

Lettura critica di: Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi (curr.),  
*Leopardi e il paesaggio*. Firenze: Leo S. Olschki, 2024

---

*Review of the collective book: Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi (ed.), Leopardi e il paesaggio. Florence: Leo S. Olschki, 2024*

FABIO GIALLOMBARDO 

fagiullo@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid - Liceo Classico "Leopardi" di San  
Benedetto del Tronto

**ABSTRACT:** Recensione del volume collettaneo *Leopardi e il paesaggio*, pubblicato da Leo S. Olschki, Firenze, 2024 a cura di Christian Genetelli/Ilaria Cesaroni/Gioele Marozzi, che raccoglie gli atti della XV edizione dei Convegni Internazionali leopardiani, una rassegna che, dal 1962, si svolge con scadenza quadriennale a Recanati. In questa occasione, al centro della riflessione sta uno dei temi più pregnanti della poetica leopardiana, ovvero il paesaggio, sviscerato in tutte le sue possibili declinazioni.

Parole chiave: Recensione; Leopardi; Convegni; *Zibaldone*; Paesaggio

*Abstract: Review of the collective volume Leopardi e il paesaggio, edited by Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, and Gioele Marozzi (Florence: Leo S. Olschki, 2024). The book contains the proceedings of the 15th edition of the Convegni Internazionali Leopardiani, a series of conferences held every four years in Recanati since 1962. On this occasion, the focus of the reflection is one of the most significant aspects of Leopardi's poetics: the landscape, examined in all its possible declinations.*

*Keywords: Review; Leopardi; Conferences; Zibaldone; Landscape*

Ricevuto: 16 novembre 2024 / Accettato: 3 dicembre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



RECENSIONE DEL VOLUME COLLETTANEO *LEOPARDI E IL PAESAGGIO*. Gli atti della XV edizione dei Convegni Internazionali leopardiani raccolgono i contributi di una rassegna che, dal 1962, si svolge con scadenza quadriennale a Recanati. In questa occasione, al centro della riflessione sta uno dei temi più pregnanti della poetica leopardiana, ovvero il paesaggio, sviscerato in tutte le sue possibili declinazioni.

Il volume collettaneo è diviso in tre sezioni tematiche ben riconoscibili e distinte: la prima raccoglie la maggior parte dei contributi e crea una complessa e variegata impalcatura teorica, finalizzata ad analizzare le diverse accezioni del paesaggio nell'opera leopardiana e a scandagliare il tema attraverso un caleidoscopio di punti di vista differenti, spesso originali e sorprendenti. L'unica pecca di questa prima parte del libro, che peraltro occupa oltre due terzi del volume, è l'ordine in cui gli interventi sono presentati: la disposizione appare infatti leggermente caotica e disorganica, visto che non sono presenti ulteriori suddivisioni interne: trattandosi di 27 articoli per un totale di 355 pagine, ci è sembrato opportuno, in sede di recensione, raggrupparli in modo diverso da come compaiono nel libro e cercare di creare un filo logico che unisca i diversi interventi, alcuni dei quali ci sono sembrati di grande acume critico e di notevole pregio letterario. A questa lunghissima sezione ne segue una assai più breve, composta da quattro interventi che si configurano come un piccolo resoconto degli ultimi progetti di riqualificazione ambientale dei paesaggi leopardiani a partire da uno sguardo sospeso fra amministrazione economica, competenze architettoniche e sensibilità letterarie. Infine, il libro si chiude con un altro preziosissimo resoconto, sgranato in quattro contributi complementari fra loro che relazionano lo stato di digitalizzazione del corpus leopardiano e l'ambizioso progetto (ancora *in fieri*) della costituzione di un portale unico, dove sia gli esperti che i profani possano gratuitamente attingere all'intera opera manoscritta del poeta. La vocazione spiccatamente digitale di questa ultima sezione pone la filologia leopardiana all'avanguardia nel lungo percorso di fruibilità telematica dei testi manoscritti della letteratura italiana che purtroppo si trova, nel suo complesso, molto indietro rispetto alle altre grandi letterature europee e americane.

PRIMA SEZIONE: LEOPARDI E IL PAESAGGIO. La prima sezione si apre con un articolo introduttivo di **Antonio Prete** che circoscrive programmaticamente il tema dell'intero volume collocandolo all'interno di un'ampia tradizione letteraria occidentale, che in Leopardi trova uno dei suoi snodi più significativi fra Medioevo e modernità: infatti, scrive Prete, "Nel 'lieu plaisant' della poesia occidentale, inaugurato dal *Roman de la rose*, potremmo immaginare che ogni poeta porta il suo fiore – il mallarmeano fiore 'assente da ogni bouquet': il fiore leopardiano è la ginestra, il fiore del deserto. Il suo profumo in dialogo con l'orizzonte della finitudine" (p. 4).

Come poi verrà ampiamente sottolineato negli articoli che trattano del rapporto fra l'opera leopardiana e le arti figurative, anche Prete analizza il dialogo fra luce e ombra negli scorci dei *Canti* e rileva la particolare natura della loro prospettiva decentrata, incline a suscitare l'immaginazione, poiché "il vedere leopardiano annette nel suo orizzonte il trascurato, quel che il frontale sguardo della solenne mimesis non vedeva: l'artigiano che mira l'umido cielo, l'artigian che riede a tarda notte, la gallinella che ripete il suo verso, la vecchierella su la scala a filar), il carrettiere nella via: un'operosità che cancella dal paesaggio ogni cartolinesca e oleografica fissità" (p. 4). A partire da tali premesse, Prete introduce un concetto che verrà poi sviscerato da Corrado Benigni, ovvero l'inclinazione naturale della poesia leopardiana ad ispirare una certa fotografia d'arte che si sarebbe sviluppata nel secolo successivo, giacché nei *Canti* è già presente "un vedere che andrà verso quel moderno occhio fotografico in dialogo con la poesia": in particolare, lo studioso vede un "sintomo teorico" di tale specifico occhio nel riferimento leopardiano alla "camera oscura", evocata a proposito dei modi coi quali si percepisce una lingua straniera (p. 5). L'articolo si chiude con un breve cenno ad alcune delle

prospettive leopardiane che verranno poi scandagliate da molti degli interventi successivi: a tal proposito, particolarmente interessante ci è sembrata l'osservazione che sottolinea come “nel *Tramonto della luna* alla veduta si sostituisce il panorama, o meglio la ‘prospettiva aerea’ leonardesca” (p. 8) in un gioco di continui cambi di punto di vista, doviziosamente descritti nell'articolo di Perle Abbrugiati.

