 CAPUZZA 2016, p. 69.

77 ADORNATO 2016, p. 57.

78 *Zib.* 890, 30 marzo-4 aprile 1821.

79 In questo contesto l’organizzazione sociale non può fare appello a nessun “diritto naturale” perché in natura si dà solo una legge «che rimane fissa e stabile, e coincide con l’istinto naturale

[...]. Ciò pone agli esseri viventi in società qualche problema» (D’INTINO 2016, p. 90); la contrarietà di quell’impulso «a qualunque tipo di organizzazione, sociale, politica, giuridica, è una costante mai sconfessata dalla riflessione leopardiana, e la ritroviamo in tutti quei passi in cui si mette in discussione l’efficacia dei sistemi legislativi» (*ibid.*).

Ma se queste sono le condizioni pratiche del prodursi delle illusioni, individuare quella teorica nel carattere solamente 'storico' del pessimismo all'interno del quale sorge questo discorso è in ultima analisi scorretto; perché se è certo che l'affermazione di un male nel cosmo giunge a esplicitarsi – o anche a prodursi – solo successivamente all'interno del pensiero di Leopardi, il ritenere che essa vi agisca come una scoperta che irrompe nel sistema leopardiano scardinandolo non fa i conti con il fatto che solo nella cornice di questo pieno materialismo per la natura diviene possibile procedere a quella parziale revisione del proprio ordine senza la quale le stesse illusioni non potrebbero sorgere in alcun modo.

Benché il contesto provvidenziale in cui prende forma la riflessione antropologica leopardiana sia tale solo potenzialmente e nulla impedisca ai mezzi d'esistenza forniti ai viventi di perdersi senza che perciò la perfezione dell'ordine ne risulti compromessa, non c'è dubbio che questo contesto non è ancora quello del tutto materialistico per cui è nel semplice possesso di quei mezzi d'esistenza che vi è garanzia del suo protrarsi: il fatto che ad essere solamente possibile sia la perdita di quei mezzi anziché il loro possesso, è tutt'altro che secondario in ordine alla disposizione nei riguardi della natura: se quest'ultima concede il necessario solo eccezionalmente non provvede di fatto ad alcunché e l'inclusione del male nel proprio ordine, benché contraddittoria, rappresenta, più che il suo perversimento, il suo funzionamento ordinario. Ma per quanto possa apparire paradossale, è proprio questo secondo profilo naturale a offrire le condizioni più adatte perché una violazione dell'ordine, una sua corruzione, non si muti *ipso facto* in un'espulsione; è proprio nella cecità del disegno naturale, nella sostanziale imponderabilità dei suoi scopi, nell'assenza di progetti relativamente alla conformazione specifica dei viventi (o almeno nell'impossibilità di indovinarli) che questi ultimi possono trovarsi provvisti di qualità che, malgrado tutto, si rivelano adatte a sostenere il loro prosperare.⁸⁰

Fintanto che sul cosmo agisce una potenza provvidente che attribuisce qualità ai viventi in vista di specifiche facoltà, il riconoscimento della sua intrinseca debolezza fa sì che l'accidentalità del perversimento ne sancisca anche l'irrimediabilità: perduta la perfezione primitiva che garantisce prosperità alle specie come trascinandole all'interno di una corrente salvifica, ciò che si corrompe è abbandonato a una navigazione senza stelle che prelude un naufragio, perché è solo nella cornice della creazione, del suo primo e immutabile stabilirsi, che l'esistenza può essere presidiata da leggi in cui si

80 A questo proposito poco conta che «il fine della natura è la conservazione delle specie, e non la conservazione nè la felicità degli individui» (*Zib.* 4169, 11 marzo 1826), dal momento

che anche il bene della sola specie, per potersi realizzare, non può fare a meno di elargirne una parte agli individui, anche solo per qualche tempo e nella forma dell'illusione.

esprime la sovrintendenza di un Dio. Ma là dove si accetta che il coordinamento degli effetti «alle cause finali *parziali* che nel mondo sono evidenti» non solo sia attribuibile a «intelligenza o forza o necessità», ma possa accadere anche per «*fortuna*»,⁸¹ dove la vita delle creature è affidata alle cure di un Dio cieco, o malvagio o anche assente, così come nessuna ortodossia può essere salvifica, nessun pervertimento deve essere annichilente.

Smettendo i panni dell'ordine benefico, è chiaro che la natura non può più offrire alcuna garanzia rispetto al beneficio connesso a ciò che procede dalla sua mano; lo stesso concetto di corruzione o di pervertimento che era fondamentale per qualificare come foriera di mali la circostanza sociale, perde di significato nel momento in cui la perversione viene ritrovata all'interno dell'ordine: una natura che si scopre animata da «Contraddizioni innumerevoli, evidenti e continue», per cui la preda naturale di ogni animale è provvista dei mezzi per difendersene,⁸² per cui l'essere si trova unito all'infelicità «ed unitovi necessariamente e per propria essenza»⁸³ e non per accidente, e il procedere delle cose ricorda il fare dei fanciulli che costruiscono per distruggere,⁸⁴ è un ordine propriamente «inconcepibile»,⁸⁵ ammirabile «per la sua pravità e deformità».⁸⁶

L'ordinarietà del male, il suo essere a pieno titolo parte di un piano che non ne può fare a meno, che lo presuppone, che lo riconosce come essenziale, necessario al prodursi dello stesso bene, è una mostruosità che nessuno può comprendere, che contraddice il concetto stesso di male, che «per sua natura è contrario all'essenza rispettiva delle cose e perciò solo è male»;⁸⁷ ma benché una natura che da tempo si sa incapace di scongiurare il proprio pervertimento solo ora appaia propriamente perversa e indefinibile,⁸⁸ solo ora si mostri parlata da contraddizioni in cui non è più ravvisabile il prodursi di una corruzione, tutto questo non impedisce ancora di ritenere che alcuni criteri intervengano a limitare le contraddizioni che il sistema è in grado di sopportare, permettendo di continuare a distinguere tra ordine e perversione. Perché, malgrado l'imponderabilità di un progetto complessivo che, trascendendo il linguaggio e il pensiero, è un «orribile mistero» rispetto al quale sono «insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principi stessi fondamentali della nostra ragione»,⁸⁹ è solo 'disor-

81 *Zib.* 4413, 20 ottobre 1828 (corsivo nostro).

82 *Zib.* 4204, 25 settembre 1826.

83 *Zib.* 4099, 3 giugno 1824.

84 Cfr. *Zib.* 4421, 2 dicembre 1828.

85 *Zib.* 4511, 17 maggio 1829.

86 *Zib.* 4258, 21 marzo 1827.

87 *Zib.* 4100, 2 giugno 1824.

88 «Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male? [...] Ma che pensare quando il male è *ordinario*? dico, in un ordine, ove il male è *essenziale*?» (*Zib.* 4511, 17 maggio 1829).

89 *Zib.* 4099, 2 giugno 1824.

dinatamente' che la natura può ordinarsi al male e, pena un'implosione dovuta al prevalere della sua stessa logica annichilente, l'elargizione di «qualche apparenza di piacere»⁹⁰ è pregiudiziale al perpetuarsi del suo ordine negativo.

A questo proposito Luigi Baldacci aveva correttamente parlato di una vera e propria "metafisica del male", di un «sistema del male fatto di infinite singole perfezioni»⁹¹ in cui al bene è riconosciuto il ruolo di un paradossale strumento: una paradossalità che, specie dopo il 1824, diviene quasi una cifra leopardiana e che non è affatto il sintomo di un pensiero ondivago, ambiguo o idiosincratico – come sostenuto da tanta parte del leopardismo novecentesco – ma lo specchio di un sistema della natura irriducibile alla logica della non contraddizione e in cui «è rimossa ogni tentazione di riaggregare in termini dialettici i rottami di quel principio».⁹² Se una forza arcana e malvagia presiede l'esistenza, solo un'imperfezione della sua logica può trattenere un trionfo che coincide con un autoannullamento, dal momento che il male dell'esistenza non può realizzarsi pienamente senza compromettere l'esistenza del male; nel disordine, nell'irrinunciabile imperfezione con cui il male si realizza, con cui l'universo e l'esistenza lo perseguono,⁹³ continua a dischiudersi lo spazio perché anche dalle mani di Arimane sfuggano dei doni, se non altro quelli effimeri delle illusioni. Nella disponibilità a riconoscerli e riceverli è custodita la possibilità di protrarre un'esistenza che, pur accompagnata dal male, lo disinnesci quel tanto che basta a scongiurare l'esplosione di quella contraddizione per cui «è meglio assoluto ai viventi il non essere che l'essere».⁹⁴

Lo 'stratonismo' cui sembra volgersi l'ultima riflessione leopardiana lo porta ad affermare che, a fronte del riconoscimento che nella realtà molte cose «vanno naturalmente e regolarmente male, e sono mali naturali e regolari»,⁹⁵ non è più accettabile continuare a ritenerla opera di un'intelligenza che agirebbe palesemente quando 'provvede' e misteriosamente quando non lo fa;⁹⁶ una vera e propria «volontà intenzionale di essa natura» non può essere affermata nemmeno rispetto ai fenomeni in cui sembra manifestarsi più chiaramente: per quanto

90 *Ad Arimane*.

91 BALDACCÌ 1984, p. 94.

92 Ivi, p. 95. Ciò che ne risulta è piuttosto una 'antiteologia' o una "teologia del negativo" per cui «Leopardi accetta il finalismo, ma respinge l'ipotesi di Dio. E non la respinge già per la semplice ragione di non crederci, ma perché quel finalismo, che pure esiste, è contraddittorio e insensato» (ivi, p. 99).

93 «Ciascuna cosa esiste per fin di male;

l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male» (*Zib.* 4174, 22 aprile 1826).

94 *Zib.* 4100, 2 giugno 1824.

95 *Zib.* 4248, 18 febbraio 1827.

96 «Noi diciamo che questi mali sono misteri; che paiono mali a noi ma non sono; benché non ci cade in mente di dubitare che anche quei beni sieno misteri, e che ci paiano beni e non siano». *Ibid.*

da certe disposizioni poste dalla natura in certi esseri, facilmente e frequentemente (o anche sempre) nascono certe qualità; che certe qualità, pur date dalla natura, facilmente e frequentemente ricevono certe modificazioni; che certe cause facilmente e spesso producono certi effetti,⁹⁷

tutto ciò non è una ragione sufficiente per affermare che «quelle qualità, quelle modificazioni, quegli effetti siano *voluti* dalla natura»;⁹⁸ nemmeno negli organi è riscontrabile un'autentica 'funzione' e, per quanto la cosa contrasti con il senso comune – «Giacchè chi di noi non tiene per evidente che i piedi *sono fatti per* camminare? (come l'occhio per vedere)»⁹⁹ – lo stesso «far uso de' sensi»¹⁰⁰ fa parte delle «facoltà acquisite per mezzo dell'assuefazione»¹⁰¹ e la loro utilità non basta a dedurne un'intenzione.

Nondimeno l'imperscrutabilità o l'assenza di cause finali¹⁰² non impedisce ancora di distinguere fra ciò che giova all'esistenza e ciò che le nuoce, fra le qualità che procurano alle specie di conservarsi, benché casualmente e a dispetto della natura, e quelle potenzialmente distruttive; e se la «tendenza continua alla conservazione delle specie esistenti, è una delle cose più certe che di lei [della natura] si possono affermare, e che in lei sembrano manifestarci un'intenzione»¹⁰³ ha ancora senso continuare a chiamare naturali le prime e degenerate le seconde: benché entrambe procedano naturalmente e benché la loro distribuzione proceda a fin di male, ciò non toglie evidenza al fatto che alcune disposizioni convengano all'esercizio di facoltà che procurano soddisfazione all'amor proprio dei viventi, mentre la loro perdita o lo sviluppo di altre la compromette. Vi sono dei limiti alla degenerazione che un ordine può sopportare e il superarli produce circostanze ancora degne di esser dette disordini; benché siano «non solo possibili, ma facilissimi ad accadere; moltissimi tanto facili, che quasi sono certi ed inevitabili: nondimeno son disordini manifesti, nè si possono attribuire ad intenzione della natura».¹⁰⁴ Ciò che compromet-

97 *Zib.* 4461, 16 febbraio 1829.

98 *Ibid.* (corsivo nostro). «Se uno fa una spada e un altro se ne serve a fettare il pane, non segue che l'intenzione del fabbricatore fosse che quello strumento fettasse il pane, benché quella spada possa servire, e benché serva attualmente, a quell'uso». *Ibid.*

99 *Zib.* 4468, 26 febbraio 1829.

100 *Zib.* 4108, 2 luglio 1824.

101 *Ibid.* Sulla scorta della lettura di Antoine Léonard Thomas, *Éloge de Descartes*, Leopardi può affermare come «l'uomo impari a vedere, e nascendo non abbia questa facoltà», nonostante sia persuaso del contrario.

102 «E già le destinazioni, le cause finali della natura, in molte anco di quelle cose in cui è

manifesta la volontà intenzionale di essa natura come loro autrice, o non si possono indovinare, o sono (*se pur veramente vi sono*) affatto diverse e lontane da quelle che parrebbero dover essere». *Zib.* 4467, 26 febbraio 1829 (corsivo nostro).

103 *Zib.* 4462, 16 febbraio 1829.

104 *Zib.* 4462-3, 16 febbraio 1829; «niente è più facile nè più frequente in certe specie di animali, che il veder le madri o i padri mangiarsi i propri figliuoli, bersi le proprie uova o quelle della compagna. Questo disordine orribile, che fa fremere, tende dirittamente e più efficacemente d'ogni altro alla distruzione della specie [...] Se la natura procedesse intenzionalmente in tal modo, già da gran tempo sarebbe finito il mondo». *Ibid.*

te la predilezione del vivente verso l'essere piuttosto che verso il non essere affatto, che sia dovuto a un disordine accidentale all'interno di un piano che permetteva di scongiurarlo, o che sia l'infausto prodotto di un sistema aleatorio o male ordinato, poco cambia rispetto alla possibilità di qualificare come corrotta la condizione di un vivente che amandosi non ami anche la propria conservazione.

A confermare come il farsi 'maturo' del materialismo leopardiano non sia sufficiente a squalificare il beneficio connesso ad alcune proprietà naturali, e la necessità per gli enti che le possiedono di non privarsene, i pensieri del 16 e 17 maggio 1829, gli ultimi dedicati a questo tema, funzionano come una prova del nove.¹⁰⁵ Il venir meno di un principio di provvidenza non cancella il tratto propriamente provvidenziale di qualità che effettivamente 'provvedono' alla sopravvivenza della specie, la quale resta un loro effetto pur non essendone lo scopo. Tre mesi dopo la nota in cui commenta la dissertazione del «sig. Hauch, professore di storia naturale in Danimarca» a proposito «Degli organi imperfetti che si osservano in alcuni animali, della loro destinazione nella natura, e della loro utilità riguardo la storia naturale»¹⁰⁶ e in cui si rende esplicita l'assenza d'intenzione della natura nell'abbinare l'organo alla funzione, Leopardi ironizza sull'ingenuità di quanti, proclamando «gli stupendi ordini dell'universo», osservano che «i semi non si depongono, gli animali non nascono, se non in luogo dove si trovi il nutrimento che lor conviene, in luogo che loro convenga per vivere».¹⁰⁷ Leopardi, che fino alla fine del 1823 avrebbe probabilmente sottoscritto quest'osservazione,¹⁰⁸ è ormai in grado di riconoscere che «Milioni di semi (animali o vegetabili) si posano, milioni di piante o d'animali nascono in luoghi dove non hanno di che nutrirsi, non possono vivere» e che «i soli animali ec. che si conservino, si maturino, e che *noi conosciamo*, sono quelli che capitano in luoghi dove possan vivere ec»;¹⁰⁹ è però nel commento conclusivo che si rivela uno scarto in avanti: «Questo è il vero, ma questo non

105 Riprendiamo qui l'espressione con cui Solmi, ribadendo i suoi assunti, individuava nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* la dimostrazione di una coesistenza nel pensiero di Leopardi delle due differenti concezioni di natura. Nel testo del 1827, infatti, «vediamo coesistere, non più separatamente in frammenti distinti, e solo cronologicamente collegati, ma in un medesimo contesto, le suddette due idee di Natura, quella della Natura nemica, della Natura-Arimane, e l'altra della natura finalistica e provvidenziale» (SOLMI 1971, p. 114).

106 *Zib.* 4468, 26 febbraio 1829. Il testo, pubblicato a Napoli nel 1827, è conosciuto da

Leopardi per una sintesi comparsa sul secondo numero del 1828 del «Giornale arcadico».

107 *Zib.* 4510, 16 maggio 1829.

108 Ancora nell'ottobre 1823, partendo da riflessioni circa la scoperta e il dominio del fuoco da parte dell'uomo, Leopardi affermava che «la propagazione della nostra specie accadde per la massima parte contro natura» proprio «perch'ella non ha voluto che l'uomo vivesse e abitasse in luoghi dove gli facesse bisogno di fuoco» (*Zib.* 3658, 11 ottobre 1823), concedendo sempre i mezzi d'esistenza alle sue specie senza che queste dovessero ricavarli 'scoprendoli'.

109 *Zib.* 4510, 16 maggio 1829.

vale la pena di essere detto». ¹¹⁰ Fino a qualche anno prima, questo vero era così degno di esser detto che avrebbe scosso le fondamenta del suo sistema; se ora non è più così è perché si sa che quest'osservazione non è ancora in grado di mutare un male ordinario della natura in una natura perfettamente ordinata al male.

Se, nel medesimo contesto di riflessioni, Leopardi nota che

per quanto il fenomeno dell'incivilimento dell'uomo sia possibile ad accadere; per quanto, considerate le disposizioni e le qualità poste in noi dalla natura e costituenti l'esser nostro, esso fenomeno possa parer facile, inevitabile; per quanto sia comune; noi non abbiamo il diritto di giudicarlo naturale, voluto intenzionalmente dalla natura, ¹¹¹

tornando, qui e altrove, a ribadire concetti su cui aveva già esaustivamente argomentato nelle lunghe note precedenti il 1823, è perché il rifiuto a considerare la civilizzazione come un destino per via del male connesso al prodursi sociale è chiamato a esibire la sua validità nel contesto mutato di una natura che non ha predisposto vie sicure per la propagazione della specie. Ma la mancanza di un progetto naturale in grado di sottrarre l'uomo alla necessità del male non rende meno perverso lo sviluppo di facoltà che portano questa necessità a valori tali da compromettere il bene della vita. ¹¹² Il fatto che doni e pericoli cadano dalla medesima mano non è una buona ragione per non distinguerli e, a fronte di una deformità non emendabile, se è solo per il tramite della natura che i viventi possono aspirare a godere di uno stato vivibile ancorché necessariamente imperfetto, è a maggior ragione che il dono delle illusioni si rivela un formidabile preservativo concesso dalla natura contro il degenerare distruttivo dell'amor proprio nell'essere umano divenuto sociale; tanto che non si vede cosa nel 1829 impedirebbe a Leopardi di sottoscrivere quanto affermava addirittura nelle primissime pagine dello *Zibaldone*, dicendo che «la più gran nemica della barbarie non è la ragione ma la natura: (*seguita però a dovere*) essa ci somministra le illusioni, che quando sono nel loro punto fanno un popolo veramente civile». ¹¹³ A rendere compiuto il materialismo leopardiano, in altri termini, non è tanto il riconoscimento che «*la materia pensa e sente*», ¹¹⁴ quanto il fatto che in natura non vi è nulla che garantisca il prevalere dei fattori che

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Zib.* 4462, 16 febbraio 1829; cfr. anche *Zib.* 3973-5, 11 dicembre 1823.

¹¹² «Neanche per rapporto allo stato sociale sarebbe possibile di credere che tutte le qualità degli uomini sieno destinate dalla natu-

ra a svilupparsi. Lascio le cattive (come noi diciamo) e visibilmente dannose alla società (che sono infinite); neppure le buone ed utili» (*Zib.* 4491, 19 aprile 1829).

¹¹³ *Zib.* 22, s.d. (corsivo nostro).

¹¹⁴ *Zib.* 4251, 9 marzo 1827.

concorrono alla salvezza delle specie rispetto a quelli che la compromettono: come non basta che qualcosa proceda ‘naturalmente’ perché sia voluto dalla natura e produca beneficio, così non basta che qualcosa sia benefico per ritenere che debba necessariamente prodursi.