Procedendo per temi, senza quindi seguire, come già accennato, l'ordine in cui gli articoli compaiono nel testo, si evidenzia un gruppo di interventi che investigano il motivo del paesaggio analizzando il rapporto fra il poeta recanatese e altri autori che abbiano rappresentato per lui un modello esplicito, così come altri scrittori che a lui si siano successivamente ispirati o che mostrino particolari affinità con la sensibilità leopardiana, pur non essendo certa una derivazione letteraria diretta. A quest'ultima categoria appartiene Rosalía De Castro, una poetessa galiziana del tardo '800, rispetto alla cui opera viene proposto da **Cristina Coriasso Martín-Posadillo** un suggestivo parallelismo col poeta marchigiano. Il confronto è condotto su due livelli: da una parte la studiosa cerca vestigia di possibili letture leopardiane nella biografia della scrittrice; dall'altra individua nell'immaginario dei due autori sorprendenti e numerose analogie che, anche se non dovessero nascere da una consapevole imitazione, sicuramente denotano una sensibilità speculare. Assai ardua peraltro risulta l'impresa di costruire una mappa delle letture della De Castro, in quanto la figlia dell'autrice accolse la preghiera, che la madre le rivolse in punto di morte, di bruciare tutte le sue carte. Per questa ragione, l'unico modo per risalire alle sue letture è cercare fra i volumi di una biblioteca a cui la poetessa (che conosceva il francese ma non l'italiano) attinse e nella quale troviamo un testo in francese che riporta numerose traduzioni delle liriche leopardiane. Ma, come detto, indipendentemente dal fatto che i *Canti* leopardiani possano davvero essere un ipotesto per l'opera della poetessa galiziana, Cristina Coriasso individua una serie di analogie davvero interessanti fra due esperienze poetiche maturate in due sistemi letterari (quello italiano e quello spagnolo) nei quali il romanticismo arrivò in ritardo e come prodotto estetico di importazione, come lascito tardivo ma non infruttuoso delle letterature nordeuropee. Paradossalmente, furono la marginalità letteraria che caratterizza le biografie di Leopardi e De Castro, nonché lo stato di emarginazione rispetto alla cultura dominante nei rispettivi paesi, a far sì che entrambi potessero rivolgersi alla letteratura internazionale con mente più libera da pregiudizi. Un'altra sorprendente analogia fra i due autori consiste nel fatto che, dopo la loro morte, una certa critica si affrettò a sottolineare gli aspetti idillici di entrambi, trascurando quella profonda vena nichilista che li accomuna e che rappresenta un tratto distintivo e originale del loro “pensiero poetante”. Ma che sia proprio il paesaggio l'elemento che maggiormente accomuna i due poeti è evidente nella percezione del più romantico fra tutti gli astri: la luna “muda” e “pálida” di De Castro guarda la poetessa con un rancore indifferente che non può non ricordare il *Canto notturno* e persino gli aggettivi “vergine” e “casta”, retaggio dell'antica mitologia greca, assumono un amaro tono leopardiano nella lirica *A la luna*, che financo nel titolo sembra un calco di uno dei più celebri idilli giovanili leopardiani e nel quale troviamo la rima “mortales / males” (p. 248), reiterata dal poeta marchigiano come una lugubre nenia nel *Canto notturno*. Ancora più sorprendente è la suggestione che troviamo nella lirica *Los astros son inúmeros al cielo*, dove la Terra viene paragonata a un piccolo punto che però “immenso è per me” e queste parole appaiono come una sintesi perfetta, non solo nei temi ma addirittura nelle forme, fra i versi della *Ginestra* e quelli del *Canto notturno* (p. 250). Si dice che l'ultima richiesta della poetessa alla figlia fu di aprire la finestra per vedere il “mar de ondulante verdura”, quell'infinita distesa di alberi che a Coriasso non può che ricordare “il mare simbolico e interiore de l'*Infinito*” (p. 251).

Proprio l'astro più caro a Leopardi è al centro del brillante articolo di **Gilberto Lonardi**, che con tonalità talvolta persino esilaranti e lontane dal consueto linguaggio accademico – ma con ampia e dettagliata *doctrina* alessandrina – si avventura in un dedalo di plausibili ipotesi

che potrebbero rappresentare parte del bagaglio letterario del poeta di Recanati. Tali ipotesti, tutti insieme, concorrerebbero a formare il modello a partire dal quale si è costruito, nell'immaginario leopardiano, il più evocativo repertorio di cangianti sembianze lunari che la nostra letteratura abbia mai visto sorgere. All'inizio di tutto, naturalmente, c'è la coppia "Maschile-Femminile, pater-mater. Cioè Omero e Saffo" (p. 11): la luna dolce confidente d'amore della poetessa di Lesbo e la luna gelida delle veglie iliadiche; ma ancora prima c'è l'interesse del precocissimo Giacomino per l'astronomia e per la luna galileiana, attestata da molti documenti d'archivio. Tappa importante dell'arduo cammino dall'erudizione al bello è l'epifania della luna sorridente del *Paradiso* dantesco, che contribuisce a far approdare Leopardi alla sublime semplicità stilistica dei paesaggi lunari del *Canto notturno* e del *Tramonto della luna*, abbandonando le nodose asperità dei primi arcaismi e dei calchi dal greco de *L'ultimo canto di Saffo*.

La luna greca ritorna anche nel dotto articolo di **Fulvio Vallana** che scandaglia i rapporti fra Leopardi e la costruzione del concetto di idillio e di paesaggio bucolico: il filo rosso dell'articolo è costituito da una serie di traduzioni che il giovane Giacomo operò a partire dagli idilli di Mosco. Nell'ottavo di questi idilli, che il precocissimo erudito aveva attribuito a Bione (opinione allora riusata, ma oggi accolta dalla maggior parte dei filologi), "l'amabil Espero" protagonista dell'originale greco lascia via via spazio, nella traduzione leopardiana, ad una preponderante luna che fa capolino nel testo ben più di quanto giustifichi una traduzione letterale dell'originale. Alla luna viene attribuito da Leopardi l'epiteto *argentea*, un aggettivo carissimo come visto al nostro poeta ma assente nell'idillio ellenistico che per designare l'astro notturno non adotta il consueto *σελήνη*, bensì il ben più ricercato *μήνη* che peraltro "risulta attestato in greco anche col significato estremamente raro di 'argento'" (p. 204); anche questa, secondo Vallana, potrebbe essere una stupefacente testimonianza della prodigiosa erudizione del giovane poeta nonché del suo *usus scribendi*, che trova negli anfratti più reconditi della tradizione un modo sempre sorprendente per introdurre novità letterarie.

Questo è uno dei tanti esempi del modo in cui Leopardi manipola i testi antichi, del suo "poetare 'in contraddizione'" (p. 205) e, nel caso specifico degli idilli, Vallana afferma che "le tensioni irrisolte che animano i suoi idilli sembrano infatti condividere con la bucolica antica più di quanto, a prima vista, si sarebbe portati a credere. La comparazione e il contrasto come strumenti del ragionare poetico, la speranza disillusa di sublimare nel canto con la natura un dolore comune, lo sguardo rivolto ad una luna al tempo stesso assente e presente: sono questi gli ingredienti che l'idillio antico gli offriva, mentre esercitava la propria dizione poetica traducendo Mosco" (p. 205). Se è vero che l'apparente contraddizione fra lo stereotipo di genere letterario che vede l'idillio come placido rifugio arcadico viene totalmente decostruito da Leopardi, è pur vero che ciò accade non senza un solido appoggio sui testi antichi: la cifra precipua del poetare leopardiano sta infatti proprio in quel guado fra antico e moderno, in quella "espressione cioè di un cortocircuito fra la quiete statica dell'idillio antico e i turbamenti di un io lirico in sintonia, piuttosto, con il doloroso sentire del *Werther* goethiano" (p. 191).

Un passo dello Zibaldone, nel quale Leopardi cita ripetutamente la lettera 50 del *Werther* di Goethe (p. 65), è lo spunto da cui muove **Giovanni Sampaolo** per articolare un lungo e complesso studio sulla costituzione dei paesaggi, fra natura e artificio, nell'opera dello scrittore tedesco, il quale attinse a piene mani dalla profonda conoscenza dell'arte pittorica e delle scienze naturali da lui maturata nel corso della sua poliedrica esperienza di vita. L'articolo, tuttavia, sfiora solo tangenzialmente l'opera leopardiana, che rappresenta solo il pretesto iniziale per sviluppare un excursus sull'evoluzione del paesaggio nell'opera dell'autore delle *Affinità elettive*.

Appare invece assai più equilibrato, perché centrato sull'opera di entrambi gli autori analizzati e non sbilanciato su quella di uno solo, il parallelismo che **Franco D'Intino** instaura fra Leopardi e Wordsworth su un tema chiave della modernità, ovvero la violenza predatrice

dello sguardo: partendo dal presupposto che già molte pagine della letteratura latina avessero individuato la frattura fra l'antica armonia di un uomo primitivo che vive inconsapevolmente come le bestie "dentro" il paesaggio e un uomo autocosciente che fa del paesaggio il proprio "oggetto", D'Intino osserva che è proprio la congiuntura del Romanticismo a segnare un'accelerazione repentina nella percezione di questo trauma e a spingere il pensiero verso la coscienza letteraria della scissione uomo/natura, suggerendo l'anelito verso una salvifica ricomposizione di tale rapporto violato, cioè una riparazione della frattura in senso ecologico. Le pagine del poeta inglese sull'invasione dei turisti vengono così paragonate alle riflessioni dello *Zibaldone* in cui Leopardi descrive lo "spavento" dello spettatore che vorrebbe possedere il paesaggio come un oggetto, senza però riuscire in alcun modo ad appagare il proprio desiderio (p. 116).

Cruciale per entrambi diventa così l'immagine del cacciatore all'inseguimento della preda, la cui fuga assume nella *Vita solitaria* la funzione di una metafora potente e veicola la capacità del paesaggio naturale di sfuggire al poeta analitico e razionale, identificato nello *Zibaldone* con Ovidio "ostinatissimo e acutissimo cacciatore di immagini" (p. 117). Così, nell'esordio della sopracitata *Vita solitaria* "sono evocate le 'cittadine infauste mura', quelle che fra la fine del Settecento e inizio Ottocento ospitano gli svaghi poetici di una poesia artificiale e ipocondriaca, cioè *innaturale*" (p. 117). Si tratta del medesimo disagio che compare nel *Prelude* di Wordsworth e che in Leopardi si articola nella necessità di superare una prospettiva antropocentrica, nell'assumere "un occhio trasparente", ovvero "di comprendere la vita segreta rinunciando alla prospettiva umana" (p. 118) superando pertanto l'idillio come scena ritagliata ad arte dal poeta cacciatore, per attingere all'energia naturale sganciata dalla storia umana. Secondo D'Intino, la seconda stanza de *La vita solitaria* ricalca lo sconvolgimento estatico de *L'infinito*, ma senza la dimensione dello sguardo: "il vedere è un atto supremamente negativo, cui corrispondono gli atti, direi, quasi orientali, dell'obliare", del 'sedere', dello 'sciogliersi' delle membra, del 'confondersi'" (p. 119).

Per articolare il suo raffronto sistematico fra l'approccio filosofico di Leopardi e quello di Nietzsche, **Franco Gallo** si basa proprio sulla definizione del concetto di "cornice" adottato da D'Intino in riferimento alle *Operette morali* (p. 255). I due grandi pensatori asistematici e per molti versi apocrifi tratterebbero l'enunciato filosofico come una "messa in scena" nel senso lyotardiano: essi opererebbero cioè una ricerca "drammatizzata", "rinunciando all'ipoteca della verità" (p. 253). "Nietzsche e Leopardi sono concordi, del resto, rispetto alla necessità di un superamento della presentazione astratta e trattatistica della concettualità filosofica, attraverso una sua proposta diegetica e/o drammatica, dove il tema filosofico viene proposto nella specificità di un'ambientazione, oppure mediante una costruzione non lineare dell'argomentazione a scavalco tra i testi, o ancora infine per figure. Centrale in questa offerta della filosofia e del suo tessuto concettuale e dottrinale vi è così la costruzione di una scena, laddove la filosofia possa risultare non come dottrina disincarnata o vicissitudine esclusivamente intellettuale, ma emblematicandosi nella vicenda concreta di un astante, nel suo linguaggio" (p. 255). In quest'ottica, il paesaggio in cui tale scena prende forma non è fondale inerte, bensì "stratigrafico e va a scoprire nel suo sistema di segni il deposito di azioni naturali e umane" (p. 256).

Ancora una volta da un suggestivo paesaggio lunare prende le mosse l'intervento di **Antonella Del Gatto**, che costruisce un ponte lungo sei secoli sull'asse Petrarca/Leopardi/Pascoli. I tre poeti rappresentano le colonne portanti dell'invenzione del paesaggio moderno nella letteratura italiana, ovvero nella formazione di un io irrequieto che scopre la sua inquietudine proprio osservando la placida armonia della natura, come emerge chiaramente dai versi incipitari de *La sera del dì di festa* e dal componimento 164 del *Canzoniere* (p. 78). Proprio l'assenza della luna nei grandi scenari cosmologici petrarcheschi dà la misura della innovazione del poeta recanatese: "L'estremizzazione leopardiana porta a un

sostanziale rovesciamento delle componenti petrarchesche: il presente e il passato condensati nella memoria dell'io lasciano il posto all'annullamento del tempo trascorso in un eterno deludente presente; e il sole (stabile, splendente, potente) lascia il posto alla luna (instabile, errante, dalla luminosità incerta). [...] Il sentimento del tempo petrarchesco è accolto da Leopardi estremizzandone la componente istantanea, frammentaria, implosiva, del passato fuso con il presente. Alla ricca, seppur modernamente contratta, temporalità petrarchesca si sostituisce l'atemporalità metaforica dell'assimilazione tra luna e io, che prelude al fallimento dell'operazione poetica della rimembranza, e ad una 'caduta' dell'alterità e della superiorità astrale: la caduta di una dea" (p. 84).