In sintonia con lo spirito di questi pensieri, Simone Weil osservava che solo un finalismo sotto mentite spoglie può far ritenere che il crollo dell’oppressione sociale sia l’esito ‘naturale’ del suo mutarsi in fattore frenante nei confronti del progresso: un finalismo che traduce sociologicamente Lamarck più che Darwin, dal momento che è il primo a ritenere la necessità di sopravvivere sufficiente a far crescere il collo alla “giraffa sociale”; mentre il secondo, lungi dal ritenere la funzione capace di “fare l’organo”, affidava alla contingenza il sorgere di circostanze materiali adatte a sostenere lo sviluppo di specifiche funzioni, per cui «il progresso consiste nel fatto che la funzione non è più considerata come causa, ma come effetto dell’organo».¹¹⁵ L’aleatorietà del materialismo che ne risulta – per dirla con Louis Althusser – non esaurisce la sua validità nei processi biologici «ma ovunque ci si trovi in presenza di strutture organizzate che non sono state organizzate da nessuno»¹¹⁶ e permette di comprendere come, così come in biologia non esiste legge capace di preservare un vivente dall’estinzione, nei sistemi sociali nulla impedisce all’oppressione di approfondirsi indefinitamente generando un tracollo che rimane un’eventualità tanto probabile quanto la ‘mutazione’ che permetterebbe di scongiurarla.¹¹⁷

È precisamente quest’assenza di necessità a restituire responsabilità all’azione politica e a svincolare il beneficio connesso al termine ‘progresso’ dalla linearità irresistibile che esso sottintende: l’accidentalità della circostanza sociale è la medesima con cui si producono i mezzi che permettono di esorcizzarne le derive, i quali, generandosi, chiedono di essere riconosciuti e preservati anche a dispetto di un progresso conoscitivo che vorrebbe estirparli in quanto errori. Se una certa ortodossia storicista non fosse stata prevalente nel marxismo nostrano, anche e soprattutto da quel punto di vista si sarebbe potuto riconoscere che per Leopardi un’autentica civilizzazione può – anzi deve! – includere un recupero del perduto e che, come ha recentemente ribadito Rolando Damiani, «l’idea del modello antico, affine a quella storiografica di Machiavelli, “fondatore della politica

115 WEIL 1955, p. 40.

116 *Ibid.*

117 Eventualità che dovette risultare chiarissima a Walter Benjamin nella cui prospettiva ‘messianica’ il puro progresso non è che il com-

bustibile di quella “locomotiva della storia” che è lanciata verso la catastrofe e in cui la salvezza è rappresentata dal ricorso a un freno d’emergenza che attende da un’imponderabile contingenza l’occasione per essere tirato.

moderna e profonda”, è il più paradossale e misconosciuto contributo leopardiano all’idea illuministica del progresso». ¹¹⁸

Anche per queste ragioni, affermare che in Leopardi non vi sia alcun accanimento nei confronti della ragione di per sé considerata né verso l’estendersi della civilizzazione è una verità che non pregiudica affatto la sostanza della sua critica all’impianto ideologico illuminista: solo la ragione può fornire il lume che consente di seguire «a dovere» la natura ma, – ed è questo il punto – il pensiero che ne è rischiarato, quello «per cui solo | Si cresce in civiltà», gode della sua luce fintanto che essa illumina circa la natura autentica dell’uomo e in un’antropologia esente da compiacimenti riesce a trovare il criterio per discriminare ciò che conviene a questa specie e ciò che le nuoce, riconoscendo nella sua stessa luce una potenziale istanza distruttiva da tenere a freno. Se là dove «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male» ¹¹⁹ l’illusione costituisce il solo spiraglio dal quale possa filtrare un qualche beneficio; se è solo per il suo tramite che le società umane possono conservarsi deviando il corso di un egoismo incontenibile, l’azione politica è tutt’altro che inutile, ma la sua efficacia è vincolata alla capacità della ragione di riconoscere che il solo vero a cui nulla va sottratto è quello che, mentre confessa la natura vulnerata dell’uomo, è capace di non mutarsi nell’oggetto di un nuovo culto che, sbarrando la porta all’errore in quanto errore, priva le società umane del solo antidoto alla loro implosione. Diversamente, coltivando il sogno di “cambiare l’uomo”, di emanciparlo con «la matematica delle cose» ¹²⁰ dal suo «basso stato e frale», la ragione non può che diventare il paradossale alimento di una diversa credulità, e gli uomini che vi si votano non esiteranno a celebrare sui suoi altari i medesimi olocausti con cui prima si assicuravano la benevolenza di un dio.

Cent’anni dopo e avendo alle spalle l’esperienza di quella Grande Guerra che aveva fatto precipitare nella barbarie l’Europa della *Belle époque*, sempre Simone Weil metteva così a fuoco l’idea centrale delle sue *Riflessioni sulle cause della libertà e dell’oppressione sociale*:

¹¹⁸ DAMIANI 2023, p. 74. Se questa circostanza fu forse presentata da Sebastiano Timpanaro che, pur elogiando il saggio di Luporini, vi vedeva «un’indeterminatezza del concetto di progressismo, che non è un fatto isolato nella storiografia marxista» (TIMPANARO 1965a, pp. 165-6), la voce di Damiani permane da anni pressoché solitaria nel sottolineare la centralità di questo aspetto del pensiero di Leopardi, il quale «non

cede all’utopia di un impolitico; piuttosto accorda il sistema antropologico delle illusioni e le leggi fisiche del mimetismo alla progettualità di una politica moderna che non ignori la costituzione naturale dell’uomo e di conseguenza non pretenda, come i rivoluzionari francesi, di “geometrizzarlo”» (DAMIANI 2010, p. 116).

¹¹⁹ *Zib.* 4174, 22 aprile 1826.

¹²⁰ *Zib.* 564, 22-29 gennaio 1821.

nella misura in cui una visione sempre più chiara delle leggi della materia ci ha permesso di dominarla, noi subiamo in grado sempre più elevato il peso dei rapporti umani le cui leggi ci sono sconosciute. [...] questa ignoranza totale nei riguardi del fattore essenziale della nostra esistenza rende vane tutte le speranze riposte dagli uomini più eminenti dei secoli passati nel progresso dei lumi; essa fa apparire sotto una diversa forma l'equivalente delle stupidità, delle superstizioni, delle follie provocate un tempo dall'ignoranza circa i fenomeni della natura, e anche questo a un grado sempre più elevato.¹²¹

Non è nell'egoismo, con cui l'uomo fa i conti da che è ridotto in società; tantomeno nella natura, la cui perversità non le impedisce di somministrare ai viventi quanto basta; è in questa "barbarie illuminata" che Leopardi riesce a scorgere, agli albori della modernità, lo spettro di quel "giorno di Arimane" in cui ognuno dovrà finalmente constatare che «non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose».¹²²

BIBLIOGRAFIA

ADORNATO 2016 = ADORNATO Francesco, «Leopardi e il diritto: forme di governo, leggi e codici», in MELOSI Laura (a cura di), *Ius Leopardi. Legge, natura, civiltà*, Firenze, Olschki, 2016, pp. 29-58.

BALDACCİ 1998 = BALDACCİ Luigi, *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998.

BALDACCİ 1984 = BALDACCİ Luigi, «Leopardi o del paradosso» [1984], in BALDACCİ 1998, pp. 77-105.

BALDACCİ 1982 = BALDACCİ Luigi, «Due utopie in Leopardi: la società dei castori e il mondo della "Ginestra"» [1982], in BALDACCİ 1998, pp. 35-75.

BALZANO 2014 = BALZANO Marco, «Sull'amor proprio leopardiano», in *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, XXXVIII, 1, 2014, pp. 107-20.

BALZANO 2008 = BALZANO Marco, *I confini del sole. Leopardi e il nuovo mondo*, Marsilio, Venezia, 2008.

121 WEIL 1955, p. 136. Nel medesimo saggio, Simone Weil definisce una «miserabile caricatura delle cultura scientifica» quella propagandabile fra le masse; la quale «lungi dal formare la capacità di giudizio, le abitua alla credulità» (ivi, p. 12). Così, anche «del "socialismo scientifico" si è fatto un dogma, esattamente com'è avvenuto per tutti i risultati conseguiti

dalla scienza moderna, risultati ai quali ciascuno si ritiene in dovere di credere, senza mai preoccuparsi di acquisirne il metodo» (ivi, p. 14); tanto che «Il metodo materialista, questo strumento che Marx ci ha trasmesso, è uno strumento vergine: nessun marxista se ne è veramente servito, a partire da Marx stesso» (ivi, p. 23).

122 *Zib.* 4174, 22 aprile 1826.

BIRAL 1989 = BIRAL Bruno, «Leopardi: infelicità e malvagità nella società moderna», in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 97-116.

BISCUSO 2019 = BISCUSO Massimiliano, *Gli usi di Leopardi. Figure del leopardismo filosofico italiano*, Roma, Manifestolibri, 2019

CAPUZZA 2016 = CAPUZZA Vittorio, «Leopardi dopo Lamennais. Relatività della giustizia, variabilità delle leggi e matrici linguistiche», in MELOSI Laura (a cura di), *Ius Leopardi. Legge, natura, civiltà*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016, pp. 59-82.

CROCE 1922 = CROCE Benedetto, «Leopardi», in *La Critica*, XX, 1922, pp. 193-204.

DAMIANI 2023 = DAMIANI Rolando, *Barbarie e civiltà nella concezione di Leopardi*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.

DAMIANI 2010 = DAMIANI Rolando, «L'antropologia perenne di Giacomo Leopardi», in GAIARDONI Chiara (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, pp. 75-86, ora in DAMIANI Rolando, *L'ordine dei fati e altri argomenti della «religione» di Leopardi*, Ravenna, Longo, 2014, pp. 107-22.

D'INTINO 2016 = D'INTINO Franco, note alla discussione del seminario di Macerata del 16 ottobre 2015, in MELOSI Laura (a cura di), *Ius Leopardi. Legge, natura, civiltà*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016, pp. 89-90.

FRATTINI 1989 = FRATTINI Alberto, «Considerazioni sull'idea di progresso e sulla sua demistificazione in Leopardi», in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 259-74.

GIOANOLA 1989 = GIOANOLA Elio, «Considerazioni inattuali sullo "storicismo" leopardiano», in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 275-84.

GIORDANO 1989 = GIORDANO Emilio, «L'età delle macchine: appunti sul concetto leopardiano di "Storia"», in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 285-306.

LUCIANI 2010 = LUCIANI Massimo, «L'Italia ritrovata grazie ad un poeta? Politica e forme di governo nel pensiero di Giacomo Leopardi», in *Rivista dell'associazione italiana dei costituzionalisti*, IV, 2010, pp. 55-140.

LUPORINI 1947 = LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1993.

MAZZALI 1989 = MAZZALI Ettore, «La società italiana contemporanea e il Leopardi», in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 349-56.

RIGONI 1987 = RIGONI Mario Andrea, «La strage delle illusioni. Osservazioni sulla filosofia politica di Giacomo Leopardi» [1987], in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 133-54.

RIGONI 1976 = RIGONI Mario Andrea, «Leopardi e l'estetizzazione dell'antico» [1976], in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 9-54.

SOLMI 1987 = SOLMI Sergio, *Studi Leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di Giovanni PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1987.

SOLMI 1971 = SOLMI Sergio, «Ancora su le due "ideologie" di Leopardi» [1971], in ID., *Studi Leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di Giovanni PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1987, pp. 113-117.

SOLMI 1968 = SOLMI Sergio, «Le due "ideologie" di Leopardi» [1968], in ID., *Studi Leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di Giovanni PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1987, pp. 99-110.

TALAMO 1989 = TALAMO Giuseppe, «Leopardi e la storia d'Italia a lui contemporanea», in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 66-90.

TILGHER Adriano, *La filosofia di Leopardi* [1940], nuova ed. accresciuta a cura di Raoul BRUNI, Torino, Arago, 2018.

WEIL 1955 = WEIL Simone, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Paris, Gallimard, 1955 (ed. it. a cura di Giancarlo GAETA, Milano, Adelphi, 1983).

WILLIAM SPAGGIARI

LA MANCATA COLLABORAZIONE ALL'ANTOLOGIA

Il 19 ottobre 2024 è scomparso William Spaggiari, la cui attività di studio e di ricerca si è rivolta principalmente a questioni, correnti, autori dei secoli XVIII e XIX, con particolare riguardo alle vicende della storia della cultura tra Antico Regime e Restaurazione. La sua intensa, cospicua e costante produzione, capace di illuminare anche zone poco frequentate della tradizione letteraria, è sempre stata sorretta dall'attenzione per il dato documentario, dall'interesse per la ricezione e la fortuna dei testi, dal ricorso a strumenti d'indagine aperti alla filologia, alla storia e al dialogo fra le discipline.

Ha curato edizioni di scritti di Francesco Algarotti, Giambattista Venturi, Giuseppe Luigi Fossati, Pietro Giordani, Pietro Borsieri, Antonio Panizzi, Giosuè Carducci.

Tra i suoi volumi si ricordano: *Per l'epistolario di Antonio Panizzi. Inventario e regesto delle lettere conservate in Italia* (1981); *La «civile concordia»*. *Appunti sulla cultura letteraria milanese nel primo Ottocento* (1983); *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica* (1990); *Il ritorno di Astrea. Civiltà letteraria della Restaurazione* (1990); *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi. Note e ricerche di letteratura moderna* (1993); *La favolosa età dei patriarchi. Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci* (1996); *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento* (2000); *1782. Studi di italianistica* (2004); *Carducci. Letteratura e storia* (2014); *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi* (2015); *Dante nel Sette-Ottocento. Note e ricerche* (2022).

Risale infine al 2024 la curatela, con Aurelio Sargenti, del volume *Alessandro Manzoni e la Svizzera italiana*.

A Leopardi ha dedicato nel corso degli anni attenzione costante, commentando singoli canti (*Ad Angelo Mai; A un vincitore nel pallone; Il risorgi-*

mento),¹ curando scelte antologiche,² indagandone i rapporti con esponenti della cultura italiana contemporanea (Giordani, Brighenti, Canova, Vieusseux) e autori della tradizione, da Dante fino alla generazione di Muratori, Bettinelli e Baretti.³ Un particolare ambito di studio ha poi riguardato l'incidenza dei luoghi nell'immaginario leopardiano, in linea con il mai sopito interesse per le geografie letterarie.⁴ L'ultima sua fatica è il commento ai primi due canti dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, che lascia in corso di stampa (Milano, LED).

Si ripropone qui, grazie al cortese benestare di Silvia Spaggiari e Mariantonietta Acocella, il capitolo intitolato *La mancata collaborazione all'«Antologia»*, tratto dal volume *L'eremita degli Appennini*. Particolarmente significativo per l'accurata ricostruzione dell'insanabile lontananza di Leopardi dal progetto culturale di Vieusseux, il saggio è emblematico di un metodo di indagine mirabilmente capace di collocare e valorizzare vicende periferiche o meno note nel più vasto quadro della cultura letteraria dell'epoca; e in un certo modo restituisce, con la storia dell'appartata riflessione leopardiana, un'immagine dell'autore, della sua mitezza e della sua indimenticabile eleganza.⁵

BIBLIOGRAFIA

LEOPARDI 1990 = LEOPARDI Giacomo, *Lettere agli amici di Toscana*, a cura di William SPAGGIARI, Milano, Mursia, 1990.

SPAGGIARI 2023a = SPAGGIARI William, «“Dal tramontano al mezzogiorno”: la geografia urbana di Giacomo Leopardi», in BRAZZELLI Nicoletta – SALVADÈ Anna Maria (a cura di), *Città e spazi urbani. Tra geografia e letteratura*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 121-37.

SPAGGIARI 2023b = SPAGGIARI William, «“La sudata virtude”: Leopardi e il gioco del pallone», in *Scritture e linguaggi dello sport*, 2, 2023, pp. 47-62.

SPAGGIARI 2021a = SPAGGIARI William, «Leopardi a Pisa. *Il risorgimento*», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 14, 2021, pp. 43-73.

SPAGGIARI 2021b = SPAGGIARI William, «Le lune di Giacomo Leopardi», in SALVADÈ Anna Maria (a cura di), *Altri mondi. Tra geografia e letteratura*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 101-13.

1 SPAGGIARI 2013, SPAGGIARI 2021, SPAGGIARI 2023.

2 LEOPARDI 1990.

3 SPAGGIARI 1996, SPAGGIARI 2000a, SPAGGIARI 2002, SPAGGIARI 2007, SPAGGIARI 2019a, SPAGGIARI 2019b, SPAGGIARI 2020a, SPAGGIARI 2020b.

4 SPAGGIARI 2015a, SPAGGIARI 2015b, SPAGGIARI 2021b, SPAGGIARI 2023.

5 SPAGGIARI 2000b, pp. 39-66. Il saggio, offerto in forma integrale, è stato uniformato ai criteri editoriali e redazionali della RISL.

SPAGGIARI 2020a = SPAGGIARI William, «Il soccorso della poesia: Leopardi e Muratori», in COTTIGNOLI Alfredo – MISSERE FONTANA Federica (a cura di), *“L'uomo, se non teme fatica, può far di gran cose”. Studi muratoriani in onore di Fabio Marri*, Modena, Centro di studi muratoriani, 2020, pp. 301-12.

SPAGGIARI 2020b = SPAGGIARI William, «Baretti, Leopardi, e i polemisti romantici», in MARCHESCHI Daniela – SAVOIA Francesca (a cura di), *Giuseppe Baretti a trecento anni dalla sua nascita*. Atti del convegno internazionale (Seravezza, 3-4 maggio 2019), Pisa, ETS, 2020, pp. 36-47.

SPAGGIARI 2019a = SPAGGIARI William, «Leopardi lettore di Dante», in *Bollettino dantesco per il settimo centenario*, 8, 2019, pp. 32-64.

SPAGGIARI 2019b = SPAGGIARI William, «Leopardi e Bettinelli», in *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XL, 2019, 77, pp. 51-59.

SPAGGIARI 2015a = SPAGGIARI William, «Tra “californie selve” e “mogli foreste”: luoghi della natura leopardiana», in BANI Luca – SIRTORI Marco (a cura di), *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, Bergamo, Lubrina, 2015, pp. 265-74.

SPAGGIARI 2015b = SPAGGIARI William, «“Vissero i boschi un dì”. Luoghi della natura leopardiana», in SALVADÈ Anna Maria (a cura di), *Selve. Tra geografia e letteratura*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 115-27.

SPAGGIARI 2013 = SPAGGIARI William, «“Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica”», in GENETELLI Christian (a cura di), *Lettura dei «Canti» di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, con la collaborazione di Edoardo FUMAGALLI e Guido PEDROJETTA, Novara, Interlinea, 2013, pp. 31-59.

SPAGGIARI 2007 = SPAGGIARI William, «Giordani, Leopardi, Canova (in margine a un carteggio)», in *Archivio nisseno. Rassegna di storia, lettere, arte e società*, 2007, 1, pp. 21-36.

SPAGGIARI 2002 = SPAGGIARI William, «La mancata collaborazione di Leopardi all'“Antologia”», in MELOSI Laura (a cura di), *Leopardi a Firenze*. Atti del Convegno di studi, Firenze 3-6 giugno 1998, Firenze, Olschki, 2002, pp. 75-104.

SPAGGIARI 2000a = SPAGGIARI William, «Il carteggio Giordani-Leopardi», in TISSONI Roberto (a cura di), *Giordani-Leopardi 1998*. Convegno nazionale di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998), Piacenza, Tip.Le.Co., 2000, pp. 405-29.

SPAGGIARI 2000b = SPAGGIARI William, *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000.

SPAGGIARI 1996 = SPAGGIARI William, «Leopardi, Giordani, Brighenti: altre risultanze», in PANIZZA Giorgio (a cura di), *Giordani letterato*.

Seconda giornata piacentina di studi. Piacenza, 20 maggio 1995, Piacenza, Tip.Le.Co., 1996, pp. 133-87.

Paolo Colombo
Anna Maria Salvadè

I.