Questo lungo cammino ha progressivamente strutturato il ricco e denso immaginario del moderno paesaggio nella letteratura italiana, rappresentando un serbatoio inesauribile per Giovanni Pascoli, che "utilizza molti degli elementi canonici della poetica del paesaggio petrarchesco-leopardiano; ma li utilizza isolandoli, inserendoli in una dinamica metaforica, e direi anche mediatica, estremamente sottile, portando così, mi sembra, alle estreme conseguenze la medesima operazione di smembramento e di metaforizzazione che Leopardi compie a sua volta sui testi petrarcheschi" (p. 84). Secondo la studiosa, in Pascoli tali elementi canonici sono per l'appunto la caduta degli astri, la luna e tutti gli elementi riconnessi al *tòpos* dell'impedimento dello sguardo, ovvero la nebbia, la siepe, la mano, il pianto.

La nebbia pascoliana che copre "le cose ebbre di pianto" non può non ricordare il pianto petrarchesco e quello leopardiano di *Alla luna*, messo sempre in relazione all'impedimento dello sguardo che genera infiniti mondi nell'immaginario poetico.

Nella prima sezione del libro, diversi articoli sono dedicati al rapporto fra Leopardi e le città, reali o "finte" nel pensiero, che costituirono la proiezione del suo immaginario e che tanto peso ebbero nella costituzione della sua poetica. La complessa relazione fra Giacomo e la città eterna è al centro del contributo di **Fabiano Dalla Bona**, che inizia il suo intervento con un breve ed efficace *excursus* sulla semiologia della comunicazione epistolare. La maggior parte delle notizie che possediamo sul rapporto fra Leopardi e Roma, infatti, si ricava proprio dalle lettere che il poeta e i suoi cari si scrissero a riguardo. Dalla Bona conduce poi per mano il lettore lungo il penoso cammino di avvicinamento al primo viaggio romano attraverso le lettere disperate del giovanissimo poeta, che arde dal desiderio di fuggire dalla "miserabile città o piuttosto sepoltura" (p. 27) nella quale la sorte lo ha fatto nascere. Nel corso del primo viaggio (autunno 1822-primavera 1823), com'è noto, "lo stato d'animo di Leopardi è diametralmente opposto a quello di letterati stranieri che visitarono Roma precedentemente, fra cui Goethe, Shelly o Chateaubriand, tutti assolutamente sedotti dall'estetica sublime delle rovine. Leopardi si rifiuta all'interpretazione letteraria del mito classico in scena, della cui storia Roma è teatro di barocchissima scenografia" (p. 35). Il centro del mondo cattolico pare a Leopardi uno spazio sproporzionato, "la popolazione di Roma non basta a riempire la piazza di San Pietro" (p. 32) e le sterminate distanze semideserte costellate di quelle rovine che il poeta rievcherà anche all'inizio de *La ginestra* non servono ad altro che a creare voragini fra gli uomini. Paradossalmente l'unica gioia che il poeta confessa d'aver vissuto a Roma consiste nella visita alla povera tomba di Torquato Tasso. Bizzarri e grottescamente litigiosi anche i costumi dei parenti che lo ospitarono, familiari che fra loro "si contrastano abitualmente e sinceramente le pagnotte di pane, i sorsi di vino". Il primo viaggio romano peraltro fu funestato dalla morte della zia paterna Ferdinanda Leopardi, che, animo sensibile e affine al giovane poeta, più di ogni altra insistette affinché Giacomo fosse suo ospite nell'Urbe, morendo però proprio poche settimane prima dell'arrivo del poeta: questi dovette così essere ospitato dai parenti della madre con cui, com'è noto, mai riscontrò affinità profonda né empatia. Non diverse le sensazioni che caratterizzano il secondo viaggio romano, quello avvenuto fra l'autunno del 1831 e la primavera dell'anno successivo per sfuggire ai rigori dell'inverno fiorentino insieme a Ranieri. Questa volta Leopardi raggiunge l'Urbe dopo essere vissuto in diverse altre città, ma l'antica

delusione verso la “città oziosa che fu fonte di noia, dissipata, data la sua grandezza” (p. 41) è ancora più acuta e porta il poeta addirittura a ripartire senza avere “riveduto San Pietro, né il Colosseo, né il Foro né i musei, né nulla” (p. 40). Definitivamente, conclude Dalla Bona, “il contrasto fra il desiderio di fuggire da Recanati e la vastità, la vacuità e la superficialità di Roma, saranno, nello *Zibaldone*, la base di molte delle sue riflessioni fra il bene e il male della società ‘stretta’ e ‘larga’” (p. 41).

La fatua monumentalità del paesaggio romano, ammirato da Recanati e poi odiato nel corso dei due soggiorni, sembra riaffiorare da un’ottava dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* (p. 99), opera di cui **Paolo Colombo** analizza la geografia immaginaria fra esperienza del reale, memoria, letteratura e parodia. I meccanismi mnemonici di ricostruzione paesaggistica messi in atto da Leopardi nei *Paralipomeni*, secondo Colombo, “non possono non ricordare simili accorgimenti stilistici di Dante” dal momento che, come accade nel paesaggio immaginario della *Commedia*, anche nella terra delle rane e dei topi “è possibile riconoscere nell’impiego di questi ultimi [luoghi reali visti dal poeta, *ndr*] una valenza prevalentemente descrittiva, non di rado nel contesto di similitudini finalizzate a precisare, tramite la memoria dello spazio reale, l’aspetto di un luogo immaginato” (p. 100). Molto interessante e originale la ricerca condotta da Colombo su alcuni passi dei *Paralipomeni* in cui Leopardi compie opera di autoparodia.