All'inizio di settembre 1831, un mese prima della partenza per Roma al seguito di Antonio Ranieri (decisione inattesa, e destinata a suscitare perplessità fra gli amici, non soltanto in Toscana), Giacomo Leopardi esaminava a Firenze le clausole di un vero e proprio contratto che, secondo le intenzioni di Giovan Pietro Vieusseux, avrebbe dovuto finalmente regolarne l'auspicata collaborazione all'«Antologia»: ampia libertà di scelta degli argomenti da trattare e delle opere da segnalare, con la sola richiesta di un preavviso necessario a scongiurare eventuali sovrapposizioni con altri recensori; concessione al nuovo compilatore di un intero «foglio di stampa» (16 pagine) di ogni quaderno mensile, col rammarico che varie circostanze («altr' impegni» del direttore, il precario stato di salute di Leopardi) non consentissero al momento di accrescere tale spazio; compenso, da saldarsi mensilmente, di «Lire ottanta o sia £. 5 la pagina» per ciascun foglio di stampa «del più grosso carattere (garamon)», o di «Lire novantasei, o sia £. 6 la pagina» per articoli in corpo minore.¹

Si trattava del terzo e ultimo tentativo, a quasi otto anni di distanza dal primo, di arruolare Leopardi fra i collaboratori del giornale fiorentino. Già all'inizio del 1824, infatti, grazie all'intermediazione di Pietro Giordani, che scrivendo a Giacomo aveva presentato il direttore dell'«Antologia» come «uno de' più bravi e cari uomini» conosciuti in «questa beata Firenze», Vieusseux era entrato in contatto con Leopardi (il quale per primo, su consiglio di Giordani stesso, gli si era rivolto nel nome di un comune amor di patria), proponendogli di recensire, a sua scelta, «tale o tale opera nuova venuta alla luce in qualche parte d'Italia, e che ne meritasse la pena», e soprattutto le «novità scientifiche e letterarie dello Stato pontificio»; l'idea era quella di ospitare «una specie di rivista trimestrale di quanto si fa sulle sponde del Tevere», anche allo scopo di favorire la diffusione del giornale «negli Stati del Pontefice, ove non ho ancora che un limitatissimo numero di associati».²

¹ La lettera di Vieusseux a Leopardi (Firenze, 1° settembre 1831) è in *Epist.*, lettera 1643, p. 1816. Per quanto attiene ai rapporti fra Leopardi e l'ambiente dell'«Antologia», oltre alle voci registrate nel seguito, cfr. BENUCCI – PULCI 1995, pp. 135-50.

² Le lettere di Giordani e di Vieusseux, 5 novembre 1823 e 15 gennaio 1824, sono in *Epist.*, lettere 589 e 607, pp. 752-3 e 776-8 (quella di Vieusseux risponde a una di Leopardi del 5 gennaio: ivi, lettera 606, pp. 775-6).

Senza possibilità di sfuggire al «verissimo sepolcro» di Recanati, Leopardi non aveva lasciato adito a molte speranze, anche se dalla circostanziata lettera di risposta affiorava la disponibilità a favorire eventualmente Vieusseux, per amor suo «e dell'Italia», con «qualche articolo di genere filosofico»: rispetto alla configurazione dell'«Antologia», preferibile, ma pressoché irrealizzabile, gli sembrava l'ipotesi di un periodico che insegnasse «quello che debba farsi» anziché limitarsi ad «annunziare quel che si fa», tanto più che in Italia c'era ben poco, fra tante sciocchezze, degno di essere annunziato; assai arduo lo scopo, dichiarato da Vieusseux nella lettera *A' signori collaboratori, corrispondenti e associati* pubblicata come proemio all'annata 1823, di promuovere principalmente «il progresso e la propagazione delle scienze morali», essendo la filosofia assai poco coltivata in Italia, «di modo che volendo dar conto delle produzioni recenti degl'Italiani, non si avrebbe mai campo di parlare nè di morale nè di filosofia» (auspicabile, per contro, l'informazione sui più importanti libri stranieri mediante articoli «originali, e adattati ai bisogni d'Italia»); desolante, infine, il panorama della cultura nello Stato della Chiesa, sulla quale Vieusseux aveva appunto chiesto di poter avere ragguagli dalla specola di Recanati.³

A Leopardi, che ammetteva di aver risposto alle «massime eccellenti» di Vieusseux, alcune delle quali degne «di essere scolpite in marmo», nel modo quasi «selvaggio» di chi «vive fuori d'ogni commercio civile», il direttore del giornale replicava un mese più tardi, facendo ricorso ad una sperimentata capacità di mediatore: dopo essersi rallegrato di un generico ma non trascurabile appoggio che gli sembrava di poter cogliere, al di là delle riserve, nella lettera del poeta di Recanati, e dopo aver ribadito i buoni intendimenti del giornale, deplorando anche la pigrizia e l'indifferenza di qualche collaboratore, egli faceva appello allo spirito filosofico e filantropico grazie al quale sarebbe stato possibile trovar l'utile anche in argomenti marginali, e si diceva pronto ad accogliere qualche scritto filosofico di Leopardi, suggerendogli però concretamente di prendere in esame, nel frattempo, il manifesto della progettata «Biblioteca d'educazione» del quale veniva allegata una copia.⁴

Due anni dopo quel tentativo, rimasto senza esito, e una volta saputo dell'arrivo di Leopardi a Bologna, Vieusseux tornava alla carica nel marzo 1826 con un progetto di ampio respiro, lasciando trapelare le ragioni di una forte convenienza comune legata a questa «intrapresa» e facendo leva sul beneficio che, in tal modo, il giornale avrebbe arrecato all'intera nazione:

³ Ivi, lettera 612, 2 febbraio 1824, pp. 785-7.

⁴ Ivi, lettera 616, Vieusseux a Leopardi, 4 marzo 1824, pp. 789-91.

Ora ditemi, mio caro Conte, se avreste il tempo di scrivere qualche articolo per l'Antologia? Io suppongo che il fare l'analisi critica, o l'estratto di opere storiche, morali, filosofiche, sarebbe ciò che meglio vi andrebbe a genio, mentre senza dubbio converrebbe essenzialmente allo scopo dell'Antologia. Potendo far conto sopra un collaboratore come voi, più facilmente schiverei certi scritti che per convenienza devo ancora accettare, e che non sono sempre quelli che vorremmo. [...] Più volte ho pensato ad avere per corrispondente un *hermite des apennins*, che dal fondo del suo romitorio criticherebbe la stessa Antologia, flagellerebbe i nostri pessimi costumi, i nostri metodi di educazione e di pubblica istruzione, tutto ciò in fine che si può flagellare quando si scrive sotto il peso di una doppia censura civile ed ecclesiastica. Un altro romito dell'Arno potrebbe rispondergli. Voi sareste il romito degli Appennini. Questa forma assai piccante ammetterebbe molta libertà, e desterebbe un interesse universale.

Via, ottimo mio Conte, assistetemi in questa mia intrapresa; vediamo di far sì che l'Antologia sia letta con frutto da questa generazione, che va crescendo ancora lorda di tanta miseria e di tanta ignoranza, ma suscettibile ancora di ricevere nuove e buone impressioni. Non ve lo dimando per me, ma per questa cara patria, che tanto amate, ed all'amor della quale acquisterete tanti diritti.⁵

Al «romito degli Appennini» ed a quello sulle rive dell'Arno avrebbe dovuto affiancarsi, come «osservatore cittadino», l'intraprendente Pietro Brighenti, che allora viveva in grande intimità con Leopardi a Bologna, e che pure si impegnò per convincere il poeta:

Parlerò, con forme suggerite nella cara vostra del 9, al nostro Leopardi: vedrò ch'egli stesso si ponga a militare sotto la insegna, che l'Antologia tiene spiegata: ma io mi aspetto che risponderà doversi prima accertare che Giordani, almeno in parte, sia con noi.⁶

L'appartato Giordani, infatti, vegliava su quelle manovre, consapevole tuttavia che il rapporto di collaborazione di Leopardi non avrebbe potuto che essere occasionale:

5 Ivi, lettera 853, 1° marzo 1826, p. 1094.

6 CIAMPINI 1948, lettera del 10 aprile 1826, p. 455. Questa ed alcune altre lettere che recano cenni su Leopardi, in parte già edite, vengono qui citate dalle bozze di stampa del volume *Leopardi nel Carteggio Vieusseux. opinioni e giudizi*

dei contemporanei, a cura di Elisabetta Benucci, Laura Melosi, Daniela Pulci, di imminente pubblicazione; ne ho potuto prendere visione grazie alla cortesia delle curatrici e della Direzione del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux [ora cfr. BENUCCI – MELOSI – PULCI 2001, n.d.c.]

Vieusseux ti riverisce molto; e spera sempre che qualche volta ti venga un momento da potergli mandare un qualche articolo.⁷

Insieme alla gratitudine per l'invito a collaborare all'«Antologia», che per la qualità dei contributi non gli sembrava neppure «fattura italiana», Leopardi, non digiuno di esperienze giornalistiche a Milano, allineava ancora le ragioni di un immutato diniego: gli impegni editoriali con lo Stella, la cattiva salute, la propria incapacità di lavorare su più fronti, l'inadeguatezza a svolgere il compito di fustigatore dei costumi prospettato da Vieusseux, la propria ignoranza del mondo e quel «vizio dell'*absence* [...] incorreggibile e disperato», rispetto alla società degli uomini, che lo rendeva indifferente ad ogni voce esterna. Per contro, Leopardi metteva in campo l'osservazione di sé continua, instancabile e del tutto priva di finalità pratiche:

Da questa assuefazione e da questo carattere nasce naturalmente che gli uomini sono a' miei occhi quello che sono in natura, cioè una menomissima parte dell'universo, e che i miei rapporti con loro e i loro rapporti scambievoli non m'interessano punto, e non interessandomi, non gli osservo se non superficialissimamente. Però siate certo che nella filosofia sociale io sono per ogni parte un vero ignorante. Bensì sono assuefatto ad osservar di continuo me stesso, cioè l'uomo in se, e similmente i suoi rapporti col resto della natura, dai quali, con tutta la mia solitudine, io non mi posso liberare. Tenete dunque per costante che la mia filosofia (se volete onorarla con questo nome») non è di quel genere che si apprezza ed è gradito in questo secolo; è bensì utile a me stesso, perchè mi fa disprezzar la vita e considerar tutte le cose come chimere, e così mi aiuta a sopportar l'esistenza; ma non so quanto possa esser utile alla società, e convenire a chi debba scrivere per un Giornale.⁸

7 *Epist.*, lettera 870, 18 marzo 1826, p. 1115.

8 Ivi, lettera 855, 4 marzo 1826 pp. 1095-7. L'anticipazione di tali argomenti è in una nota pagina dello *Zibaldone*, sulle differenze tra un filosofo di società e un metafisico: «Ad ogni filosofo, ma più di tutto al metafisico è bisogno la solitudine. L'uomo speculativo e riflessivo, vivendo attualmente, o anche solendo vivere nel mondo, si gitta naturalmente a considerare e speculare sopra gli uomini nei loro rapporti scambievoli, e sopra

se stesso nei suoi rapporti cogli uomini. [...] Quegli al contrario che ha l'abito della solitudine, pochissimo s'interessa, pochissimo è mosso a curiosità dai rapporti degli uomini tra loro, e di se cogli uomini; ciò gli pare naturalmente un soggetto e piccolo e frivolo [...]. E se da prima egli era filosofo di società, da poi, contratto l'abito della solitudine, a lungo andare egli si volge insensibilmente alla metafisica e finalmente fa il principale oggetto dei suoi pensieri e il più favorito e grato» (*Zib.* 4138-9, 12 maggio 1825).

Con molta pazienza, e con un linguaggio certamente diverso rispetto a quello del suo interlocutore, Vieusseux cercò ancora di aggirare l'ostacolo ricorrendo a Pietro Brighenti:

Ora sentirete l'ottimo Leopardi. [...] Di che si tratta infine? di mettere in ridicolo le nostre coglionerie, di sferzare i nostri vizj, di avvilire i cattivi, d'incoraggiare i buoni, di stimolare tutti..., e sempre con energia ed urbanità, con coraggio e con spirito conciliante, con fermezza e dolcezza tutta ad un tempo. Leopardi più grave, più austero, più misantropo di voi potrebbe prendersela coll'egoismo e l'immoralità, col fanatismo e l'irreligione, coi nostri sistemi di educazione pubblica e privata, coll'assenza assoluta di vincoli domestici, colla depravazione delle donne, colla mancanza di tutto ciò che può costituire il vero cittadino... voi più lepidi, più epigrammatici, più focosi, vi attaccherete ai ridicoli, all'avarizia, al sonettino, all'arcadico, al furfante, al zerbinotto, al pedante, al trecentista... Leopardi sarebbe il vero solitario dell'appennino, voi l'osservatore cittadino — le vostre cose riunite formerebbero lo spettatore it.[aliano]: l'Eremita da lung'arno vi risponderebbe. Più ci penso più mi sembra che quest'articoli farebbero molto bene al pubblico ed al giornale. Ciascuno di voi mi darebbe un articolo per trimestre [...]».⁹

A questa compiuta immagine di giornalista settecentesco, fra Gozzi e Baretti, non senza qualche tratto dell'intransigente moralismo della prima generazione romantica, Leopardi non avrebbe potuto in alcun modo aderire. È noto che più tardi, dopo aver sperimentato di persona a Firenze la forza e l'impegno del gruppo dell'«Antologia», il poeta avrebbe anzi manifestato a Giordani, pur senza riferirlo direttamente a Vieusseux ed alla «sua compagnia», il fastidio per quanti, disprezzando di fatto il bello e la letteratura, sembravano ritenere che «la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica», discipline «secchissime» inutili a procurare la «felicità vera degli uomini, che sono individui e non popoli».¹⁰ La prospettiva riformistico-borghese dei moderati toscani non poteva confrontarsi con i postulati negativi del pensiero di Leopardi, e neppure potevano interessare a quest'ultimo i presupposti del pro-

9 PRUNAS 1906, lettera del 15 aprile 1826, pp. 104-5, e CIAMPINI 1948, p. 455; cito però dall'apografo (segnalato da Laura Melosi) presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Vieusseux, cass. 9, n. 116.

10 *Epist.*, lettera 1319, 24 luglio 1828, pp. 1534-5. La data è quella del 24 luglio, già indicata da VIANI – PIERGILI 1925 (p. 315) e da quasi tutti i successivi editori (FLORA 1977, p. 861; LEOPARDI 1978, I, p. 1320; *PP*, p. 1370). L'autografo braidense (AE XV 5/3/2) farebbe

propendere per il 24; il *ductus* è in tutto e per tutto uguale a quello della stessa data, appunto (e indubitabilmente) 24 luglio 1828, che si legge nella penultima riga di *Zib.* 4312 (cfr. ZIBALDO-NE 1992, IX, pp. 4031-526, 15 febbraio 1824-4 dicembre 1832; e *Zib.*, II, p. 2425). Il Moroncini si attenne tuttavia al 29 (MORONCINI 1934-1941, V, p. 120), seguendo in ciò il destinatario della lettera (nella responsiva del 20 agosto, Giordani scriveva infatti: «Ho ricevuta [...] la tua 29 luglio [...]», *Epist.*, lettera 1342, p. 1550).

gramma dell'«Antologia»: la circolazione delle idee, lo spirito filantropico, gli interessi tecnico-scientifici, l'impegno pedagogico, l'attenzione ai fenomeni del rinnovamento civile. In quegli anni, mentre si consolidavano le amicizie personali, non risulta che Vieuksseux abbia cercato di sondare, pur certamente intuendole, le ragioni profonde della resistenza leopardiana, preferendo invece, con ammirevole spirito pratico, ottenere dal poeta una collaborazione anche saltuaria, che avrebbe conferito prestigio alla sua impresa. Da parte sua, pur lasciando talvolta che a Firenze si nutrisse qualche illusione di ottenere da lui l'estratto di opere storiche, morali, filosofiche, Giacomo non venne mai meno ai principi fissati nella lettera del marzo 1826, anche se ufficialmente il proprio estraniamento fu sempre da lui addebitato ai mali fisici ed agli impegni che lo legavano alla committenza milanese.¹¹

2.

Quello del settembre 1831, dopo tante speranze disattese, e dopo che lo stesso Leopardi aveva implorato un qualunque impiego «anche infimo» a Firenze («lezioni o trattenimenti letterarii *in casa*») pur di poter fuggire per sempre da Recanati,¹² era dunque il terzo tentativo operato dal direttore dell'«Antologia», fiducioso che la messa a punto di ogni dettaglio potesse una buona volta smuovere Leopardi, che in Toscana, con la sola eccezione dell'estremo soggiorno recanatese, risiedeva dall'estate 1827. Vieuksseux intendeva anche venire incontro, in questo modo, alle difficoltà economiche dell'amico, dopo che si era interrotta l'erogazione del «peculio» che aveva consentito a quest'ultimo di vivere lontano da casa; l'ultima quota mensile gli era stata versata da Pietro Colletta il 1° aprile di quell'anno.¹³ Non aveva torto Vieuksseux quando garantiva a Leopardi che i capitoli di quel contratto erano più favorevoli di quelli riservati agli altri collaboratori dell'«Antologia», che già potevano considerarsi privilegiati rispetto ai loro colleghi milanesi.¹⁴ Ma è curioso notare come per l'inizio della fase nuova, e sperabilmente più concreta, del rapporto di Leopardi con la rivista, allora alle prese con le

11 Si tratta, come è noto, di un problema che è stato oggetto di interpretazioni divergenti. Sul carattere «aristocratico e preborghese» dell'opposizione di Leopardi al «progresso» perseguito da Vieuksseux e dal suo *entourage* ha posto l'accento CARPI 1974, p. 116; replicando al Carpi, TIMPANARO 1982 ha invece sottolineato i limiti di Vieuksseux, alle prese col «pensiero dissacratore» di Leopardi, e l'incompatibilità fra il «materialismo leopardiano» e l'«illuminismo moderato» della rivista fiorentina (pp. 166 e 170).

Sull'«irriducibile contrasto di pensiero» fra Leopardi e il gruppo di Vieuksseux cfr. inoltre TISSONI 1979, pp. 440-1, e FERRARIS 1978, pp. 1-26.

12 *Epist.*, lettera 1522, a Vieuksseux, 21 marzo 1830, pp. 1719-20; per i gravi motivi di salute, Giacomo escludeva tuttavia impieghi che comportassero la necessità di «comporre, scrivere, leggere».

13 Ivi, lettera 1607, p. 1786.

14 Si veda, per alcuni raffronti sui compensi, BERENGO 1980, pp. 338-9.

prime difficoltà di ordine politico, egli avesse di fatto ripescato quello che, in apparenza, era un fondo di magazzino, chiedendogli cioè di recensire un libro pubblicato molto tempo prima:

Da tre anni a questa parte tengo un'opera [*sic*] della quale non ho mai fatto render conto perchè mi sembrava che voi solo fra' miei amici avreste avuto autorità p[er] prenderla ad esame. Già ve ne parlai. Ora ve la mando. Desidero grandemente che possiate occuparvene. È questa l'opera del Cav. Manno intitolata de' vizi di letterati.¹⁵

Pochi giorni dopo il libro veniva inviato a Leopardi, con un biglietto di Vieuksseux. Sconcertato poi dall'improvvisa partenza del poeta per Roma il 1° ottobre, ma potendo forse contare su un precedente assenso generico, il giorno 18 il direttore della rivista gli raccomandava ancora quell'impegno:

Vi mando l'Ant.[ologi]^a di luglio – Vi raccomando il *Manno vizi litterae*. Caro amico, cresce sempre più in me il desiderio di un vostro articolo su quel libro.¹⁶

Il trattato sui vizi dei letterati del magistrato e storico sardo Giuseppe Manno, già segretario di Carlo Felice e membro dell'Accademia delle Scienze di Torino (titolo importante, come si vedrà, e vistosamente esibito nel frontespizio), era apparso a stampa nel 1828; da allora, un esemplare giaceva nella redazione dell'«Antologia», in attesa di recensione. Era anche capitato fra le mani di Leopardi, con altri libri che Vieuksseux si augurava potessero stimolarne la curiosità («Non oso rammentarvi Omero e Niebuhr; e neppure il cav. Manno – basta che voi sappiate quanto io brami un primo vostro articolo»);¹⁷ ma il vero destinatario sembrava essere Pietro Giordani, che lo aveva infatti richiesto con insistenza e che certamente desiderava esaminarlo, dopo aver sentito il matematico piemontese Giovanni Plana esprimere in merito un giudizio negativo.¹⁸ All'amico piacentino, non sapendo che farsene dopo il ritorno a Recanati, Giacomo lo aveva così spedito il 5 giugno 1829, per il tramite di Pietro Brighenti.¹⁹

¹⁵ Così nel *post scriptum* della lettera del 1° settembre 1831 (*Epist.*, lettera 1643, p. 1817).

¹⁶ Ivi, lettera 1644, p. 1817 (biglietto non datato) e lettera 1664, 18 ottobre 1831, p. 1833.

¹⁷ Ivi, lettera 1433, 18 febbraio 1829, p. 1628.

¹⁸ «Non ho letto il libro del Manno. Dell'opera e dell'autore mi disse molto male il bravo Astronomo Plana» (MELOSI 1997, Giordani a Vieuksseux, Piacenza 15 ottobre 1828, p. 67).