Ritorna la disperazione del primo viaggio romano anche nell’excursus di **Vincenzo Allegrini** su “Paesaggi e città infernali”. Citando molti brani già menzionati da Dalla Bona, Allegrini isola i brani in cui compaiono lemmi connessi col linguaggio dantesco: dapprima Recanati è paragonata all’Inferno e Roma – con tutte le altre città grandi – al Purgatorio. Poi la città pontificia assume connotazioni ctonie, col suo sottosuolo demoniaco dal “pavimento infame e infernale” (p. 303), al “Tartaro da cui uscire ad ogni costo” (301): così la città capitolina è tratteggiata come la perfetta rappresentazione di una geografia infernale che però si arricchisce di molte altre descrizioni nel corpus leopardiano: fin dall’opera giovanile *Appressamento della morte*, giungendo alla catabasi presente nei *Paralipomeni*, i tratti dell’inferno leopardiano sono sempre gli stessi: “l’indifferenza, l’immobilità, la ‘paralisi’, il vuoto e il nulla” (p. 299). Davvero illuminante in tal senso la lettura sinottica della terzina leopardiana dell’incipit di *Appressamento* (p. 291) che riprende specularmente una terzina del primo canto dell’*Inferno*, eliminando però del tutto ogni elemento di mobilità. L’inferno leopardiano è paralisi, è nichilismo, è totale mancanza di moto.

In senso specularmente opposto, invece, si dirige la ricostruzione di un paesaggio edenico che si trova al centro dell’articolo di **Novella Bellucci**, la quale si addentra nella sterminata e variegata molteplicità delle letture leopardiane per stabilire i possibili modelli che lo portarono a costruire il mondo primigenio nella *Storia del genere umano*. Secondo Bellucci, “non è il cosmo platonico del *Timeo*, non è l’eden biblico, o il primo mondo ovidiano, e nemmeno il meraviglioso eden che appare a Satana nel libro quarto del *Paradise Lost*. I primi uomini leopardiani sono creature letterarie, ‘inventate’ da un artefice moderno che, sulla scia della soggettivizzazione del rapporto con la natura, giunto a maturazione nel XVIII secolo, in particolare con Rousseau, vede il paesaggio attraverso le sensazioni e l’immaginazione” (pp. 228-229); il definitivo trapasso da luoghi reali a luoghi immaginari trova dunque in questo eden dominato dall’immaginazione la sua espressione più esplicita ed evidente e la successiva perdita dell’innocenza, con l’avvento della razionalità, depaupera quel paesaggio preadamitico del suo incanto e del suo diletto più potente.

A tal proposito il contributo di **Carlo Ponghetti** amplia il concetto di paesaggio cittadino, sviluppando una nozione di “natura artificata” (per usare un’espressione presente nello *Zibaldone*) che non comprende soltanto i perimetri urbani ma che coinvolge anche le campagne antropizzate e che modifica il corso dei “fiumi stretti entro certi termini” fino a influenzare persino il canto degli uccelli (p. 307): lo sviluppo semantico della parola italiana *paesaggio* (peraltro poco usata dallo scrittore marchigiano) trova però nell’opera leopardiana una serie di

spunti fecondi che aprono le porte “della postmodernità e della globalizzazione preconizzata nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*” (p. 309). La seconda parte dell’articolo di Ponghetti è uno studio molto dettagliato sugli esiti di tale processo di antropizzazione sul paesaggio marchigiano e sulle loro conseguenze culturali, politiche ed economiche.

Tre interventi sono dedicati al rapporto fra Leopardi e le scienze naturali, con un pregevole taglio epistemologico che indaga i contenuti profondi della filosofia dello scrittore marchigiano. Nel suo breve intervento, **Sergio Givone** indaga il rapporto fra natura e paesaggio, partendo dalla distinzione, che nello *Zibaldone* viene ribadita molte volte, fra la concezione antica della natura “purissima” (p. 44) e quella dei moderni, per i quali il paesaggio altro non è che un’oggettificazione esterna in cui la natura stessa è ridotta alla sua carcassa inerte, al proprio fantasma. “Da questo punto di vista Leopardi viene a collocarsi agli antipodi rispetto a Goethe e al suo tentativo di riconciliare arte e natura. Per Leopardi è del tutto vano lo sforzo di ritrovare la natura attraverso l’arte” (p. 44). La soluzione proposta dal poeta marchigiano passa attraverso la costruzione di uno spazio interno all’anima (un idillio inteso etimologicamente come diminutivo di εἶδος, idea, visione) che apra l’anima stessa a una ‘avventura’ che abbia come “estremi il tutto e il nulla” (p. 45). In quest’ottica il “mezzo” filosofo è colui che smaschera le illusioni e mostra la verità nuda e cruda, mentre il vero filosofo ama le illusioni e i dolci inganni della poesia, approdando alla ultrafilosofia.

Particolarmente elaborato e complesso è il successivo articolo di **Paolo Zellini** che, quasi sviluppando le premesse epistemologiche dell’intervento precedente, indaga i presupposti teorici del “paesaggio della natura, della matematica e dell’anima”, partendo dalla considerazione propedeutica, che il poeta sottolinea molte volte nello *Zibaldone*, sulla distinzione fra il concetto poetico di indefinito e quello matematico di infinito, entrambe pure costruzioni cerebrali ma di natura molto differente. Interessantissimo il tentativo, da parte di Zellini, di ricostruire le matrici culturali e concettuali della matematica e della geometria leopardiana: “Fin dal pitagorismo e dalla matematica vedica si configura allora un paesaggio di immagini matematiche, visioni prolettiche o anticipazioni di complesse teorie, riferibili a un calcolo (λογισμός) intrecciato fin da principio alla metafisica e alla scienza della natura[...]. Le tecniche moderne dell’analisi, soprattutto dal secolo XVII in poi, sono una complessa conseguenza, un prolungamento analitico delle figure di quel paesaggio. Ma per Leopardi l’ideale greco della misura, del rapporto e della proporzione, sembra sopravanzato dall’irruzione dell’infinito (o dell’indefinito). [...] Nel 1811 Leopardi dichiara di non aver dubbi che la materia dei corpi sia divisibile in un numero infinito di parti infinitamente piccole, ma con ciò non intende dire che un corpo sia divisibile in infinito fisicamente, ma soltanto geometricamente, e per mezzo de’ voli astratti dell’umana immaginazione. Ciascuna particella di materia dovendo essere ancora divisibile, non può mai ridursi a un punto geometrico, e deve quindi terminare in una superficie di qualche tipo. Da qui si deduce, spiega Leopardi, la *figurabilità* dei corpi, [...] quella proprietà, che hanno i corpi di possedere una qualche figura” (pp. 60-61). Più avanti si osserva come Leopardi riferisca queste riflessioni anche agli astri ed ai pianeti, destinati alla distruzione finale di ogni forma da un continuo processo di metamorfosi. Anche la matematica leopardiana, secondo Zellini, “sembra seguire il destino dei corpi: anziché contribuire a formare un mondo di idee invisibili e immateriali indipendentemente da qualsiasi evoluzione dell’universo materiale, essa sembra subire, per Leopardi, lo stesso processo di annientamento di un paesaggio dominato dall’infinità (della materia) e dal vero che non ha altro principio finale di sussistenza che il nulla” (p. 62).

Visioni astronomiche e spazi siderali sono al centro del contributo di **Marco Bersanelli**, che spazia dall’analisi di molti *incipit* dei *Canti*, contenenti ampi paesaggi cosmologici, alle pagine dello *Zibaldone* che mostrano un interesse per gli infiniti mondi, in polemica con l’antropocentrismo dominante nel XIX secolo. L’articolo si chiude col pensiero 3171 dello *Zibaldone*, che suona come un manifesto programmatico contenente una chiave di lettura



estremamente chiara per tutti gli scorci astronomici del poeta marchigiano: “Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell’umano intelletto, né l’altezza e la nobiltà dell’uomo, che il poter l’uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza. Quando egli considera la pluralità dei mondi, si sente essere infinitamente parte di un globo ch’è minima parte d’uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo” (p. 137). L’analisi di Bersanelli è molto dettagliata e mette in luce, fra le altre osservazioni, la scelta non casuale delle *stelle dell’Orsa* delle *Ricordanze* poiché “alle nostre latitudini sono stelle circumpolari e come tali sono visibili ininterrottamente per tutto l’anno” (p. 124) e, in quanto tali, metafora viva della permanenza della ricordanza nel caos di un mondo transeunte; interessante anche la notazione per cui tali vedute cosmologiche sono quasi sempre parte di una scena che contrappone alto e basso, in una serie di inquadrature che legano in un’unica visione cielo e terra. Molto importante è, in quest’ottica, anche la precoce erudizione che Leopardi sfodera nella *Storia dell’astronomia*, redatta a soli quindici anni: dopo aver dedicato una appassionata digressione nella quale riporta il punto di vista di cinque scienziati, il giovane studioso lascia trapelare la sua convinzione (seppur leggermente velata da un’autocensura probabilmente dovuta alla presenza conservatrice del padre Monaldo) dell’esistenza di migliaia di mondi nei quali è difficile non immaginare l’esistenza della vita: “Possibile che nella sola terra, la quale non è che un punto in rispetto alla moltitudine e alla grandezza de’ globi celesti, vi siano esseri capaci di conoscere, di amare e di ammirare?”. L’analisi di Bersanelli spazia dalle *Operette morali* (con particolare riferimento al personaggio di Copernico) a liriche giovanili (*Alla mia donna*) o tarde (*Il pensiero dominante*). In conclusione, lo studioso fa acutamente notare quanto sia sorprendente l’interesse di Leopardi per questioni come la presenza della vita negli esopianeti o l’analogia fra la struttura del sistema solare e quello delle altre stelle: duecento anni fa infatti la scienza aveva appena iniziato un percorso che ha portato alle evidenze attuali, ma già il giovane poeta percepiva l’affacciarsi di questa “doppia immensità – la vastità degli spazi e la moltitudine dei mondi – dando voce in modo sublime al senso di sproporzione che ne deriva” (p. 137).

Nella prima sezione troviamo anche un certo numero di interventi che non possono essere ricondotti ad alcuna delle categorie precedentemente individuate, ma che possiedono una forte connotazione di speculazione teorica o di originalità critica che ne fa il *trait d’union* attraverso cui li leggeremo in questa sede. L’intervento che apporta, a nostro parere, il contributo più originale dell’intero volume collettaneo è l’articolo di **Gaetano Lettieri**, che da studioso della letteratura patristica rilegge le immagini apocalittiche e sotereologiche de *La ginestra* come una riscrittura rovesciata in senso ateofanico di alcuni sermoni giovanili composti da Leopardi sulla passione di Cristo. Fondamentale, in sede preliminare, è comprendere cosa l’autore intenda col neologismo da lui stesso creato proprio per dare una chiave interpretativa della eretica *religio* leopardiana: “Con il termine ateofania [...] indico al tempo stesso l’approdo ateo e nichilistico della filosofia di Leopardi, ma insieme la resistente dimensione di epifania da lui affidata alla parola poetica, che rimane carica di risonanza sacrale, cristologicamente connotata, nonché di protesta vitale, di benedizione del gratuito. Ne deriva una dimensione ‘eretica’, conflittuale, persino martiriale della concezione del poeta pensante, ultimo pensatore morale, luce perseguitata in polemica contro “il secol superbo e sciocco”, nonché homo patiens che vive, prima di tutto nel suo stesso corpo offeso, il nulla e la vanità della Natura ‘rea’ ed ‘empia’. La ginestra è, quindi, la risposta vitale e anti-nichilistica della poesia e della dignità umana” (p. 163). Una serie di simboli presenti nei *Discorsi sacri* e in particolare nella *Crocifissione e morte di Cristo* (scritto nel 1813) trovano sorprendente corrispondenza coi notissimi riferimenti della lirica che funge da testamento dell’intero messaggio leopardiano. Lettieri li illustra con dovizia di riferimenti:

- 1) Innanzitutto il “formidabil monte”, lo “sterminator Vesevo” corrisponde al Calvario, “quel monte medesimo che il teatro fu de’ suoi patimenti [...] il monte infame del Golgota” (p.

165) sul quale in sacrificio redentivo del Cristo “è sommerso dall’eruzione distruttiva dell’ateodicea” (p. 166). Interessante rilevare, per quel che concerne l’ateodicea, l’assidua lettura e il relativo rovesciamento che Leopardi effettuò a partire dall’opera del gesuita Daniello Bartoli (p. 160).