¹⁹ *Epist.*, lettera 1475, p. 1671; il cenno a un libro che Leopardi pregava venisse «spedito con buona occasione a Giordani» dovrebbe appunto riguardare l'opera del Manno. Le richieste di Giordani, in data 18 dicembre 1828 («Domanderò a Vieuksseux il libro del Manno, ch'ei non mi diede»), 1° gennaio («Vieuksseux non mi ha dato il Manno; dicendo che lo aveva spedito a te cogli altri libri tuoi. Or come si fa?») e 16 aprile 1829 («Avesti ancora quel Manno che era per me?»), in ivi, pp. 1594, 1600 e 1654.

Da allora, per oltre due anni, nessuno ne aveva più parlato; ma nel 1831, proprio al momento di legare contrattualmente Leopardi alle sorti dell'«Antologia» (magari recuperandone il vecchio ruolo di recensore moralista, incaricato di «sferzare i nostri vizj»), le due ristampe del trattato sui «vizj de' letterati» apparse nel frattempo a Milano e a Napoli finivano col rendere nuovamente attuale e desiderabile l'ipotesi che la rivista parlasse del libro e del suo autore.²⁰ Non è facile dire se la scelta di Leopardi quale recensore fosse propriamente, come ritenne Francesco Moroncini editore dell'*Epistolario* leopardiano, un altro esempio del «buon fiuto» di Vieusseux, sicuro che «lo spirito fine, l'analisi indagatrice, la profonda conoscenza psicologica de' letterati antichi e moderni, e la naturale inclinazione all'umore e alla satira» di Giacomo avrebbero prodotto «un articolo veramente magistrale e originale».²¹ Si trattava di prestare ancora una volta la giusta attenzione, magari attraverso un insperato *exploit* del nuovo recensore, ad un letterato che gli antologisti, da Sebastiano Ciampi a Tommaseo a Vieusseux, avevano più volte dimostrato di tenere in gran conto; nello stesso tempo, era quella l'ultima occasione di legare Leopardi alle sorti della rivista, rendendo concreto un proposito ormai remoto. Non è chiaro, tuttavia, che cosa Vieusseux pensasse che Leopardi avrebbe potuto trovare di interessante in quel trattato, scritto senza dubbio con molto buon senso, e continuamente confortato dal ricorso all'autorità dei classici, da Cicerone a Plutarco, ma pieno di luoghi comuni e orientato verso una *medietas* di pensiero che portava il Manno a censurare i letterati pedanti, aridi, fioriti, giocosi, adulatori, orgogliosi, enciclopedici, e naturalmente (a molti anni, ormai, dalla *querelle*) anche i classicisti «intolleranti di qualunque novità» e, sul versante opposto, i romantici «caledonici», accusati di «ritrarre al vivo le cose le più orrende».²²

Certamente Giuseppe Manno, ascritto alla nobiltà sabauda, godeva allora di una buona reputazione editoriale fra il Regno di Sardegna e il Lombardo-Veneto; negli anni successivi molte sue opere ebbero larga circolazione, in particolare quelle di carattere linguistico e filologico, una delle quali (i due libri, risalenti al 1831, *Della fortuna delle parole*), oltre a figurare in prima edizione nella biblioteca di casa Leopardi, ha anche conosciuto un moderno recupero per opera di Bruno Migliorini.²³ Ma ancora prima di avviarsi ad una prestigiosa carriera politica il Manno era conosciuto per i quattro volumi del-

20 Un esemplare dell'edizione milanese (per la quale cfr. qui la nota 25) è nella Biblioteca di Casa Leopardi, Recanati (d'ora in poi solo BCLR). Cfr. CATALOGO 1899, p. 247.

21 MORONCINI 1934-1941, VI, p. 102; la nota sarà da attribuirsi al Moroncini che, scomparso nell'ottobre 1935, aveva potuto alle-

stire i volumi quarto, quinto e sesto, pubblicati nel 1938-1940 per cura del fratello Getulio e di Giovanni Ferretti.

22 MANNO 1828, pp. 319 e 346.

23 CATALOGO 1899, p. 247; l'ottava edizione, con «aggiunte postume», apparve a Torino nel 1868 (cfr. MANNO 1947).

la *Storia della Sardegna dai più antichi tempi alla morte di Carlo Emanuele III*, pubblicati a Torino nel 1825-27 e recensiti sull'«Antologia» dal Ciampi; in seguito, dopo una lettera dello stesso Manno a Vieusseux relativa ad alcune vedute della Sardegna, a stampa nel quaderno di marzo 1831, dei suoi scritti letterari e linguistici si sarebbe occupato il Tommaseo.²⁴

Ristampando nel 1830, nella «Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne», il trattato sui vizi dei letterati, con «qualche importante cangiamento ed aggiunta» dell'autore, Giovanni Silvestri non esitava a paragonarlo alla *Bibliopea, o sia l'arte di compor libri* di Carlo Denina, da lui pubblicata tre anni prima nella stessa collana, argomentando che se l'opera del Denina «addita la materia, questa corregge lo spirito», e che se quella era filologica questa era «metafisica», essendo destinata a «istruir gli scrittori ne' loro precipui doveri». ²⁵ Il tentativo di nobilitazione messo in atto per evidenti ragioni dall'editore milanese non era però tale da toccare l'animo di Leopardi; il quale, già ad apertura di libro, poteva nutrire qualche riserva sul primo capitolo (*De' troppo giovani*) che prendeva di mira gli «Ercoli nella cuna», i «miracoli d'intelligenza anzi tempo», i «letterati primaticci» che sovente mostrano «ritratta nel rigoglio delle frasi, e nella improprietà delle sentenze quella bella età della vita, in cui le sensazioni affoltansi sì gagliarde attorno all'animo, e la confidenza nelle proprie forze degenera così facilmente in avventataggine». ²⁶ Anche tacendo di significative riflessioni leopardiane sui giovani inclinati «a scrivere cose grandi» non potendo compiere «grandi azioni» per l'avversità dei tempi e della fortuna (così nel primo capitolo del *Parini, ovvero della gloria*) ²⁷ è appena il caso di ricordare, a render conto della distanza che separava Leopardi dallo spirito precettivo e normativo di Giuseppe Manno, un appunto del 1823 nello *Zibaldone*, sull'«immaginazione, la facoltà d'inventare o inventiva, la vena e fecondità, lo spirito poetico, il genio» presenti in maggior misura nei giovani e nei fanciulli; ²⁸ del resto, è ben noto quanto il sedicenne Leopardi si fosse rallegtrato, fino ad esserne «confuso, e sopraffatto», della pubblica testimonianza che ai suoi meriti di giovanissimo erudito aveva reso nel 1815 l'abate Francesco Cancellieri. ²⁹

²⁴ Per gli articoli dedicati alle opere del Manno, a partire dal 1825, cfr. INDICE GENERALE ANTOLOGIA 1863, p. 138; i due articoli di Tommaseo sono nei quaderni di settembre 1831, pp. 90-95 (*Della fortuna delle parole [...]*, Torino, 1831), e di luglio 1832 (*Della politica e delle lettere [...]*, Torino, 1832), pp. 109-15.

²⁵ *L'Editore della Biblioteca scelta*, in MANNO 1830, pp. VII-VIII; la *Bibliopea* e il trattato del Manno, che conobbe anche una ristampa napoletana (Marotta e Vanspandoch,

1830, 2 voll.), costituivano rispettivamente i voll. 201 e 248 della silvestriana «Biblioteca scelta».

²⁶ MANNO 1830, pp. 9-10.

²⁷ OPERETTE 1979, p. 185.

²⁸ *Zib.* 3344, 3 settembre 1823.

²⁹ *Epist.*, lettera 9, 15 aprile 1815, pp. 11-12; e cfr. CANCELLIERI 1815, pp. 87-90 (del quale poi Leopardi scoprirà la «brutta proprietà» di lodare sempre tutto e tutti: *Epist.*, lettera 468, a Monaldo, 9 dicembre 1822, p. 584).

Proprio per questa avversione verso i giovani, in nome di una prudente difesa della mediocrità letteraria, lo scrittore sardo dovette quindi apparirgli come seguace di quel «mezzano in Letteratura» da lui fieramente deprecato fin dal 1817 nell'esordio della prima lettera indirizzata a Pietro Giordani.³⁰

A far sì che la proposta di recensione rimanesse inascoltata stavano dunque altre ragioni, più vere e profonde di quelle derivanti dai fastidi quotidiani del soggiorno a Roma; all'essere «affogato di visite, di cerimonie e di noie d'ogni sorta [...] in questa capitale della diplomazia», oltre che agli incombeni malanni, Leopardi volle ancora una volta attribuire la propria impossibilità di dedicarsi ad «occupazioni letterarie». ³¹ Il libro scomparve quindi dal suo orizzonte, ma non da quello di Vieusseux, il quale scorrendone col Tommaseo continuava a sperare in un ripensamento del poeta, dicendosi pronto ad accogliere qualunque suo eventuale contributo, anche se tardivo:

Il Leopardi si era impegnato per trattare la quistione dei Vizi dei letterati; ma vedo bene che la sua salute non gli permetterà mai di far nulla; e quand'anche, una volta o l'altra egli partorisce, non ci sarebbe nessun male poiché da valente penna, e da spirito misantropo uno scritto su' vizi de' letterati, non riuscirebbe mai sgradevole al pubblico.³²

Evidentemente, Vieusseux sembrava ancora ritenere che Leopardi potesse calarsi nei panni, già rifiutati, di flagellatore di vizi e costumi, secondo le modalità dell'antico progetto. D'altro canto, visto che quella ricercata mescolanza di valore letterario e di misantropia non produceva nel riluttante amico alcun effetto, il direttore dell'«Antologia» si decideva nel gennaio 1832 ad affidare al Tommaseo, cui venivano messi a disposizione larghi spazi sulla rivista, un riesame complessivo delle posizioni del Manno, alla luce di un libretto di quarantadue pagine sul tema *Della politica e delle lettere*, da questi appena pubblicato a Torino.

A motivare il prolungato interesse di Vieusseux per il libro del Manno, ma anche per la concomitante opera di un altro scrittore piemontese, i due volumi della *Storia d'Italia* di Cesare Balbo (della quale pure si occupò Tommaseo, sostituendo l'inadempiente Francesco Forti), stava una precisa strategia di avvicinamento agli esponenti più in vista della cultura sabauda; è noto infatti che per la continuazione della propria attività e per la rinascita dell'«Antologia», se (come ormai si paventava) fosse stata soppressa dal governo granducale, Vieusseux contava sull'appoggio di editori subalpini, come Giuseppe Pomba,

30 Ivi, lettera 36, 21 febbraio 1817, p. 53.

31 Ivi, lettera 1669, a Vieusseux, 27 ottobre 1831, p. 1838; per la mancata recensione, nel quadro di altre prospettate collaborazioni giornalisti-

che del 1831-1832, cfr. DE ROBERTIS 1991, pp. 155-6.

32 Lettera del 13 gennaio 1832, in CIAMPINI - CIUREANU 1956, pp. 159-60 (cfr. qui la nota 6).

e dell'Accademia delle Scienze di Torino, di cui faceva parte il Manno e che era presieduta dal conte Prospero Balbo, padre di Cesare. In questo senso, Tommaseo corrispose senz'altro alle attese, con un articolo «importantissimo» e corredato di «molte belle citazioni»; al Vieusseux era subito apparso chiaro quanto lo scrittore dalmata fosse desideroso di «acquistare e giustificare sempre più la fama di scrittore di vaglia, e di autore pieno di sentimenti italiani». La recensione, che di fatto si limita a riportare larghi squarci delle «savissime considerazioni» del Manno, aveva tuttavia come appendice un prolisso contributo, dal titolo *Della letteratura considerata come una professione sociale*, che già un paio d'anni prima Vieusseux non aveva voluto pubblicare, e che in tempi recenti è stato al centro di un vivace dibattito sul tema della presunta «modernità» di Tommaseo per quanto attiene all'interpretazione del lavoro intellettuale.³³

A connettere inopinatamente, nel maggio 1847, il nome di Giuseppe Manno a quello di Giacomo Leopardi, scomparso da dieci anni, avrebbe provveduto, con ben scarsa eleganza, il barnabita bolognese Alessandro Gavazzi, predicatore infiammato tanto da meritarsi poi da Carducci l'appellativo di moderno «Savonarola delle piazze».³⁴ Nelle pagine «grigissime e confuse» lette a Recanati durante le esequie del conte Monaldo, il Gavazzi (che poco più tardi avrebbe abiurato, divenendo protestante) faceva di Giacomo l'involontario battistrada di una numerosa «famiglia di egregii da bastare a più secoli di celebrità»; l'elenco di una ventina di illustri esponenti della cultura liberale, da Capponi a d'Azeglio a Cosimo Ridolfi, preannunciato di lontano dalla «bell'anima» di Giacomo Leopardi (non da quella di Monaldo, sostenne incautamente l'oratore; di qui lo scandalo della famiglia), si apriva appunto col nome di Giuseppe Manno.³⁵

3.

Fra i «bei nomi» elencati in quella circostanza dal frate bolognese figuravano anche quelli di Giovanni Marchetti e di Terenzio Mamiani Della Rovere; vale a dire due letterati che, nelle intenzioni del Vieusseux, avrebbero dovuto entrare nell'esiguo catalogo di autori contemporanei oggetto delle attenzioni recensorie di Leopardi, il primo con il volume antologico di *Rime e prose*

³³ La recensione e il saggio (lo stesso Tommaseo dichiarò di aver scritto quest'ultimo «cinqu'anni fa», prima della pubblicazione del libro del Manno) sono nell'«Antologia», XL-VII, 1832, 139, luglio, pp. 109-33 (le parole citate sono a p. 115); cfr. CARPI 1978, pp. 126-56), e TIMPANARO 1987, pp. 13-6.

³⁴ *Del Risorgimento italiano* (1895), in CARDUCCI 1905a, p. 1309, e CARDUCCI 1905b, vol. XVI (*Poesia e storia*), p. 179; poi CARDUCCI

1937, vol. XVIII (*Poeti e figure del Risorgimento. Serie prima*), p. 50.

³⁵ L'opuscolo *Nel funere del Conte Monaldo Leopardi*, stampato a Loreto nel 1847, si legge ora in BELLUCCI 1996, pp. 254-62; a pp. 253 e 264 il giudizio della Bellucci, sopra riportato, sul discorso del Gavazzi ed altre notizie sulle reazioni suscitate nell'uditorio, per le quali cfr. anche MAZZATINTI – MENGHINI 1931, p. 34; e PICCHI 1990, pp. 160, 172-3 e 194.

pubblicato a Bologna nel 1827 da Pietro Brighenti, l'altro con gli *Inni sacri* stampati nel 1832 a Parigi, dove l'autore, cugino della madre di Giacomo, era esule dopo i moti del 1831.

Si sarebbe trattato in entrambi i casi, per Leopardi, di vagliare gli scritti eminenti di due conterranei di nobile famiglia, che in diverso modo sembravano raccogliere l'eredità di quella Scuola classica romagnola nella quale poi, come epigono più illustre, si volle da più parti far rientrare anche il poeta di Recanati. Quanto al primo, tralasciando un probabile episodio giovanile di gelosia letteraria (il Marchetti, a sua volta autore di canzoni di stretta osservanza petrarchesca,³⁶ faceva parte di quel sodalizio bolognese che nel 1819 aveva formulato riserve sulle canzoni leopardiane *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, anche per opporsi polemicamente all'entusiasmo manifestato da Giordani),³⁷ sappiamo che Leopardi lo annoverò sempre fra i «carissimi e veramente ottimi amici» conosciuti a Bologna (ma l'accoglienza riservata dal Marchetti e dagli uditori dell'Accademia dei Felsinei alla lettura dell'epistola al Pepoli, alla fine di marzo 1826, non era stata delle più calorose),³⁸ che la stima risaliva almeno al 1820, quando il letterato marchigiano fu compreso, per sollecitazione di Giordani, fra i pochi destinatari della *princeps* della canzone *Ad Angelo Mai*;³⁹ che i suoi scritti, dalla versione di Anacreonte compiuta insieme a Paolo Costa al discorso *Intorno allo stato attuale della letteratura in Italia*, con le lodi al Gior-

36 Dodici sono raccolte in MARCHETTI 1827, pp. 11-106.

37 Tali riserve furono registrate dal Brighenti in margine ad un esemplare della stampa romana del 1818.

38 Cfr. DIONISOTTI 1988, pp. 135-44; e PASQUINI 1991, p. 85, oltre alla rassegna di RIGHINI 1998, p. 115. Il 4 aprile Giacomo aveva scritto al fratello Carlo: «la sera del Lunedì di Pasqua recitai al Casino nell'Accademia dei Felsinei, in presenza del Legato e del fiore della nobiltà bolognese, maschi e femmine; invitato prima, giacchè non sono accademico, dal Segretario in persona, a nome dell'Accademia; cosa non solita. Mi dicono che i miei versi facessero molto effetto, e che tutti, donne e uomini, li vogliono leggere» (*Epist.*, lettera, 884, pp. 1127-8, dove sarà da notare l'insistenza dello scrivente sul pubblico femminile; nasceva allora la «relazione» con Teresa Carniani Malvezzi, della quale Giacomo informava il fratello il 30 maggio, ivi, lettera 927, p. 1171).

39 Ivi, lettera 316, a Pietro Brighenti, 17 luglio 1820, p. 420.

40 Cfr. l'*Elenco di letture* (rispettivamente alla data del dicembre 1823 e del dicembre 1824) in LEOPARDI 1940, pp. 1116 e 1118; le *Odi* di Anacreonte uscirono nel 1823 (Bologna, Nobili; poi in *Rime e prose*, pp. 133-66), mentre il *Discorso* venne pubblicato nel *Supplemento* al quattordicesimo volume delle *Opere* di Giordani edite dal Brighenti (Italia [Bologna], 1821 [1824], pp. 87-121, cfr. a p. 106: «Dell'italica prosa, rimasta in più basso luogo che la poesia, egli [Giordani] può dirsi meritamente principale restitutore e maestro»; poi in *Rime e prose*, pp. 209-27, a p. 220, e cfr. anche a p. 224 per un riferimento a Leopardi, il cui nome venne aggiunto dal Marchetti a quelli di coloro, dal Perticari al Botta, dall'Arici al Costa, che nel 1824 egli aveva indicato come artefici della «fortunata ammendazione de' buoni studi italiani»). Un esemplare delle *Rime e prose* del Marchetti è in BCLR (CATALOGO 1899, p. 250); Giacomo, Paolina e lo zio Carlo Antici sono registrati fra i sottoscrittori delle *Opere* giordaniane (complessivamente 151 per 1590 copie, in gran parte diffuse attraverso i librai; *Catalogo de' signori associati esistente presso l'editore*, in GIORDANI 1854-1862, XIV, pp. 123 e 128).

dani «principale restitutore e maestro» della prosa italiana, furono oggetto di lettura tempestiva da parte di Leopardi dopo il ritorno da Roma a Recanati.⁴⁰

Il volume di *Rime e prose* del Marchetti, preannunciato dall'editore Brighenti, giunse a Leopardi, a Pisa, sul finire del 1827, accompagnato da una richiesta premurosa di Vieusseux:

Eccovi un libro che il Giordani m'incarica di trasmettervi a nome del Marchetti. Se lo leggete vi pregherei di un articolino di rivista; anche una pagina basterà: voi vedete che sono ben discreto.⁴¹

In un primo tempo, quando forse il libro stava ancora sotto i torchi, era stato proprio Leopardi ad attirare su di sé l'attenzione degli amici quale possibile recensore, riferendo al Brighenti della considerazione di cui il Marchetti godeva a Firenze:

Hai tu posto mano all'edizione di Marchetti. Veggo che qui Marchetti è stimato: le sue cose dovrebbero trovar favore in Toscana.⁴²

In quel caso, non bastarono le forze congiunte dell'autore, del patrocinatore Giordani, di Vieusseux e dell'editore Brighenti, che pure qualche merito presso Leopardi l'aveva acquisito (non fosse altro che per averne stampato l'anno prima i *Versi*), a vincere le incertezze del poeta, allora impegnato nella compilazione della *Crestomazia* poetica, e forse anche irritato da così numerose e convergenti insistenze, tanto da non esitare a contrapporre sbrigativamente a tali richieste gli obblighi che lo legavano allo Stella. Subito dopo un altro timido sondaggio di Vieusseux («Su quel libro del Marchetti, cosa mi dite?»),⁴³ giungeva infatti la replica perentoria di Leopardi:

41 Le lettere del Brighenti (14 dicembre 1827; vi si legge che l'invio era anche «a nome dell'Autore») e del Vieusseux (senza data, ma di fine dicembre) sono in *Epist.*, lettere 1194 e 1197, pp. 1432 e 1435. Il volume era stato spedito da Brighenti a Giordani, il quale l'aveva poi passato al direttore dell'«Antologia» perché lo consegnasse al recensore («[...] ho avuto il Marchetti. Vi ringrazio molto molto. Ho data a Vieusseux la copia da mandare a Leopardi. Vi prego di salutare e ringraziare caramente Marchetti: ed è stato buon pensiero unir tutte quelle composizioni; e gli farà onore [...]»); Giordani a Brighenti, 22 dicembre 1827, autografo in Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. Lat. 10026, n. 292). Il letterato piacentino aveva seguito con molto interesse la stampa del libro (al Brighenti, 28 febbraio, 8 e 16 aprile 1827, Vat. Lat. 10026, nn. 271-3), prima

di trovarsi invischiato, di lì a poco (ma la cosa non ha alcun rapporto con Leopardi), in una fastidiosa *querelle* relativa alla mancata stampa a Firenze di una canzone del Marchetti («la quale si cucirebbe insieme all'Antologia; e così si diffonderebbe quanto essa a tutti gli Associati»); l'«affare» rattristò Giordani, volenteroso intermediario, accusato da «Giovannino» Marchetti, dopo il fallimento del tentativo, di essergli diventato «freddo amico» (gli autografi delle lettere di Giordani a Brighenti del 13 e 20 dicembre 1827, 1° e 12 gennaio 1828 sono in BAV, Vat. Lat. 10026, nn. 308-10 e 312; quella del 20 dicembre si legge in Giordani 1854-1862, VI, pp. 27-30).

42 *Epist.*, lettera 1110, 24 luglio 1827, pp. 1352-3.

43 Ivi, lettera 1200, 27 dicembre 1827, p. 1441.

Io non vi ho mai domandato libri, perchè ora che gli occhi mi lasciano far qualche cosa, e il freddo mi dà un poco di tregua, sono occupatissimo intorno a cose di Stella, per il quale già sono più di sei mesi che non ho fatto nulla. Sicchè non posso a meno di spendere ora tutto il mio tempo per lui: e questa è la ragione che ancora non ho neppur letto il libro del Marchetti.⁴⁴

Dopo quel rifiuto, che anteponeva i doveri milanesi al modesto contributo richiesto dagli amici fiorentini, fu il solerte Giuseppe Montani, raccogliendo forse qualche suggestione leopardiana, a dedicare alle *Rime e prose* del Marchetti, sull'«Antologia» di gennaio 1828, un breve articolo, ultimo di una serie che comprendeva anche, sempre per cura del puntuale collaboratore cremonese, la segnalazione della *Crestomazia* prosastica, da poco pubblicata a Milano.⁴⁵

Di natura affatto diversa furono i motivi che quattro anni dopo indussero il poeta a rinunciare all'idea di un'altra recensione, quella degli *Inni sacri* del Mamiani.⁴⁶ Scarna, come al solito, è la documentazione, limitata di fatto ad una letterina di Vieuzeux databile al settembre 1832, relativa ad uno dei consueti scambi librari:

Tenetevi pure gl'*Inni* del Mamiani per leggerli, ma non pensate altrimenti a far l'articolo. Mi rammento ora che il Montanari mi scrisse pregandomi di lasciarglielo fare.⁴⁷

Parrebbe dunque che questa volta l'iniziativa fosse partita da Leopardi; che poi però nulla scrisse in merito, al pari del savignanese Giuseppe Ignazio Montanari, collaboratore assiduo del giornale proprio in quell'anno.⁴⁸

44 Ivi, lettera 1201, a Vieuzeux, 31 dicembre 1827, p. 1442.

45 «Antologia», XXIX (1828), 85, gennaio, pp. 171-2 (si limita a riprodurre, con minime notazioni personali, il preliminare avviso di Leopardi *Ai lettori* della *Crestomazia*, ad eccezione del primo e dell'ultimo paragrafo) e 175-6; dove il Montani, così come Leopardi aveva riferito al Brighenti nel luglio 1827 (cfr. qui la nota 42), scrive che se c'è una terra in cui le canzoni del Marchetti possono trovare «un accoglimento assai lusinghiero» questa è proprio la Toscana, anche se pare che i letterati bolognesi «si curino poco di far conoscere le cose loro da quest'altra parte dell'Appennino». Per le numerose recensioni dedicate dal Montani alle opere di Leopardi, o alle edizioni da lui cura-

te, cfr. Ferraris, *Letteratura e impegno civile nell'«Antologia»*, pp. 27-125; MONTANI 1980, pp. 193-215; BENUCCI 1995, pp. 103-21.

46 MAMIANI 1832; comprendono la dedica alle «dilette cugine» Laura della Massa e Margherita Castellani (pp. 5-6), l'indirizzo *Al lettore* (pp. 7-8) e sei componimenti (*Inno a S. Geltrude*, pp. 9-25; *Inno I a S. Raffaele*, pp. 27-41; *Inno II a S. Raffaele*, pp. 43-57; *Inno a S. Pelagia*, pp. 59-76; *Inno a S. Agnese*, pp. 77-90; *Inno ai Patriarchi*, pp. 91-103).

47 *Epist.*, 1784, p. 1949.

48 Una sua scheda sull'*Istoria evangelica* di Monaldo (Pesaro, Nobili, 1832, parte prima), nell'«Antologia» del marzo 1832 (XLV, 135, p. 147), fu segnalata da Giacomo al padre il 28 maggio (*Epist.*, lettera 1753, p. 1918).

L'«Antologia», ormai a pochi mesi dalla cessazione, passò così sotto silenzio il volume parigino del Mamiani, il quale pure era in buona relazione col Vieusseux, avendo discusso fra l'altro con lui del progetto di dar vita agli «Annali italiani delle scienze matematiche fisiche e naturali», e avendo anche avuto il piacere di vedere segnalati i propri versi giovanili nel quaderno di maggio 1830 dell'«Antologia» ad opera del giovane abate Luigi Leoni, recente e valido acquisto del giornale, apprezzato anche da Leopardi.⁴⁹

Alla famiglia Leopardi il Mamiani, come è noto, era legato dal vincolo di una «avventurosissima» parentela; così l'aveva definita il quindicenne contino pesarese in una ossequiosa lettera, unica e rimasta presumibilmente senza risposta, indirizzata nel 1814 al coetaneo Giacomo, già noto per il precoce ingegno nella provincia marchigiana.⁵⁰ Poche sono, tuttavia, le testimonianze di questo rapporto: i saluti rispettosi al Mamiani in una lettera al Cassi del settembre 1825 (Leopardi si era fermato a Pesaro un paio di mesi prima, diretto a Milano);⁵¹ gli incontri a Firenze nel 1827, quando il Mamiani si segnalò per atteggiamenti di forte impronta laica e collaborò saltuariamente all'«Antologia»;⁵² l'omaggio a Leopardi da parte di Angelo Beatrice, nel 1835, di un esemplare della ristampa napoletana degli *Inni sacri*, nella cui dedica alle cugine Laura della Massa e Margherita Castellani il Mamiani ricorreva alla ben nota espressione («le sorti magnifiche e progressive dell'umanità») che Leopardi riprese e adattò, corredandola di un'altrettanto conosciuta annotazione («parole di un moderno, al quale è dovuta tutta la loro eleganza»), nel verso conclusivo della prima stanza della *Ginestra* (nell'apografo Ranieri della Nazionale di Napoli l'endecasillabo è sottolineato).⁵³

A determinare quella famosa presa di posizione del Leopardi napoletano aveva certamente contribuito il soggiorno in una città che, nel rifiorire del liberalismo cattolico degli anni Trenta, egli vide sempre più incline ad apprezzare posizioni come quella del cugino, che con un neologismo «ideologicamente ingannevole» e «linguisticamente brutto» si vollero definire «progressive».⁵⁴ Nella recensione che nel 1833, sul «Progresso delle scienze, delle

49 «Antologia», XXXVIII, 1830, 113, maggio, pp. 114-6; per i giudizi di Leopardi sul Leoni cfr. le lettere a Niccolò Puccini, 26 settembre 1827, e a Vieusseux, 3 marzo 1830 (*Epist.*, lettere 1146 e 1521, pp. 1388 e 1719).

50 Ivi, lettera 8, 24 ottobre 1814, p. 10.

51 Ivi, lettera 734, a Francesco Cassi, 17 settembre 1825, p. 945; Leopardi pregava il Cassi e il Mamiani di eseguire a Pesaro alcuni riscontri su codici petrarcheschi per conto di Domenico Rossetti, del quale accludeva una lettera (lo studioso triestino pubblicò poi a Milano, nel 1829-1834, le *Poesie minori* del Petrarca).

52 Cfr. INDICE GENERALE ANTOLOGIA 1863, p. 137, e NACINOVICH 1995, p. 414, n. 7.

53 La copia (designata con la sigla R3; della *Ginestra* non si conoscono autografi), unita all'esemplare dell'edizione Starita dei *Canti* corretto dall'autore, è riprodotta in PERUZZI 1981, tavole nn. 219-35 (corrispondenti ai nn. 241-57 della «seconda edizione riveduta e ampliata», PERUZZI 1998, 2 voll.). Dell'omaggio napoletano degli *Inni sacri* informa MORONCINI 1934-1941 in una nota all'*Epistolario* leopardiano (VI, p. 210).

54 Sulla connotazione dell'aggettivo ha insistito TIMPANARO 1980, pp. 287-93.

lettere e delle arti» di Giuseppe Ricciardi (il giornale che, auspicie lo stesso Vieusseux, si proponeva a Napoli di seguire la traccia dell'«Antologia»), Raffaele Liberatore dedicava alle rime sacre del Mamiani, l'*Inno ai Patriarchi* veniva preferito, in virtù della maggiore «armonia e perspicuità», a quello omonimo dell'«egregio e disavventurato» poeta recanatese, certamente più «filosofico» e ricco di dottrina, ma anche meno «poetico». Evidentemente, il recensore doveva interpretare come armonici il registro poetico del Mamiani («Sia principio da voi, famose stirpi | Di tutte genti, augusti vegli e padri, | Dell'umana progenie archimandriti [...]»), la semplicità del lessico, la volgarizzazione dei riferimenti biblici, la monotona aggettivazione di endecasillabi che, rievocando una perduta età dell'oro, sono popolati di «dipinte nuvolette», «boschi romiti», «stellanti alberghi», «aurei baleni», «pie donzelle», «canuti padri», «selve solitarie» e «vergini fragranze»;⁵⁵ né gli dovevano dispiacere le dichiarazioni preliminari del Mamiani sulla poesia che deve essere «religiosa e sociale ad un tempo», sul nobile e antico ufficio delle Muse di «cantare la religione civile», sul fatto che è necessario promuovere una «maniera di santità più proffittevole alla civiltà nostra» di quella degli anacoreti e degli spiriti contemplativi.⁵⁶ Per questa fiducia in un illusorio riscatto dell'umanità sotto le bandiere della religione, illustrato dal Mamiani con animo trepidante, il recensore, di lì a poco, si sarebbe guadagnato un posto nella galleria dei personaggi della satira leopardiana *I nuovi credenti*, dove è quasi certamente raffigurato nelle sembianze di Galerio, il «buon garzon» che «Loda i raggi del dì, loda la sorte / Del gener nostro, e benedice Iddio».⁵⁷

È comunque vero che il Leopardi dell'*Inno ai Patriarchi* e dei progettati *Inni cristiani*, intorno ai quali aveva raccolto appunti nel 1819 («l'inno ch'è poes. sacra dev'esser tratto dalla relig. dominante. [...] E si può trar belliss. dalla nostra. Né però si è tratto. E dev'esser Popolare. ec. E la relig. nostra ha moltiss. di quello che somigliando all'illusione è ottimo alla poesia»),⁵⁸

55 *Inno ai Patriarchi*, vv. 1-3 e *passim* (MAMIANI 1832, pp. 93 sgg.). Non è difficile dimostrare come tali sintagmi poggino (e il discorso può valere per l'insieme dei componimenti) su una tradizione lirica consolidata, da Tasso (l'«aureo baleno» di *Rime*, 538, v. 63) a Parini (i «canuti padri» del *Mezzogiorno*, vv. 187 e 1305) al Monti (cfr. gli «stellati [...] alberghi» dell'*Iliade*, XVIII, v. 505, dallo «stellante albergo» delle *Rime* tassiane, 1538, v. 84; ovvero gli «archimandriti» della *Mascheroniana*, I, v. 83, e del sermone *Sulla mitologia*, v. 46, di derivazione dantesca). Anche se le verifiche andrebbero ovviamente estese, non mancano indizi di familiarità con la poesia di Leopardi («Dell'umana progenie al dolce raggio», *Nelle nozze della so-*

rella Paolina, v. 33); mentre alle «famose stirpi» del Mamiani viene naturale contrapporre, non soltanto sul piano letterario, le «frali | [...] stirpi» della *Ginestra*, vv. 315-6.

56 MAMIANI 1832, pp. 6-7.

57 *I nuovi credenti*, vv. 52-57. La recensione degli *Inni sacri* di Mamiani, poi ristampati a Livorno (Angeloni, 1834) e a Napoli (Marotta e Formoso, 1835, con in appendice l'*Inno ai Patriarchi* di Leopardi), si legge nel «Progresso», VI, 1833, fasc. 11, pp. 137-47; ma il brano centrale (p. 140) è ora in BOTTI 1987, p. 428 (si veda anche GIGANTE 1987, p. 434). Sui rapporti fra i due testi cfr. anche MORONCINI 1892, pp. 37-50, e GOBBINI 1974, pp. 135-7.

58 LEOPARDI 1940, p. 460.

non era del tutto estraneo a quella tendenza innografica di Mamiani, orientata su moduli omerico-callimachei, radicata in area romagnola col Perticari, con Francesco Cassi, con Paolo Costa (ma analoghe suggestioni si protrassero a lungo), e intesa alla nobilitazione dei valori di una religione civile e popolare, capace, scriveva il Mamiani nella dedica degli *Inni*, di rendere venerande le glorie nazionali, i riti, le leggi, i costumi di un popolo. Lamentando la perdita di quattro inni («Compie già un anno che traversando io insieme con altri esuli il golfo Adriatico e venendo a mano degli imperiali, che corseggiavano per quelle acque a tal fine, io vidi lacerate, disperse e gettate al mare presso che tutte le mie carte [...]»), e principalmente di quello a «S. Efeso patrono di Pisa», il Mamiani si era pubblicamente scusato di non poter addurre ora, a stampa, che una incompleta testimonianza del proprio verseggiare e di una poesia che faceva «della religione, della patria e della libertà un complesso mirabile».⁵⁹

Non rifiutata dal giovane Leopardi, una simile epopea dell'incivilimento in chiave evangelica non aveva però nulla in comune con l'ascetico modello degli inni sacri di Manzoni; lo notava, sull'«Antologia» del maggio 1830, il già ricordato abate Leoni, a proposito di un componimento dedicato a San Raffaele che il Mamiani aveva pubblicato l'anno prima a Pesaro per le nozze della sorella Virginia, il cui procedere «dignitoso al modo degl'Inni di Omero e di Callimaco, descrivendo le azioni del nume invocato, senza inalzarsi ai voli dei lirici», lo distingueva appunto in maniera «notabilissima ed essenziale» dall'innografia di Manzoni «e di altri poeti italiani».⁶⁰

Nel 1828 Monaldo ristampava a Macerata, per la monacazione di «nobil donzella» recanatese, proprio gli *Inni sacri* di Manzoni; il libretto fu inviato sollecitamente a Giacomo perché ne leggesse la *Prefazione*, in cui Monaldo esprimeva l'auspicio che, sull'esempio dello scrittore lombardo, i concittadini spezzassero «gli insidiosi lacci di una mascherata empietà», abbandonando «le sordide bassezze dell'errore e della miscredenza».⁶¹ Se mai con quelle parole Monaldo aveva inteso alludere al figlio, questi se la cavò con molta abilità e con qualche sottintesa ironia, evitando di pronunciarsi sui versi del Manzoni, che il padre aveva probabilmente utilizzato come arma contro di lui, e dicendosi «obbligato» per aver potuto leggere quella sua «bella e originale dedicatoria».⁶² Sappiamo d'altra parte che gli *Inni* manzoniani, con «il 5 Maggio», sono registrati come unica lettura di Giacomo dell'aprile

59 MAMIANI 1832, pp. 6 e 7; il Mamiani aggiunge di aver rinunciato al proposito di pubblicare, di quei componimenti, «alquanto brani mozzati e dislegati» dei quali serbava il ricordo.

60 «Antologia», XXXVIII, 1830, 113,

maggio, p. 116. Il componimento fu poi ristampato in MAMIANI 1832, pp. 27-41.

61 Le notizie in merito sono fornite da MORONCINI 1934-1941, V, p. 88.

62 *Epist.*, lettera, 1283, al fratello Pierfrancesco, 17 giugno 1828, p. 1508.

1828, vale a dire nei giorni della rinascita della poesia;⁶³ non è pertanto da sottovalutare l'ipotesi che, per *Il risorgimento*, qualche suggestione, se non altro sul piano della metrica, gli sia venuta proprio da quella frequentazione del Manzoni poeta, oltre che dalle letture settecentesche legate alla compilazione della *Crestomazia*, da Metastasio a Frugoni al *Brindisi* pariniano, accolto nel volume licenziato proprio in quei giorni.⁶⁴

L'interesse prevalentemente tecnico di Leopardi per l'esperienza lirica di Manzoni, in un momento cruciale come quello pisano (con la ripresa del vecchio progetto di inni cristiani), non comportava la condivisione della severa sostanza di pensiero di quei componimenti; ma ugualmente estranee e lontane, qualche anno dopo, dovettero sembrargli le linee civilizzatrici assegnate dal Mamiani alla poesia sacra. Nel 1832 dunque, quando una copia della *princeps* parigina degli *Inni* del cugino gli venne tra le mani, si può supporre che Leopardi accogliesse di buon grado le parole con le quali Vieusseux lo sollevava dall'incarico di illustrare (o, a maggior ragione, dall'incombenza di dover discutere e magari contraddire) lo spirito di quei versi per i lettori dell'«Antologia», di un giornale cioè che si richiamava, sia pure con altre modalità, a quella medesima cultura progressiva. Spiacquero poi a Leopardi, pur disposto, come si è detto, a non sottovalutare il risvolto civile di una lirica religiosa da lui stesso sperimentata, l'enfasi delle pagine introduttive e soprattutto l'ottimismo del progetto politico sotteso al libro, desumibile ancora dalla dedica del Mamiani, proprio in quel passo sugli italiani «chiamati a condurre ad effetto con savia reciprocità di virtù e di fatiche le sorti magnifiche e progressive dell'umanità!»; così che la ripresa stravolta di quelle parole nella *Ginestra*, col sottile sarcasmo della relativa annotazione, trova ulteriore convalida proprio in rapporto al silenzio osservato da Leopardi nel 1832 intorno a quel particolare rilancio della poesia sacra ad opera di Terenzio Mamiani.⁶⁵

A rendere più fermo il rifiuto non mancarono, anche in questo caso, ragioni contingenti, come le traversie dell'«Antologia» in quegli ultimi mesi di vita, il timore (probabilmente condiviso dalla direzione della rivista) di riaprire vecchie discussioni sulla presunta inadeguatezza metrica della poesia religiosa di Manzoni (che era parsa scandalosa, nel suo andamento settecentesco, a Giuseppe Salvagnoli Marchetti),⁶⁶ o anche la non

63 Cfr. l'*Elenco di letture*, in LEOPARDI 1940, p. 1121.

64 Per le suggestioni manzoniane cfr. SANTAGATA 1997, pp. 126-42 (in particolare pp. 138-42); poi, con ampliamenti e col titolo *Il Risorgimento di Leopardi*, in SANTAGATA 1998, pp. 191-200.

65 Per la dedica (in MAMIANI 1832, p. 6) cfr. TISSONI 1988, p. 228, n. 3 (e, per gli echi

di quella tradizione innografica, le pp. 232-3 e 252-5). Sull'argomento si vedano anche CARDUCCI 1905b, pp. 333-41 (poi CARDUCCI 1937, pp. 73-80), e TIMPANARO 1980, p. 103. Per un profilo complessivo cfr. PINCHERLE 1973 (sugli *Inni* le pp. 3-4 e 16).