- 2) In secondo luogo, il fiore: da una parte Lettieri mette in rilievo come l’immagine finale della ginestra che, morendo, piega il capo innocente sia una chiara citazione dal Vangelo di Giovanni (*Gv* 19,30), Vangelo peraltro già presente in esergo a *La ginestra*; dall’altra lo studioso fa notare che l’interpretazione teologica della tamerice/ginestra come rappresentazione allegorica della Croce si trova in un testo presente nella biblioteca di Monaldo, il *Reductorium* di Pierre Bersuire (Petrus Berchorius) (p. 159), che viene addirittura menzionato in un carteggio fra il padre e il figlio. Non a caso, in cima al monte Golgota troviamo, nella già citata opera giovanile *Crocifissione e morte di Cristo*, la figura di un *Christus patiens* rappresentato come il “fiore di Jesse”. Secondo Lettieri, “la ginestra è, insomma, l’ultimo *flos sublimis*, che Ambrogio identificava con Cristo morto e risorto, ma che ora indica il poeta-filosofo. Essa diviene il simbolo dell’estasi ultra-agnostica, l’ultrafilosofia poetica, morale, persino religiosa” (p. 162). La ginestra è pertanto la metamorfosi ormai atea dell’evangelico giglio del campo, che, come le creature tutto volo e canto dell’*Elogio degli uccelli*, continua ad essere pensato come umile resistenza di senso, felicità innocente e povera, eppure “contenta” del suo effimero gratuito splendore, ove ancora percepibile è l’estatico respiro religioso e morale della metafora evangelica. La poesia, pur conoscendo l’inesorabile “annichilare” come legge ultima del tutto, canta l’effimero miracolo della vita buona e dell’anarchia del bello (p. 164).
- 3) In terzo luogo, il deserto, unico elemento già indagato dalla critica letteraria che però finora ha avuto il torto, secondo Lettieri, di non contestualizzarlo nella sua corretta ottica, ovvero in relazione agli altri elementi succitati: infatti, “se molto si è scritto di convincente e raffinato in relazione all’immagine del deserto, nutrita di reminiscenze bibliche e capace di ricapitolare lo svelamento nichilistico del mistero dell’esistenza, ritengo debba essere meglio indagata la sua antitesi, la vera protagonista dell’ultimo canto del poeta: la ginestra, il fiore del quale è necessario approfondire lo studio del retroterra biblico, patristico, mistico, insomma storico-teologico, considerato che la Bibbia è, con Omero, la gran fonte dello scrivere e che il pensiero leopardiano, come lo Zibaldone documenta, si dispiega come decostruzione progressiva del cristianesimo” (p. 156).
- 4) In ultima analisi, il serpente: apparentemente secondaria ma in realtà assai importante la corrispondenza fra la notissima immagine della serpe che si contorce al sole dell’“impetrata lava” nella seconda stanza de *La ginestra* e il “serpentem in deserto” che compare accanto al fiore di Jesse nella già citata *Crocifissione e morte di Cristo* (p. 166) e che mostra anche come la più ricorrente immagine diabolica dei bestiari possa essere divenuta una vittima ulteriore della furia cieca del “formidabil monte”. Anche il Diavolo si è ridotto a vittima della natura matrigna, ma è una vittima secondaria che rimane sullo sfondo.

In definitiva, secondo Lettieri, l’eversivo vangelo leopardiano non sarebbe da interpretare come antitesi al cristianesimo e rovesciamento dello spirituale in materiale, bensì quale “radicalizzazione ateofanica”, intenta a riaffermare l’epifania di bontà e bellezza all’interno di una visione “meontologica” materialistica. Più che un anti-vangelo, la proposta leopardiana potrebbe quindi forse configurarsi come un ultra-vangelo, intento a custodire il nucleo patetico della rivelazione cristiana, liberandolo dal suo guscio ontoteologico (p. 155). Questa domanda apre scenari interessantissimi per una rilettura integrale di tutta l’opera leopardiana, perché, a nostro parere, nell’intero corpus del poeta marchigiano, nutrito fin da bambino di letture patristiche, sono disseminati numerosi riferimenti teologici rovesciati. Lo spazio aperto da Lettieri è il motivo per cui in questa sede si è dedicato uno spazio tanto ampio al suo articolo.

**Barbara Kuhn** inizia il suo articolo “*Ma spettatrice almeno*. Il gioco del rovescio” rilevando l’esiguità delle attestazioni della parola *paesaggio* nell’opera leopardiana, la quale di per sé, invece, brulica di riferimenti lessicali che connotano in mille sfaccettature quello che noi oggi chiamiamo paesaggio: “scena della natura”, “una bella prospettiva”, “una veduta” e le mille declinazioni della parola *rimembranza* sono alcuni degli esempi attraverso i quali si articola la riflessione leopardiana sul tema del paesaggio (p. 207). Centrale nell’articolo di Kuhn la figura del leopardiano Copernico che è molto di più di un semplice personaggio delle *Operette morali*, giacché rappresenta il *Denkbild*, nel senso benjaminiano, del rovesciamento di prospettiva dell’uomo nei confronti della natura e pertanto la possibilità da parte dell’essere umano di vedere il mondo dall’esterno come un “oscuro granel di sabbia”. Da qui nasce la dicotomia uomo/natura che trova voce nell’*Ultimo canto di Saffo* quando la poetessa si sente rifiutata dalla natura (p. 211), da qui scaturisce il paradosso, che Leopardi in certo senso condivide con Hölderlin e Baudelaire, di “incominciare a comprendere la natura solo quando non la si comprendeva più” (p. 215). Per questa via, attraverso una completa e articolata analisi della stanza conclusiva della canzone *Alla primavera* e delle varie interpretazioni critiche che sono state avanzate su questa “favola antica”, la studiosa conclude che l’io narrante della poesia “non spera più che la ‘vaga natura’ gli sia ‘pietosa’ ma la immagina ‘spettatrice almeno’, cioè non è più l’io a creare il paesaggio con il suo sguardo, ma viceversa” (p. 220) come più tardi accadrà con la lirica *Stilleben* di Celan, dove l’io è invocato dal mare e non viceversa.

Come abbiamo visto e come vedremo, moltissimi sono gli articoli della raccolta che affrontano più o meno tangenzialmente il tema della prospettiva, del moltiplicarsi dei punti di vista che connotano i paesaggi leopardiani; ma è solo **Perle Abbrugiati** ad affrontare la questione in maniera sistematica ed estremamente rigorosa sin dalle prime righe del suo articolo, dove afferma programmaticamente “la domanda che mi porrò non sarà dunque, o non sarà soltanto, ‘che cosa guarda Leopardi?’ ma ‘Da dove guarda Leopardi?’ e ‘che cosa implicano le diverse prospettive date da lui ai suoi paesaggi?’” (p. 17). La risposta è tripartita e ripercorre l’intera esperienza lirica leopardiana a partire dal “vedere” da dietro, da sopra e da sotto: “In questi tre tipi di sguardi al paesaggio, sono contenuti i grandi temi o, meglio, i grandi processi leopardiani. Guardare da dietro un ostacolo è il segno dell’individuo che fa capolino sul mondo, del lirismo che si affaccia all’universo, magari per poi riuscire a vedere solo paesaggi interiori. Guardare da sotto verso l’alto – luna, firmamento, Natura –, è immergersi nel mistero, è mettersi a contatto con la dimensione metafisica dell’universo che non risponde, il cui silenzio è la misura della nostra piccolezza e del nulla. Guardare dall’alto verso il basso è guardare al tempo, alla provvisorietà terrena, alla breve immensità del nostro vivere, alla speranza, al disperare, all’illusione, alla noia, alla regressione infine di tutte le memorie verso l’inferno scialbo del non-essere” (p. 24). In conclusione, secondo Abbrugiati, i paesaggi sono lo spazio del pensiero e della riflessione leopardiana, “il *paesaggio* e dunque il *passaggio* dalla visione alla riflessione” (p. 24) come emerge chiaramente dai celebri versi del *Canto notturno* “E quando *miro* in ciel arder le stelle, dico fra me *pensando...*”. Il pregio di questo articolo consiste nella sua chiarezza espositiva e nell’aver enucleato un tema imprescindibile e per così dire propedeutico alla comprensione di qualunque discorso sulle strutture profonde dei paesaggi leopardiani.