66 Sulla questione cfr. PETROCCHI 1971, pp. 48-58; LERI 1989; NACINOVICH 1995, pp. 430-42.

facile situazione di Leopardi in quell'inverno 1832-33, reso più triste dalla lontananza del Ranieri. Dovette poi pesare su di lui il dubbio che l'eventuale interessamento per un volume di rime sacre avrebbe potuto dar voce a quanti allora si adoperavano per recuperare gli scettici alle sane convinzioni religiose; tanto più che pochi mesi prima, accennando alle forti ragioni che lo avevano indotto a disconoscere la paternità dei monaldiani *Dialoghetti* («infame, infamissimo, scelleratissimo libro»),⁶⁷ Giacomo aveva dichiarato proprio al padre di non poter «soffrire di passare per convertito, né di essere assomigliato al Monti» (gli risultava infatti che il duca di Modena andava dicendo di lui che s'era convertito, «che così fece il Monti, che così fanno i bravi uomini»).⁶⁸

A quel sedicente spirito progressivo Leopardi aveva scelto di opporre di volta in volta il silenzio, la satira o la denuncia di ogni interpretazione tendenziosa del proprio pensiero, compresa la falsità di conversioni o apostasie. Dopo la sua scomparsa, tuttavia, in più occasioni il suo nome venne associato, e non soltanto per ragioni di conterraneità marchigiano-romagnola, a quello del Mamiani; per esempio già nelle due ristampe parigine dei *Canti* del 1841 e 1843, corredate dei versi di altri poeti italiani contemporanei maggiori e minori.⁶⁹ Pur se rievocato con ogni rispetto, Giacomo doveva poi comparire come interlocutore soccombente di un macchinoso dialogo, *Il Leopardi ovvero del senso comune*, pubblicato nel 1846 dal Mamiani a Parigi, nel quale la «spaventevole coerenza» della sua filosofia veniva confutata nel nome di una fiduciosa adesione ai valori del progresso e della conoscenza empirica.⁷⁰ Da ultimo, in un saggio del 1873, apparso a ridosso delle solenni esequie di Manzoni e non privo di qualche felice intuizione (per esempio sull'ironia leopardiana), ancora il Mamiani metteva a confronto la Musa «solitaria e aristocratica» del prodigioso poeta di Recanati con la vena «popolare» dello scrittore lombardo, avvertibile naturalmente nel romanzo ma anche, a suo dire, nell'ispirazione degli *Inni sacri*, primo fra tutti la *Pentecoste*; cui si contrapponeva, con la sua «ricisa, intera e assoluta» volontà negativa, l'«alta, nuova e dirò anche terribile poesia» del leopardiano *Amore e morte*.⁷¹

67 *Epist.*, lettera 1744, a Giuseppe Melchiorri, 15 maggio 1832, p. 1907.

68 Ivi, lettera 1753, 28 maggio 1832, p. 1918.

69 Cfr. DIONISOTTI 1988, pp. 217-9 (*Fortuna di Leopardi* del 1975).

70 *Dialoghi di scienza prima*, Parigi, Baudry, 1846, 2 voll., nel vol. I, pp. 135-82 (la parte più significativa si legge ora in BELLUCCI 1996, pp. 296-303).

71 MAMIANI 1873, pp. 758, 774 e 775.

Il contributo di Mamiani si ricorda anche per un cenno sull'accoglienza riservata a Manzoni a palazzo Buondelmonti, il 3 settembre 1827 (con la reazione di Leopardi «rincantucciato e solo» ma pronto a lodare l'ospitalità dei fiorentini, memori in quell'occasione della «gentilezza antica»), e per un parere, poi variamente interpretato, sull'annosa questione della «purezza» del cugino Giacomo, che mai si indusse «a far sacrificio alla voluttà» (pp. 758-9 e 780).

4.

In poche altre occasioni Vieuksseux si rivolse a Leopardi quale possibile collaboratore sul versante della letteratura e della filosofia contemporanea. La prima fu nel marzo 1826, quando gli sottopose, fissando anche i parametri della retribuzione, il progetto del «romito degli Appennini»; gli chiese allora di recensire un libro di forte ispirazione sensista, gli *Essais sur les rapports primitifs qui lient ensemble la philosophie et la morale*, che il giurista pugliese Francesco Paolo Bozzelli, esule in Francia per la sua militanza anti-borbonica, aveva pubblicato l'anno prima a Parigi, e che ebbe nel 1830 una seconda edizione del tutto uguale alla prima, anche se con titolo diverso (*De l'union de la philosophie avec la morale*), lodata dal Giordani come opera di «buona testa». ⁷² Scriveva appunto Vieuksseux:

Da Parigi ho ricevuto l'opera di filosofia morale del Bozzelli (un volume in 8.° di p. 300). L'autore è napoletano, ed ha scritto in francese. Chi l'ha letta, ed è intelligente di questa materia, la trova molto pregevole. Volete voi ch'io ve la mandi? Con questo potrebbero aver principio i vostri lavori antologici. ⁷³

Senza neppure nominare il libro del Bozzelli, figura di rilievo del liberalismo meridionale, Leopardi replicò subito, da Bologna, con i soliti argomenti (la salute, gli impegni milanesi) che non ammettevano repliche. Nella lettera del 4 marzo, già ricordata, Giacomo confutava anche l'idea dell'«*hermite des Apennins*» ed insisteva sull'assoluta sincerità delle proprie argomentazioni:

Questo discorso, che del resto sarebbe stato molto fuor di proposito e molto poco importante, potrà servire a determinare la vostra opinione circa la mia capacità, e circa il genere e il grado di utilità che voi potreste aspettarvi da' miei scritti, per la vostra intrapresa. Vedete che io non vi ho parlato con minore schiettezza di quello che voi abbiate fatto a me. Credo anzi di avervi superato in questo, come facilmente mi accade. ⁷⁴

Può darsi che, nel caso specifico, al rifiuto non fosse estraneo un doppio fastidio: quello di sobbarcarsi la lettura delle 564 pagine di un volume che,

⁷² È molto probabile che il cenno di Giordani («Quell'opera filosofica del Bozzelli la vidi anch'io; e mi pare buona testa»), in una lettera a Vieuksseux dell'11 settembre 1832 (cfr. MELOSI 1997, p. 145), si riferisca appunto alla seconda edizione (Paris, Grimbert et Dorez), e non alla *princeps* (Paris, Grimbert).

⁷³ *Epist.*, lettera 853, 1° marzo 1826, p. 1094 (l'autografo è in BCLR); in MORONCINI 1934-1941 (IV, p. 51) si legge «di p. 500», che è un dato più vicino alla realtà (l'edizione parigina degli *Essais* di Bozzelli consta infatti di pp. 564).

⁷⁴ *Epist.*, lettera 853, p. 1097.

attraverso un discorso preliminare e sei lunghi *essais*, intendeva conciliare l'avanzamento sociale con la ricerca della virtù e del piacere («empire de l'espérance» capace di impedire «qu'un souffle glacé d'Arimane ne détruise l'univers»),⁷⁵ e quello, indiretto ma non meno irritante, di doversi dichiarare, scrivendone a Vieusseux, «un poco umiliato» per «l'ortografia barbara» e per «i molti e tremendi errori» che deturpavano la stampa, nel quaderno di gennaio 1826 dell'«Antologia», di tre dialoghi delle *Operette* introdotti da una breve lettera di Giordani a Vieusseux, sostitutiva di un «discorso» che era stato respinto.⁷⁶ La recensione degli *Essais* venne poi affidata, ancora una volta, alla moderazione illuminata di Giuseppe Montani, che nella conclusione sembra quasi rammaricarsi dell'inadempienza dell'illustre amico:

Io non mi affido che questi cenni, fatti per supplire ad un articolo più esteso che, come più altri inutilmente desiderati, mancò al nostro giornale, bastino a far conoscere il nesso generale delle idee, per cui il cav. Bozzelli deriva dalle leggi della nostra sensibilità le regole della nostra condotta [...].⁷⁷

Anche in questo caso, Leopardi si trovò accostato, di lì a poco, al nome di colui che avrebbe dovuto costituire l'oggetto delle sue attenzioni antologiche. Nel 1832, a Parigi, il Bozzelli firmava infatti il manifesto di una «Biblioteca straniera», destinata a dar conto periodicamente del progredire di scienze, lettere ed arti; con Giuseppe e Alessandro Poerio, erano stati chiamati a collaborare Leopardi e Antonio Ranieri.⁷⁸ Non se ne fece nulla, ma l'erronea valutazione di un Leopardi assimilabile ai fautori di un progresso storicamente realizzabile continuava evidentemente a circolare non soltanto presso qualche esule a Parigi, ma anche a Napoli, dove il Bozzelli avrebbe fatto ritorno proprio nell'anno della morte del poeta, assumendo un atteggiamento sempre più moderato ed attestandosi su posizioni monarchico-costituzionaliste.

75 BOZZELLI 1825, p. 489.

76 *Epist.*, lettera 855, 4 marzo 1826, p. 1095; sugli «errori di stampa madornali, alcuni dei quali guastano affatto il senso», anche la lettera ad Antonio Fortunato Stella del 7 aprile 1826 (ivi, p. 1130). Per le ragioni del mancato accoglimento dello scritto di presentazione (che si legge in GIORDANI 1854-1862, XI, pp. 149-78; a p. 179 anche la lettera al direttore dell'«Antologia») cfr. MELOSI 1996, pp. 115-37 (e anche MELOSI 1995, pp. 123-34; MELOSI 1998, vol. II, pp. 445-62; MELOSI 1999, pp. 302-21).

77 *Essais sur les rapports primitifs qui*

lient ensemble la philosophie et la morale, par le chevalier Bozzelli, Paris, Grimbert 1825, in «Antologia», XXII, 1826, n. 65, maggio, pp. 38-50 (p. 49); sull'articolo cfr. CARPI 1974, pp. 157-60. Un omaggio al «dotto napoletano» Bozzelli è anche nel lungo articolo dedicato dal Montani al sermone *Sulla mitologia* del Monti, in «Antologia», XX, 1825, n. 58, ottobre, pp. 102-40, a p. 131 (ora in MONTANI 1980, p. 106).

78 Per l'invito alla collaborazione, contenuto in una lettera di Alessandro Poerio al Ranieri in data di Parigi 29 febbraio 1832, cfr. PINTO 1987, pp. 215-33, a pp. 219-20; e cfr. anche la nota di MELOSI 1997, p. 140.

Mentre a Parigi tramontava l'idea della «Biblioteca straniera», nell'estate del 1832 si presentava l'ultima occasione di dare sostanza al fantasma di un Leopardi antologista, grazie alla stampa, apparsa a Torino con dedica al re Carlo Felice, delle *Georgiche* virgiliane volgarizzate in terza rima da Luigi Biondi.⁷⁹ Leopardi lodò privatamente, con insolita generosità, la versione di questo esponente di punta del classicismo romano:

Tutti quei pochi qui che ancora conservano qualche gusto di lettere e di studi ameni, parlano di questo suo lavoro con significazioni di stima straordinaria, notandone particolarmente molti pregi, e tra gli altri quel che è principalissimo in tali scritti, la maestria dello stile. Io per me credo che la letteratura nostra abbia pochi volgarizzamenti da paragonare a questo; e se il secolo non è totalmente dimentico di ogni bellezza, sono certo che quest'opera accrescerà ancora non mediocrementemente la fama già tanto cresciuta di V. S.⁸⁰

In effetti, il volgarizzamento ebbe larga, anche se effimera, fortuna; circolò oltralpe (se ne servì, a Parigi, il piacentino ed ex-giacobino Giuseppe Poggi, autore di un poema di ispirazione lucreziana),⁸¹ e fu apprezzato, fra gli altri, da Giordani e (entusiasticamente, come «cosa oltre le forze di questo secolo») da Salvatore Betti, fondatore col Biondi del «Giornale Arcadico».⁸² Il fatto però che Leopardi avesse inteso disfarsi della copia ricevuta in dono⁸³ sembra ridimensionare la portata di quella prima approvazione epistolare; affioravano, evidentemente, antiche riserve sul valore di una corretta traduzione dalle lingue morte, e insieme il richiamo all'ineludibile termine di paragone costituito dalla versione delle *Georgiche* compiuta da Jacques Delille nel 1769, cui si era appellata madame de Staël

79 *La Georgica di P. Virgilio Marone tradotta in terza rima dal marchese Luigi Biondi romano*, Torino, Chirio e Mina, 1832, pp. VIII-192; una seconda edizione, che al titolo nobiliare del traduttore aggiunge nel frontespizio la qualifica di «commendatore», uscì a Pesaro, dalla Tipografia Nobili, nel 1833 (pp. VI-143).

80 *Epist.*, lettera 1769, a Luigi Biondi, 10 luglio 1832, pp. 1939-40 (a pp. 1947-8 la bella risposta del Biondi, 30 agosto, piena di nostalgia per una bellezza classica oggi non più riconosciuta, e interessante anche per la testimonianza sulla notorietà raggiunta da Leopardi, definito miracolo di dottrina, «sostegno de' cadenti studi italiani», autore di scritti aurei e di «antica sapienza»).

81 *I Frammenti d'un poema intitolato Della natura delle cose*, pubblicati per cura di Benedetto Mojon (Parigi, Lacombe, 1843; l'autore, che in Francia risiedeva da oltre quarant'anni, era scomparso poco prima), recano in epigrafe tre versi della seconda *Georgica* virgiliana (490-2), con la corrispondente traduzione del Biondi: «Certo felice è l'uom che delle cose | La cagion seppe, e i timor tutti, e il fato | E l'Acheronte sotto i piè si pose» (p. 3).

82 Per le parole del Betti cfr. qui la nota 22; di Giordani, la prefazione al volume *Per la solenne dedicazione del busto di Luigi Biondi nella Villetta Di-Negro in Genova il dì 28 luglio 1840*, Genova, Pagano, s. a. (1840), pp. 3-7, poi in *GIORDANI 1854-1862*, XII, pp. 277-9.

83 Cfr. DAMIANI 1998, p. 427.

nella lettera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* del 1816.⁸⁴ Non sappiamo se il silenzio di Leopardi sul Biondi volgarizzatore di Virgilio possa in qualche modo essere interpretato come un ripensamento dopo la prima approvazione, ed anticipare così le riserve più tardi formulate da altri lettori autorevoli; dettando il necrologio del Betti ultimo superstite della «scuola romana», morto novantenne a Roma nel 1882, Carducci notava infatti che la versione del Biondi, uscita a Torino esattamente mezzo secolo prima, «non è proprio gran cosa, anzi, non ne dispiaccia al fasto romano, è bruttina».⁸⁵ In effetti, la fatica del Biondi, irrigidita dal vincolo della terzina e scandita da didascaliche partizioni interne (ogni libro è diviso in dieci capitoli), non sembra reggere il confronto con quella in versi sciolti che Dionigi Strocchi aveva pubblicato a Prato nel 1831.⁸⁶ Per rendere l'idea della misura dello Strocchi, contrapposta alla magniloquente prolissità del suo concorrente (che impiega 754 versi per tradurre il primo libro, contro i 664 del letterato faentino), basterà mettere a confronto i tre endecasillabi («Già misurata abbiám pianura immensa, | E già venuta è l'ora di raccogliere | Il freno a' corridor fumanti e stanchi») che, con qualche probabile reminiscenza montiana e manzoniana, gli servono per rendere i due esametri conclusivi della seconda *Georgica* («Sed nos immensum spatiis confecimus aequor, | Et iam tempus equom fumantia solvere colla»), con i corrispondenti versi del Biondi: «[...] Ma noi / Velocemente lunghissima strada | Già trascorremmo per grandi intervalli: | Egli è ben tempo omai che a scior si vada | La fumante cervice de' cavalli».⁸⁷

Almeno in quella circostanza, Vieuksieux si era detto sicuro di poter ottenere da Leopardi un articolo in tempi rapidi, anche contando sul fatto

84 Sui problemi della traduzione si veda l'*Indice analitico* di Zib.; su Delille, Zib. 962 (aprile 1821), dove è ripreso e commentato quanto la Staël aveva scritto nella «Biblioteca Italiana», anno I, tomo I, gennaio 1816, pp. 9-18, a p. 12 (ora in BELLORINI 1975, vol. I, pp. 3-9, cit. a p. 5). In BCLR si trovano quattro edizioni delle *Georgiche* volgarizzate: di Bernardino Daniello (senza frontespizio), del gesuita Antonio Ambrogi (Roma, 1758; poi anche in una stampa veneziana delle opere di Virgilio del 1774, in 4 voll.), di Lorenzo Mancini (Firenze, 1827, in ottave), cfr. CATALOGO 1899, pp. 425-6.

85 «Domenica letteraria», 11 ottobre 1882, poi in CARDUCCI 1902, p. 253, e CARDUCCI 1937, p. 328 (vi si legge anche il giudizio del Betti sul Biondi traduttore di Virgilio). Meno severo Carducci si sarebbe mostrato tre anni dopo, facendo la storia dei volgarizzamenti ottocenteschi delle *Georgiche* in occasione della lettura, che

gli era stata richiesta, delle prove di stampa di una nuova traduzione ad opera di Antonio Nardozzi: la versione in terzine del Biondi e quella in ottava rima di Francesco Combi, del 1873, «se non la serena quiete e la plastica mollezza e la varietà interiore musicale e colorita e passionata dell'esametro virgiliano, ritraggono un poco delle virtù che i poeti del Rinascimento lasciarono aderenti a quei bellissimi metri» («La Domenica del Fracassa», 27 settembre 1885, poi in CARDUCCI 1902, p. 291, e CARDUCCI 1938, p. 5).

86 *Le Georgiche di Virgilio volgarizzate da Dionigi Strocchi*, Prato, presso i ff. Giachetti, 1831 (con n. a pp. 107-16).

87 Si vedano le due edizioni citate delle *Georgiche*, rispettivamente a pp. 56 (i «corridor fumanti» sono nel coro del IV atto dell'*Adelchi*, v. 44; e cfr. l'«immensa liquida pianura» del *Bardo della Selva Nera*, canto V, v. 55) e 86 (p. 65 della stampa pesarese del 1833).

che a suo avviso non era poi necessario «fare lunga diceria» su una nuova traduzione di Virgilio. Al solito, dovette invece rassegnarsi e rivolgersi a Tommaseo:

Eccovi le Georgiche del Biondi. Io avevo sperato di vincere la pigrizia, e il mal del Leopardi, almeno per quest'articolino di Rivista; ma non ci sono riuscito.⁸⁸

L'incarico passò poi al Montani, che siglò due brevi articoli sulle traduzioni di Biondi e Strocchi, apparsi in successione nei quaderni di agosto e settembre 1832 dell'«Antologia». La prima è giudicata «quasi sempre cultissima fra quante ne presenti la nostra odierna letteratura», mentre la seconda è detta forse inferiore alle attese ed alle anticipazioni; la descrizione della burrasca estiva nel primo libro è anzi posta a confronto, senza commento, con quella pressoché sconosciuta di Antonio Bevilacqua, giovane vicentino da poco scomparso.⁸⁹

5.

Parallele alle proposte sul versante della letteratura moderna scorrevano quelle, ugualmente disattese, di recensire opere di storia antica e di filologia classica, che lasciano intravedere un Leopardi forse meglio disposto, inizialmente, ad assecondare i desideri di Vieusseux. In effetti, la collaborazione in un settore più specialistico non consentiva equivoci di alcun tipo e faceva venir meno i presupposti stessi del contrasto di idee che, in alcuni casi, si poteva cogliere dietro le mancate recensioni letterarie; ma è anche vero che, proprio per quanto attiene agli studi classici, dovevano emergere altre difficoltà, come la sfiducia di Leopardi verso gli ambienti della filologia italiana o il carattere stesso dell'«Antologia», inadatta ad ospitare lavori di stretta erudizione.

Nel gennaio 1829 Leopardi rinunciava così ad occuparsi della prima parte dei *Papyri Graeci* del Museo egizio di Torino illustrati da Amedeo Peyron, da lui comunque esaminati:

Lessi già in Firenze la prima parte di quell'opera eccellente e classica, con quel piacere che si prova imparando molte e bellissime cose. Ed essendo sollecitato di farne un estratto per l'Antologia, l'avrei fatto, secondo la mia capacità, molto volentieri; ed aveva già incominciato

88 Lettera senza data, ma luglio 1832 (TOMMASEO – VIEUSSEUX 1825-1834, p. 161; cfr. qui la n. 6); un ultimo invito («Frattanto rammentate il Biondi») era stato rivolto da

Vieusseux a Leopardi in giugno, con un biglietto non datato (*Epist.*, lettera 1761, p. 1926).

89 «Antologia», XLVII, 140, agosto 1832, p. 40, e 141, settembre 1832, pp. 118-20.

a scrivere alcune noterelle: ma l'indisposizione della salute, che mi rende lo studio impossibile, mi tolse anche questo piacere.⁹⁰

Il carattere dalle «noterelle» preparatorie fa tuttavia intuire che l'eventuale recensione, se mai fosse andata in porto, sarebbe risultata scarsamente funzionale alla fisionomia della rivista.⁹¹

Di due articoli, sulla questione omerica in relazione alla lettura dei *Prolegomena* di Wolf e sul primo volume della versione inglese della *Storia romana* del Niebuhr (oggetto allora di contrastanti giudizi, ma da Leopardi molto ammirata per la sintesi di filosofia e filologia), rimangono gli appunti confluiti nello *Zibaldone* e le testimonianze sparse in alcune lettere del triste inverno 1828-29, trascorso senza poter in alcun modo leggere e studiare, come lo stesso Giacomo confessava al Vieusseux:

Io mi vergogno, mio caro, di non mandarvi mai nulla di mio, poichè voi lo desiderate, ed io tante volte ve l'ho promesso. Ma, credetemi, se io scrivessi qualche cosa, scriverei per voi: non iscrivo nulla, non leggo, non fo cosa alcuna. Senza troppo dilungarmi in questo argomento malinconico e rancido, vi dirò solamente che questo in mia vita è il primo inverno ch'io passo senza studiare, e in cui mi trovo più inabile ancora che nell'estate; laddove finora io aveva sempre recuperata qualche parte delle mie facoltà in questa stagione.⁹²

Significativi, comunque, i riferimenti alla *Storia* del Niebuhr, «opera meravigliosa», fra l'altro, «per le eccellenti ed originali vedute sopra la costituzione di Roma, che formano una gran parte del libro»; al quale poi, con qualche difficoltà e non poco ritardo, dedicò tre lunghi articoli Pietro Capei.⁹³

90 *Epist.*, lettera 1422, ad Amedeo Peyron, 25 gennaio 1829, p. 1613.

91 Dell'opera (*Papyri Graeci Regii Taurinensis Musei Aegyptii*, 1826-27, 2 voll.), che a Leopardi era stata inviata dall'autore per il tramite di Gioberti, si occupò Federico Sclopis («Antologia», XXXII, 1828, 94, ottobre, pp. 3-26, e XXXV, 1829, 105, agosto, pp. 44-56); per le «noterelle» cfr. PACELLA – TIMPANARO 1969, pp. 641-6, e TIMPANARO 1997, pp. 131-9.

92 *Epist.*, lettera 1432, 16 febbraio 1829, p. 1626.

93 Si vedano le seguenti lettere: Leopardi a Vieusseux, 28 novembre 1828 («Quanto posso, sto leggendo della storia del Niebuhr, che trovo opera veramente insigne e secolare»); Vieusseux a Leopardi, 4 dicembre 1828 («Caro

amico, vedete di partorirmi quell'Omero, da me tanto desiderato, e che sarà dal pubblico tanto gradito: e dopo l'argomento greco non trascurate il romano. Del resto se vi piace di occuparvi di questo prima di quello, a me è indifferente; qualunque cosa mi mandate farà onore, e grande, all'*Antologia*»); Leopardi a Vieusseux, 15 dicembre 1828 («Qualche cosa si farà certamente sopra l'argomento greco e sopra il romano, se lo stato della mia salute non l'impedirà»); Vieusseux a Leopardi, 18 febbraio 1829 («Non oso rammentarvi Omero e Niebuhr; e neppure il cav. Manno — basta che voi sappiate quanto io brami un primo vostro articolo») e 6 marzo 1829 («nell'atto che rinunciate al Niebuhr, lasciatemi sperare che quelle note, quegli appunti [*sic*] presi sull'Omero, o piuttosto sulla gran

In un altro desiderato articolo leopardiano, sul primo «cahier» del *Thesaurus* della lingua greca dello Stefanus nella nuova edizione parigina del 1831 promossa da Louis de Sinner, riponeva molte speranze Giordani: «Se Leopardi vi farà l'articolo sullo Stefano sarà una gran bella cosa; egli solo può farvelo; perch'egli è senza pari in quel genere. oh procurate ad ogni modo che ve lo faccia».

Rinunciando all'impegno, il poeta avrebbe voluto che la cura venisse delegata al milanese Francesco Ambrosoli; al *Thesaurus* dedicò invece un articolo «molto insignificante», scriveva Leopardi alla fine del 1832, il «solito K.X.Y., cioè Niccolò Tommaseo, giovane dalmata, ch'è il fac-totum dell'Antologia» (ma va detto che, in apertura di articolo, Tommaseo si era preoccupato di citare Leopardi e Peyron come i due soli italiani, fra tanti eruditi stranieri, «che alla nuova edizione francese mandarono aggiunte fra poche e molte»).⁹⁴

L'atteggiamento di Leopardi verso l'«Antologia», in quell'anno 1832, potrà anche apparire contraddittorio; mentre egli si sottraeva ripetutamente alle sollecitazioni di Vieusseux, pronunciava anche un lapidario elogio di quello «che ora è il miglior Giornale letterario in Italia»,⁹⁵ e per contro preparava all'insaputa di molti il battesimo di un periodico alternativo. Del progetto rimane traccia in una lettera alla sorella Paolina e nel *Preambolo* allo «Spettatore fiorentino» che, nella dichiarata ricerca del «dilettevole» e dell'inutile (un settimanale «non letterario, non filosofico, non politico, non storico, non di mode, non d'arti e mestieri, non d'invenzioni e scoperte»), andava contro le tendenze dominanti del «gravissimo secolo decimono» e del concreto pragmatismo dei liberali toscani, recuperando anzi i segni di un'ironia settecentesca (il ridicolo, la galanteria) acquisita più sulle pagine del «Caffè» e del «Conciliatore» che non su quelle della vicina, e declinante, «Antologia». Il cenno di Leopardi all'opportunità che un gior-

quistione Omerica, non andranno perduti per l'antologia e pel pubblico italiano»); Leopardi a Karl Bunsen, 5 settembre 1829 (sul piacere provato alla lettura dell'opera del Niebuhr, «che farà epoca negli annali della filosofia applicata alla filologia ed alla cognizione del mondo antico»). Cfr. ivi, lettere 1394, 1398, 1401, 1433, 1441, 1493, pp. 1583, 1586, 1589, 1628, 1636, 1687, e TIMPANARO 1997, pp. 158 e 160-1. La recensione di Pietro Capei è nell'«Antologia», XXXVIII, 1830, 112, 113 e 114 di aprile, maggio e giugno, pp. 19-53, 1-22, 45-65.

⁹⁴ Il giudizio di Leopardi è nella lettera a Louis de Sinner del 18 dicembre 1832 (*Epist.*, 1811, p. 1969); le parole di Giordani (lettera iniziata il 9 giugno, ma completata il 6 luglio

1832) in MELOSI 1997, p. 132. Sul *Thesaurus Graecae Linguae ab Henrico Stephano constructus [...]* (Parigi, Didot, 1831, ma 1832) scrisse Tommaseo nell'«Antologia» di settembre 1832 (XLVII, 141, pp. 134-40; la frase citata è a p. 135). Altre testimonianze nelle lettere di Louis de Sinner a Leopardi (24 gennaio 1831), di Vieusseux a Leopardi (senza data, ma giugno 1832), di Leopardi al de Sinner (21 giugno 1832 e soprattutto, per la mancata intesa con Vieusseux, 31 luglio 1832); cfr. *Epist.*, lettere 1592, 1761, 1763, 1774, pp. 1769, 1926, 1928, 1942-3. Sulla vicenda cfr. TIMPANARO 1997, pp. 173-4, e BENUCCI 1996, II, pp. 469-70.

⁹⁵ *Epist.*, lettera 1763, a Louis de Sinner, 21 giugno 1832, p. 1928.

nale di «nessuna utilità» venisse fuori proprio «in un secolo in cui tutti i libri, tutti i pezzi di carta stampata, tutti i fogliolini di visita sono utili», sembrava poi costituire una replica indiretta a quanto Vieuksseux gli aveva scritto nel 1824, nei primi momenti del loro rapporto epistolare, in favore dell'utilità di una vigorosa letteratura periodica, capace di trovare l'utile anche in una materia modesta:

Dirò di più, anche una *medaglia, un sonetto, un sasso*, possono essere argomenti di eccellenti articoli, purchè scritti con quello spirito filosofico, enciclopedico e filantropico, senza del quale non vi può essere oggi una vera letteratura. Bisogna ancora, e sempre vo ripetendolo, non perder di vista che tutto morale deve essere lo scopo del mio giornale, e tutto rivolto al perfezionamento del nostro stato sociale [...].⁹⁶

Sotterranee zone di resistenza, che affiorano anche negli inserti satirici dei *Paralipomeni* sul «gabinetto di pubblica lettura» del conte Leccafondi «Signor di Pesafumo e Stacciavento»,⁹⁷ convivevano così con gli elementi complessi di un rapporto rispettoso e solidale: le costanti attenzioni degli antologisti per le vicende quotidiane del poeta a Firenze e a Pisa, la promozione delle sue opere in Toscana, le molte recensioni del Montani, i giudizi positivi di Leopardi su Vieuksseux ed i suoi collaboratori, la sua lettura attenta dei quaderni dell'«Antologia»,⁹⁸ l'impegno profuso nella diffusione della rivista e nel far sì che le opere degli amici venissero segnalate in quella sede (dei *Pensieri d'argomento morale e letterario* di Antonietta Tommasini, caldeggiati da Leopardi, si occupò il Montani nel 1830).⁹⁹

La sostanziale dissonanza non poté tuttavia essere cancellata da quegli episodi, pur significativi, e neppure dal più lucido tentativo di mediazione messo allora in atto, quel «discorso» che Giordani avrebbe voluto anteporre ai tre dialoghi di Timandro ed Eleandro, di Colombo e Gutierrez, di Torquato Tasso e del suo genio familiare, a stampa sul quaderno di gennaio 1826 dell'«Antologia» nonostante le riserve di Vieuksseux; il quale poi dovette

⁹⁶ Il *Preambolo allo Spettatore fiorentino. Giornale di ogni settimana* è in Leopardi 1940, pp. 1032-3; la prima carta dell'autografo è riprodotta in LEOPARDI 1987, p. 112. Sulla caduta del progetto, imputata all'opposizione del governo, cfr. la lettera a Paolina del 26 giugno 1832 in *Epist.*, lettera 1765, pp. 1930-1 (anche la lettera di Vieuksseux a Leopardi del 4 marzo 1824, ivi, p. 790).

⁹⁷ Canto I, 34-43.

⁹⁸ In BCLR sono presenti circa venti quaderni della rivista (l'unica annata completa è quella del 1829, l'ultimo anno che Giacomo

trascorse interamente a Recanati). Cfr. la nota di Pacella allo *Zib.* 4024, 29 gennaio 1824, nel quale sono numerosi gli spunti ricavati da articoli di Tommaseo, Capponi, Ciampi, Montani, Francesco Orioli pubblicati fra il 1824 e il 1829; si vedano anche gli indici analitici di MORONCINI 1931-1941 (VII, pp. 120-1), Leopardi 1940 (pp. 1245-6) ed *Epist.*, p. 2537.

⁹⁹ Nel quaderno di agosto (XXXIX, 1830, 116, pp. 146-8); e cfr. la lettera senza data, ma di agosto-settembre 1830, di Leopardi alla Tommasini (*Epist.*, lettera 1567, p. 1752).

fornire assicurazioni ai collaboratori, e in particolare al Tommaseo, che mai più avrebbe ospitato sulla rivista simili testimonianze della «insociabilità» leopardiana.¹⁰⁰

Di quel discorso di Giordani, che alle posizioni di Leopardi concedeva senz'altro molto di più di quanto avesse potuto fare il pur generoso direttore dell'«Antologia», si dovrà appunto ricordare la pagina conclusiva, che alla tragica desolazione del poeta oppone le ragioni della storia e la «potenza ineffabile» del pensiero. Se è vero che le ferree leggi della natura sono nemiche dell'umanità, pure «il supremo del vivere si sente negli sforzi di un combattimento, o nel fuoco di un grande amore»; dopo tutto, è proprio grazie a questo progresso del pensiero che molti mali sono stati debellati e che si è in qualche misura rimediato ai danni «de' cattivi governi [e] della pessima educazione». Ma, scriveva Giordani, ad altri mali risorgenti («le streghe, la tortura, la Santa Inquisizione») è necessario continuare ad opporsi:

A questa guerra, a questa vita, a questo amore, a questo impeto (comunque ci debba succedere) di conquistare alla povera famiglia umana qualche vero e qualche bene, cioè qualche alleviamento di tanti guai, qualche aumento di consolazioni, vogliamo invitare e pregare Giacomo Leopardi, e tutti gli altri ingegni che nol potendo uguagliare sperino di somigliarlo. [...] Frattanto, amici elettissimi, leggeremo con ammirazione con amore queste scritture di Leopardi (che presto le stampe daranno da leggere al pubblico): e a quell'amato capo (da sei anni di continuata malattia non infiacchito) brameremo vita più consolata, se non felice; poichè a tanto animo non dee mancare gloriosa.¹⁰¹

Quel nobile messaggio rimase lettera morta, per ragioni anche estranee al suo contenuto leopardiano. Di Leopardi antologista mancato, sprezzatore delle «discipline secchissime», rimane dunque soltanto l'ambigua valenza simbolica di un «approvatore sorriso» che, pochi mesi dopo, il Brighenti vide delinearsi sul suo volto come tacita risposta ad una delle tante richieste di collaborazione inutilmente avanzate da Vieusseux:

Ho fatto i v.ri saluti al conte Leopardi, che ve li ricambia, e gli dissi ancor qualche cosa intorno l'articolo che bramate. Mi rispose con approvatore sorriso.¹⁰²

¹⁰⁰ Lettera del 17 agosto 1826 (TOMMASEO – VIEUSSEUX 1825-1834, pp. 48-49).

¹⁰¹ *Delle Operette morali del conte Giacomo Leopardi*, in GIORDANI 1834-1862, XI, pp. 177-8. Per la mancata pubblicazione dello scrit-

to di Giordani cfr. i contributi della Melosi qui citati alla nota 76.

¹⁰² Brighenti a Vieusseux, 9 settembre 1826 (cfr. qui la nota 6; il brano già in CIAMPINI 1948, p. 456).

BIBLIOGRAFIA

BELLORINI 1985 = BELLORINI Egidio (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, reprint a cura di Anco Marzio MUTTERLE, Bari, Laterza, 1975.

BELLORINI 1943 = BELLORINI Egidio (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, Bari, Laterza, 1943, 2 voll.

BELLUCCI 1996 = BELLUCCI Novella, *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

BENUCCI 1996 = BENUCCI Elisabetta, «Presenze classiche tra editoria e lettura: le acquisizioni del Gabinetto Vieusseux, 1820-1840», in *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, a cura di Annarosa POLI ed Emanuele KANCEFF, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, s. a. ma 1998, vol. II, pp. 463-84.

BENUCCI 1995 = BENUCCI Elisabetta, «Il primo redattore dell'«Antologia». Lettere inedite di Giovan Pietro Vieusseux a Giuseppe Montani», in *Antologia Vieusseux*, I, gennaio-aprile 1995, pp. 103-21.

BENUCCI – MELOSI – PULCI 2001 = BENUCCI Elisabetta – MELOSI Laura – PULCI Daniela (a cura di), *Leopardi nel carteggio Vieusseux: opinioni e giudizi dei contemporanei, 1823-1837*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.

BENUCCI – PULCI 1995 = BENUCCI Elisabetta – PULCI Daniela, «Leopardi nel carteggio Vieusseux», in *Antologia Vieusseux*, I, gennaio-aprile 1995, pp. 135-50.

BERENGO 1980 = BERENGO Marino, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

BOTTI 1987 = BOTTI Francesco Paolo, «L'ultimo Leopardi e la cultura letteraria napoletana degli anni Trenta», in LEOPARDI 1987, pp. 411-32.

BOZZELLI 1825 = BOZZELLI Francesco Paolo, *Essais sur les rapports primitifs qui lient ensemble la philosophie et la morale, par le chevalier Bozzelli*, Paris, Grimbart, 1825.

CANCELLIERI 1815 = CANCELLIERI Francesco, *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria ed a quelli divenuti smemorati, con un'Appendice delle Biblioteche degli scrittori sopra gli eruditi precoci, la memoria artificiale, l'arte di trascrivere e di notare, ed il giuoco degli scacchi*, Roma, Bourlié, 1815.

CARDUCCI 1938 = CARDUCCI Giosue, *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. XXVIII (*Ceneri e Faville. Serie terza e ultima*), Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 1-53.

CARDUCCI 1937 = CARDUCCI Giosue, *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. XVIII (*Poeti e figure del Risorgimento. Serie prima*), Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 1-53.

CARDUCCI 1905a = CARDUCCI Giosue, *Prose di Giosue Carducci MDCCCLIX-MCMIII*, Bologna, Zanichelli, 1905.

CARDUCCI 1905b = CARDUCCI Giosue, *Opere*, vol. XVI (*Poesia e storia*), Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 131-83.

CARDUCCI 1902 = CARDUCCI Giosue, *Opere*, vol. XI, *Ceneri e faville. Serie terza e ultima 1877-1901*, Bologna, Zanichelli, 1902.

CARPI 1978 = CARPI Umberto, *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978.

CARPI 1974 = CARPI Umberto, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*, Bari, De Donato, 1974.

CIAMPINI 1948 = CIAMPINI Raffaele, «La spia Brighenti, Vieusseux e l'«Antologia»», in *Nuova Antologia*, LXXXIII, fasc. 1768, aprile 1948, pp. 449-57.

DAMIANI 1998 = DAMIANI Rolando, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998.

DE ROBERTIS 1996 = DE ROBERTIS Domenico, «Leopardi e Firenze», in ID., *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, Cosmopoli, 1996, pp. 249-77.

DE ROBERTIS 1991 = DE ROBERTIS Domenico, «Leopardi e Firenze», in *Le città di Giacomo Leopardi*. Atti del VII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 16-19 novembre 1987), Firenze, Olschki, 1991, pp. 133-58.

DIONISOTTI 1988 = DIONISOTTI Carlo, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988.

FERRARIS 1978 = FERRARIS Angiola, *Letteratura e impegno civile nell'«Antologia»*, Padova, Liviana, 1978.

FLORA 1977 = LEOPARDI Giacomo, *Lettere*, a cura di Francesco FLORA [1949], Milano, Mondadori, 1977⁶.

GIORDANI 1854-1862 = GIORDANI Pietro, *Opere*, a cura di Antonio GUSSALLI, Milano, Borroni e Scotti (dal vol. XII, 1857: Francesco Sanvito), 1854-1862, 14 voll.

GOBBINI 1974 = GOBBINI F., «Mamiani e Leopardi», in *Atti e Memorie» dell'Accademia dell'Arcadia*, s. 3^a, VI, 1974, 3, pp. 127-40.

INDICE GENERALE ANTOLOGIA 1863 = *Indice generale alfabetico delle materie contenute nell'Antologia giornale fiorentino diretto da Gio. Pietro Vieusseux 1821-1832*, Firenze, Cecchi, 1863.

LEOPARDI 1987 = *Giacomo Leopardi nel centocinquantesimo anno dalla morte*. Mostra documentaria, Biblioteca Nazionale di Napoli, 23 novembre 1987-2 ottobre 1988, Napoli, Macchiaroli, 1987.

LEOPARDI 1978 = Leopardi Giacomo, *Tutte le opere* [1969], con introduzione e a cura di Walter BINNI con la collaborazione di Enrico GHIDETTI, Firenze, Sansoni, 1978², 2 voll.

LEOPARDI 1940 = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le opere di Giacomo Leopardi* a cura di Francesco FLORA, Milano, Mondadori, 1940, 2 voll.

LERI 1989 = LERI Clara, *Oscura prosa rimata. Studi sugli «Inni sacri» manzoniani*, Pisa, Pacini, 1989.

MAMIANI 1873 = MAMIANI Terenzio, «Manzoni e Leopardi», in *Nuova Antologia*, XXIII, VIII, agosto 1873, pp. 757-82.

MAMIANI 1832 = MAMIANI Terenzio, *Inni sacri del C. T. Mamiani Della Rovere*, Parigi, per li torchii di Éverat, 1832.

MANNO 1947 = MANNO Giuseppe, *Della fortuna delle parole. Libri due*, a cura di Bruno MIGLIORINI, Roma, Tumminelli, 1947.

MANNO 1830 = MANNO Giuseppe, *De' vizj de' letterati*, Milano, Silvestri, 1830.

MANNO 1828 = *De' vizj de' letterati. Libri due del cavaliere D. Giuseppe Manno membro della R. Accademia delle Scienze di Torino ecc. ecc.*, Torino, Stamperia Alliana, 1828.

MARCHETTI 1827 = MARCHETTI Giovanni, *Rime e prose*, Bologna, dalla Stamperia delle Muse, 1827.

MAZZANTINI – MENGHINI 1996 = MAZZATINTI Giuseppe – MENGHINI Mario, *Bibliografia leopardiana, Parte I (fino al 1898)* [1931], Firenze, Olschki, 1996.

MELOSI 1999 = MELOSI Laura, «Ancora sul Discorso di Pietro Giordani sulle "Operette morali": la redazione fiorentina e le correzioni del 1846», in *La Rassegna della letteratura italiana*, s. IX, 103^o, 1, gennaio-giugno 1999, pp. 302-21.

MELOSI 1998 = MELOSI Laura, «Il classicismo di Pietro Giordani nell'«Antologia»», in *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, a cura di Annarosa POLI ed Emanuele KANCEFF, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, s. a. ma 1998, pp. 445-62.

MELOSI 1997 = MELOSI Laura (a cura di), *Carteggio Giordani-Vieusseux 1825-1847*, Presentazione di Giorgio LUTI, Firenze, Olschki, 1997.

MELOSI 1996 = MELOSI Laura, «Giordani, Leopardi, l'«Antologia»» (con una redazione inedita del discorso sulle "Operette morali")», in *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 115-37.

MELOSI 1995 = MELOSI Laura, «Una discussa collaborazione: Giordani e l'«Antologia»», in *Antologia Vieusseux*, I, gennaio-aprile 1995, pp. 123-34.

MONTANI 1980 = MONTANI Giuseppe, *Scritti letterari*, a cura di Angiola FERRARIS, Torino, Einaudi, 1980.

MORONCINI 1934-1941 = *Epistolario di Giacomo Leopardi*. Nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative a cura di Francesco MORONCINI, Firenze, Le Monnier, 1934-1941, 7 voll.

MORONCINI 1892 = MORONCINI Getulio, *L'Inno ai Patriarchi del Leopardi e del Mamiani. Esegesi e raffronto critico*, Napoli, Stab. Tip. di Sedil Capuano, 1892.

NACINOVICH 1995 = NACINOVICH Annalisa, «Gli "Inni sacri" di Terenzio Mamiani», in *Rivista di letteratura italiana*, XIII, 1995, 3, pp. 413-49.

PACELLA – TIMPANARO 1969 = LEOPARDI Giacomo, *Scritti filologici 1817-1832*, a cura di Giuseppe PACELLA e Sebastiano TIMPANARO, Firenze, Le Monnier, 1969.

PASQUINI 1991 = PASQUINI Emilio, «Leopardi e Bologna», in *Le città di Giacomo Leopardi*. Atti del VII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 16-19 settembre 1987), Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 79-104.

PERUZZI 1998 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, edizione critica di Emilio PERUZZI. Seconda edizione riveduta e ampliata, Milano, Rizzoli, 1998, 2 voll.

PERUZZI 1981 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, edizione critica di Emilio PERUZZI, Milano, Rizzoli, 1981.

PETROCCHI 1989 = PETROCCHI Giorgio, *Manzoni. Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971.

PICCHI 1990 = PICCHI Mario, *Storie di Casa Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1990².

PINCHERLE 1973 = PINCHERLE Marcella, *Moderatismo politico e riforma religiosa in Terenzio Mamiani*, Milano, Giuffrè, 1973.

PINTO 1987 = PINTO Angela, *Leopardi e Ranieri*, in LEOPARDI 1987, pp. 215-33.

PRUNAS 1906 = PRUNAS Paolo, *L'Antologia di Gian Pietro Vieusseux. Storia di una rivista italiana*, Roma-Milano, Società Ed. Dante Alighieri, 1906.

RIGHINI 1998 = RIGHINI Michele, «Leopardi bolognese, Bologna leopardiana», in *Schede umanistiche*, n.s., 1998, 2, pp. 103-19.

SANTAGATA 1998 = SANTAGATA Marco, «"Il Risorgimento" di Leopardi», in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, I, 1998, 1, pp. 163-200.

SANTAGATA 1997 = SANTAGATA Marco, «"Il risorgimento"», in *Leopardi a Pisa*, a cura di Fiorenza CERAGIOLI, Milano, Electa, 1997, pp. 126-42.

TIMPANARO 1997 = Timpanaro Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi* [1955], Roma-Bari, Laterza, 1997.

TIMPANARO 1982 = TIMPANARO Sebastiano, *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1982.

TIMPANARO 1980 = TIMPANARO Sebastiano *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980.

TISSONI 1988 = TISSONI Roberto, «Mamiani e Carducci», in *Scuola classica romagnola*. Atti del Convegno di studi (Faenza 30 novembre, 1-2 dicembre 1984), Modena, Mucchi, 1988, pp. 227-78.

TISSONI 1979 = TISSONI Roberto, «Letteratura e politica nell'«Antologia»», in *Studi storici*, XX, 1979, pp. 439-54.

TOMMASEO – VIEUSSEUX 1815-1834 = TOMMASEO Niccolò – VIEUSSEUX Gian Pietro, *Carteggio inedito 1825-1834*, a cura di Raffaele CIAMPINI e Petre CIUREANU, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956.

VIANI – PIERGILI 1925 = *Epistolario di Giacomo Leopardi* raccolto e ordinato da Prospero VIANI. Settima ristampa con nuove aggiunte a cura di Giuseppe PIERGILI, Firenze, Felice Le Monnier Editore, 1925.

ZIBALDONE 1992 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*. Edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario a cura di Emilio PERUZZI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

LE AUTRICI E GLI AUTORI

PAOLO GIOVANNI BAGGI

Dopo gli studi in Filosofia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna (2013) con una tesi sul pensiero metodologico di Baruch Spinoza. Insegna Storia e Filosofia negli istituti superiori.

CRISTINA CORIASO

Laureata in Filosofia (1996), è traduttrice (Magister 2007) e Dottore Europeo (2011) con "Premio Straordinario" (2012) per una tesi su *Giacomo Leopardi e l'idea di Natura*. Di questo autore ha curato e tradotto in spagnolo il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* (2013), così come *Estetica. Teoria della formatività* del filosofo Luigi Pareyson (2014). Dal 2015 dirige il Seminario Permanente di Studi Leopardiani "La Ginestra" presso l'Universidad Complutense di Madrid (UCM). Dal 2018 insegna Cultura italiana presso la Facoltà di Filologia della UCM. Dal 2024 è membro del Comitato scientifico del Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Per Alianza Editorial ha curato e tradotto i testi per l'antologia leopardiana *El desierto, la retama y el volcán* (2025).

SABRINA FERRI

È studiosa di Letteratura italiana e Letterature comparate. Dopo aver ottenuto il grado di professore associato in Nord America nel 2016, è tornata in Italia dove sta continuando la ricerca in modo indipendente. Il suo lavoro si concentra sull'intersezione tra filosofia e letteratura nel periodo tra la metà del XVIII e l'inizio del XIX secolo. È autrice del volume *Ruins Past: Modernity in Italy, 1744-1836* (Oxford, 2015) e di vari articoli su autori quali Vico, Alfieri, Verri, Casanova e Manzoni. Il suo lavoro su Leopardi cerca di far dialogare l'opera dello scrittore con gli autori europei a lui contemporanei o con i filosofi del nostro tempo.

ENRICA LEYDI

Conseguita la laurea e il master presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna, è ora dottoranda in Italianistica presso l'Università di Warwick, sotto la supervisione del professor Fabio Camilletti. Sponsorizzato dalla Chancellor's International Scholarship, il suo progetto si concentra sul ruolo della cultura visiva e materiale – in particolare l'anatomia e il pae-

saggio – nelle opere di Giacomo Leopardi, esplorando la loro interazione con l'estetica, la retorica, la gnoseologia e le teorie della rappresentazione. Si interessa inoltre della ricezione di Dante nel lungo Ottocento e del teatro dei burattini nelle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, soprattutto in relazione al gotico. Insieme a Gennaro Ambrosino, ha fondato la rete di ricerca The Revolving Century, concentrandosi sul periodo 1750-1850. Ha presentato le sue ricerche in convegni nazionali e internazionali a partire dal 2021, e ha articoli di prossima pubblicazione su *Cahiers d'études italiennes* e *Notes in Italian Studies*.

VERONICA MEDDA

Laureata magistrale in Filologie e Letterature moderne presso l'Università degli studi di Cagliari, con una tesi sull'intertesto mitologico delle *Opere morali* – un estratto dal titolo «L'ombra di Edipo: interferenze mitiche nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* di G. Leopardi» è stato pubblicato nella rivista *Medea* – ha recentemente terminato un percorso biennale come assegnista presso l'Università della Valle D'Aosta con un progetto dal titolo *Natura e paesaggio nello Zibaldone di Leopardi. Materiali documentari della Fondazione Natalino Sapegno*. Al momento, in parallelo all'impegno come docente di materie letterarie nella scuola secondaria di secondo grado, sta lavorando alla stesura di una monografia (Milano, LED), esito finale degli ultimi due anni di ricerca scientifica. Nel 2022 ha pubblicato per *RISL* un contributo da titolo «L'impianto mito-logico dei dialoghi "alla maniera di Luciano": sistematicità, scomposizione e nuovi significati».

ELENA MORO

È dottoranda in Letteratura italiana all'Università di Zurigo con un progetto su Faustina Maratti e la poesia dell'Arcadia. Ha conseguito il *Master of Arts* in *Studi italiani* tra l'Università La Sapienza di Roma e l'Università di Zurigo, laureandosi con una tesi sui rapporti poetici tra Giacomo Leopardi e Giorgio Orelli, vincitrice del Premio speciale "Fondazione Ente Ville Vesuviane", conferito dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani. La sua attività di ricerca si incentra sulla poesia dal Settecento alla contemporaneità (Faustina Maratti, Leopardi, Montale, Orelli), sulla scrittura delle donne e sui rapporti tra arti figurative e poesia.

CRITERI EDITORIALI



❑ I contributi devono essere inviati per posta elettronica all'indirizzo: risl.direzione@gmail.com; e accompagnati da un breve profilo bio-bibliografico (max 1000 caratteri, spazi inclusi).

❑ Il testo può essere elaborato con un programma di video-scrittura di uso comune (ad esempio Microsoft Word™). Si prega di adottare solo la minima formattazione necessaria. Le note possono essere automaticamente elaborate dal programma (meglio come note a pie' di pagina; o come note alla fine del documento), oppure possono essere riportate in un documento a parte.

❑ Il testo deve essere preceduto da un *abstract* in lingua inglese (massimo 400 caratteri spazi inclusi) e da un elenco di 5-6 parole-chiave sia in lingua italiana sia in lingua inglese (keywords), posto immediatamente dopo l'*abstract* stesso.

❑ Il testo deve essere corredato di una Bibliografia finale (v. più sotto per i dettagli).

TESTO

❑ Nel testo si distingueranno principalmente quattro stili di paragrafo:
1. paragrafo senza rientro a inizio di saggio o dopo una citazione extra-testuale; 2. paragrafo con rientro nella prima riga; 3. citazione in prosa se superiore alle tre righe (testo in corpo minore e maggiormente rientrato rispetto al paragrafo normale); 4. citazione in poesia se più lunga di quattro versi (come la citazione in prosa).

❑ Nel documento inviato la suddivisione dell'elaborato e l'indicazione delle sue parti (titolo, titoletti, ecc.) dovranno essere indicate chiaramente. Titolo ed eventuali titoletti vanno in tondo.

❑ Citazioni di testi in prosa: se superiori alle tre righe saranno rese tipograficamente in corpo minore e rientrato; negli altri casi, così come in nota, saranno da riportare all'interno del testo tra virgolette basse [« »]. Le citazioni all'interno di citazioni devono essere invece racchiuse tra virgolette alte [“ ”].

❑ Citazioni di testi poetici: possono essere, a discrezione, inserite all'interno del testo (soprattutto se constano di meno di 4 versi). Nel caso di collocazione all'interno del testo saranno riportate tra virgolette basse [« »]

e i versi saranno separati, nella rivista, da una barra verticale [|]; la doppia barra verticale [||] segnala la separazione delle strofe.

❑ Numeri di riferimento delle note: da segnalare ad apice, in corpo minore rispetto al testo [Es.: nota¹]. L'indicazione del numero della nota segue sempre la punteggiatura [Es.: nota,⁶ / nota.⁹ / nota!⁵ / nota".⁴ / nota)⁶], ma precede il trattino [Es.: nota⁸ –].

❑ Evidenziazione di parole o espressioni: usare le virgolette alte [“ ”] se si tratta di più parole, gli apici [‘ ’] se di una parola soltanto.

❑ Parole straniere: le parole straniere che in italiano non siano di uso corrente andranno segnate in corsivo. Per le citazioni in greco: non utilizzare caratteri non appropriati (ad esempio *Symbol*) e indicare nella mail di accompagnamento il nome del *font* utilizzato. In tutti i casi, avere cura di marcare con precisione gli accenti.

❑ Numeri: una serie di numeri si abbrevia secondo i seguenti criteri:

- a. i numeri da 1 a 99 non si abbreviano mai [Es.: 23-55, 64-68]
- b. del numero 100 e dei suoi multipli si riportano tutte le cifre [Es.: 100-115, 700-712, 2100-2154]
- c. in tutti gli altri casi si eliminano le cifre simili [Es.: 112-5, 236-45, 1284-98]
- d. le date vengono riportate per esteso [Es.: 1914-1918]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ogni saggio dovrà essere corredato da una Bibliografia generale, che andrà posta in coda al documento oppure inviata in un file separato. I riferimenti bibliografici seguiranno il sistema autore-data (o “all’americana”).

BIBLIOGRAFIA INTERNA (TESTO E/O NOTE)

❑ Internamente al testo e nelle note a piè di pagina sarà utilizzata soltanto la forma abbreviata, contenente gli elementi seguenti: COGNOME dell'autore/autrice o del curatore/curatrice in maiuscolo, seguito senza virgola di separazione dall'anno di pubblicazione del volume/saggio. Se necessario, far seguire, separandola dal resto con una virgola, l'indicazione del numero delle pagine (p. / pp.) o dei versi (v. / vv.) a cui si riferisce in modo specifico o da cui è tratta la citazione. [Es.: BLASUCCI 2017, p. 54].

❑ Nel caso di omonimia si riporterà anche l'iniziale del nome nei rinvii solo se i due autori/le due autrici hanno pubblicazioni che coincidono per data di pubblicazione.

❑ Per volumi/saggi precedentemente citati si usa: *Ibid./ibid.* (in corsivo) nel caso in cui si debba ripetere la stessa identica opera indicata

nella nota appena precedente, ossia stesso autore, stesso titolo e stesso numero di pagina. Si userà invece *Ivi/ivi* (non in corsivo), seguito da virgola e numero di pagina, nei casi in cui si debba ripetere la stessa identica opera indicata nella nota appena precedente, ma con la variazione del numero di pagina.

BIBLIOGRAFIA GENERALE FINALE

❑ La Bibliografia generale finale raccoglie tutti i rinvii bibliografici citati, disponendoli in ordine alfabetico per cognome di autore/autrice o curatore/curatrice e, all'interno di eventuali sequenze con lo stesso nome in ordine cronologico. L'indicazione bibliografica viene fornita per esteso solo nella Bibliografia generale finale. Qui si scioglie anche l'abbreviazione utilizzata nel testo e/o in nota, secondo il modello seguente: BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017. Nel caso in cui per uno stesso anno siano riportate più opere del medesimo autore/medesima autrice, queste saranno distinte, nell'abbreviazione, con l'aggiunta di una lettera progressiva (a, b, c) a seguire la data di pubblicazione [Es.: BLASUCCI 2017a, BLASUCCI 2017b, ecc.].

❑ Per i titoli delle opere di Leopardi vale una regola specifica diversa: vanno indicati in corsivo [Es.: *Zibaldone*, da abbreviare con *Zib.*], inclusi i titoli dei *Canti* e delle *Operette Morali*. Per lo *Zibaldone* vanno indicati tanto il numero della/e pagina/e quanto la data di composizione, secondo l'esempio: *Zib.* 1356, 20 luglio 1821.

Per tutti gli altri rinvii valgono invece le norme seguenti:

❑ Tranne che nella sequenza COGNOME Nome, tutti gli elementi che compongono il rinvio sono preceduti e seguiti da virgola. Il rinvio si chiude con un punto fermo.

❑ Il nome dell'autore/autrice o del curatore/curatrice va sempre specificato per intero: COGNOME Nome. Il COGNOME va sempre in maiuscolo. Nel caso in cui ciò non fosse possibile, si utilizzi il tondo Maiuscolo/minuscolo, ma, in ogni caso, non si scriva mai tutto in MAIUSCOLO. Nel caso di due autori/autrici usare la lineetta di media lunghezza (–).

Nel caso di volume con più di due autori/autrici indicare il primo nome sarà seguito dalla formula *et al.*: [Es.: CASALI Mauro *et al.*].

Quando si tratti di un volume miscelaneo con un curatore/una curatrice porre il nome come si trattasse di un autore/autrice e fare seguire il cognome da «(a cura di)» [Es.: DOLFI Anna – MITESCU Adriana (a cura di), *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1990].

❑ Il titolo del contenente (libro, miscellanea, rivista) va sempre in corsivo; il titolo del contenuto (poesia, saggio, capitolo, ecc.) va sempre in tondo e tra virgolette basse [« »]. [Es.: ZANZOTTO Andrea, «Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana», in ID., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991; PRETE Antonio, «Leopardi e l'Italia», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 7, 2011, pp. 17-23; FEO Nicola, «La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 2010, pp. 297-311].

❑ Luogo di stampa: in tondo. Lasciare nella lingua originale il nome delle città straniere.

❑ Casa editrice: in tondo.

❑ Anno di pubblicazione: in tondo. Indicare sempre ad apice il numero dell'edizione utilizzata [Es.: 1973²] e tra parentesi quadre l'anno della prima edizione [Es.: LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1993]. Per i testi in formato digitale, indicare dopo l'anno di pubblicazione “Kindle Edition” oppure “Edizione digitale”, a seconda della tipologia di edizione [Es.: BOITANI Piero, *Prima lezione di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2015 “Edizione digitale”].

❑ Se l'indicazione bibliografica è relativa a un saggio o a parte di un volume indicare le pagine di riferimento, facendo precedere i numeri dalle abbreviazioni relative: p. / pp.

❑ Se l'indicazione bibliografica è relativa a un saggio in rivista per le indicazioni dell'anno, del fascicolo, ecc., si seguono le forme utilizzate nei frontespizi della rivista stessa. Alcune riviste, universalmente note, possono essere riportate, per abbreviazione, con il loro acronimo: Es.: *GSLI*= *Giornale storico della letteratura italiana*. [Es.: VERONESE Cosetta, «“Il mio sistema”: modi di leggere lo “Zibaldone” a confronto», in *Neohelicon*, 14, 1, 2013, pp. 297-313].

❑ Per volumi/saggi citati da siti online indicare, dopo autore-i/ autrice-i e titolo, l'indirizzo http corretto. L'indicazione dell'URL, che non sarà preceduta da in, dovrà essere priva di sottolineatura e in colore nero, e sarà seguita dalla data di consultazione posta tra parentesi tonde [Es.: MINORE Renato, *L'ipertesto ha un precursore saggio e antico, lo “Zibaldone”*, <http://www.fub.it/telema9/Minore> (data di consultazione: 12 maggio 2017)].

☐ Abbreviazioni comuni:

a.: anno

ad indicem: vedere l'indice

cap.: capitolo

capp.: capitoli

cfr.: confrontare

EAD.: stessa autrice

ed.: edizione

f.: foglio

fasc.: fascicolo/i

ff.: fogli

ibid.: stesso testo citato

ID.: stesso autore

introd.: introduzione

ivi: stesso luogo

ms.: manoscritto

mss.: manoscritti

n.: numero

nn.: numeri

p.: pagina

pp.: pagine

passim: in più luoghi

pref.: prefazione

s.a.: senza anno

s.d.: senza data

s.e.: senza casa editrice

s.l.: senza luogo

s.v. o *sub voce*: rinvio a voce d'enciclopedia o simile

sg.: seguente

sgg.: seguenti

trad. it.: traduzione italiana

v. / vv.: verso/ versi

vol.: volume

voll.: volumi

*Finito di stampare
nel mese di febbraio 2025
da Digital Team – Fano (PU)*