A partire dalla nozione di *Stimmung* elaborata da Georg Simmel, **Valentina Maurella** ripercorre l’intera opera leopardiana per investigare il rapporto fra la sua voce poetica e la natura. La prima parte dell’articolo chiarisce l’accezione semantica del termine chiave di tutta l’indagine, osservando la connessione, dal punto di vista etimologico, tra il termine *Stimmung* e il sostantivo *Stimme* (voce) che determina il significato letterale di “accordo di voci”, per poi precisare come il concetto di *Stimmung* secondo Simmel si estenda oltre questo campo semantico alludendo piuttosto alla “totalità di un’esperienza determinata, nella cornice della quale le singole parti, pur differenziate, risultano essere unite da una speciale tonalità emotiva.

La *Stimmung* coincide perciò con l'unità sintetica che lascia emergere la connessione degli elementi visivi e percettivi che stanno davanti (*vor-stellen*) al soggetto dell'osservazione" (p. 275) In questo senso, il paesaggio in quanto *Stimmung* non è tanto un oggetto dell'esperienza estetica da parte dell'osservatore, quanto piuttosto un atto proto-artistico di creazione che nasce dall'interazione tra il mondo naturale e il soggetto che lo percepisce. In quest'ottica, la studiosa analizza diverse liriche leopardiane, dal *Tramonto della luna* all'*Ultimo canto di Saffo*, da *Alla primavera* a *La sera del dì di festa*, fino alla *Ginestra*, concludendo che "la tensione leopardiana verso l'unità perduta, al centro dell'analisi di Simmel sul paesaggio, è dunque aspirazione inappagabile alla neutralità del punto di vista, alla perfetta identità di soggetto e oggetto del guardare. Il punto di vista della natura è questo sguardo interno delle cose, uno sguardo circolare che non concepisce né natura, né paesaggio, né essere umano" (p. 285).

Nel cuore del laboratorio creativo leopardiano ci fa entrare **Aretina Bellizzi**, che rilegge i versi 28-38 della canzone *Alla primavera* sinotticamente al capitolo VII del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, quello relativo alle apparizioni divine avvenute nel meriggio. Illuminanti considerazioni sul cosiddetto passaggio dalla fase dell'erudizione a quella del bello scaturiscono da un'attenta osservazione dei manoscritti di queste due opere e soprattutto dalle *Annotazioni* autografe del poeta alla propria canzone: secondo Bellizzi, infatti, "il Leopardi autore delle *Canzoni* guarda al Leopardi autore del *Saggio* alla stregua di un 'antico' e a quell'opera scritta nel 1815 come a un 'libro contenitore' al quale attingere, per rimettersi in connessione con il se stesso fanciullo" (p. 180) in una sorta di auto-riscrittura che contamina di continuo materiali antichi e moderni con le "traduzioni di traduzioni" con cui il poeta rielabora continuamente antichi materiali che aveva raccolto in tenerissima età: quella "scrittura di secondo grado" nella quale María de las Nieves Muñiz individua la cifra dei *Canti* (p. 183). A partire da questa prospettiva, "il *Saggio* cessa di essere soltanto un'opera erudita per divenire piuttosto il palinsesto vivente di future riscritture" (p. 180), in una continua traslazione dell'avantesto di un'opera giovanile in paratesto di un'opera più tarda; e a partire da qui risulta ben chiaro che questo non vale solo per la coppia di testi presi in esame da questo articolo, ma il discorso si può estendere a tutta l'opera leopardiana, che assume così un carattere di circolarità inedito fino ad ora. In tale ottica, i riferimenti contenuti nei manoscritti rivelano anche una precocissima conoscenza dell'opera di Platone, almeno nel testo con la traduzione a fronte di Marsilio Ficino, che sarebbe iniziata ben prima del viaggio a Roma nel quale venne proposta a Leopardi dall'editore De Romanis la traduzione di alcuni *Dialoghi*; e anche questo testimonia "per mezzo di quali 'filtri' si costruisca negli anni a venire il rapporto di amore e odio maturato nei confronti di questo autore antico" (p. 189).

In chiusura della prima sezione, segnaliamo alcuni interessanti interventi che indagano l'universo cromatico del poeta marchigiano e il suo rapporto con le arti figurative, nonché il suo apporto al mondo della pittura e della fotografia. **Massimiliano Biscuso** sviluppa il suo articolo a partire dagli studi svolti all'inizio di questo millennio da Michele Dall'Aquila sulla modestissima presenza dei colori caldi primari e secondari nell'opera leopardiana e sulla prevalenza, invece, del bianco e del nero così come dei colori freddi; Leopardi afferma nello *Zibaldone* (p. 318) che i colori non si legano fra loro creando armonia e disarmonia come invece accade nella musica ed è per questo che, secondo Dell'Aquila, "il cromatismo [...] della poesia leopardiana [...] sembra ristretto a pochi colori senza potersi definire povero. Più che di colori, quasi sempre non definiti e riconducibili ad una tavolozza sobria e convenzionale, si deve parlare di effetti di luce, di un luminismo diffuso e suggestivo" (p. 319). La preponderanza del chiaroscuro nell'opera leopardiana sarebbe dovuta, secondo Biscuso, sia ad una ragione scientifica legata ad una osservazione di Galilei (come si evince a p. 322 da una citazione tratta dal *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*), sia soprattutto ad una ragione "storica" che emerge dalla lettura di un passo dello *Zibaldone*: "i contadini, e tutte le nazioni meno civilizzate, massime le meridionali, amano e sono dilettrate soprattutto da' colori vivi. Al contrario le

nazioni civilizzate, perché la civiltà tutto indebolisce, mette in uso e in pregio i colori smorti” (p. 319). L’articolo prosegue con un’accurata analisi del *Tramonto della luna*, il cui incipit, secondo Biscuso, rappresenta “un vero e proprio fermo immagine in bianco e nero” (p. 323), nel senso in cui Ronald Barthes intese il *punctum* di una fotografia (p. 324); in tal senso decisivo è il verbo “colora” che compare all’inizio della lirica con valore denotativo e in chiusura in senso metaforico per indicare il tramonto della giovinezza che, come avviene per l’infanzia dell’umanità, è l’epoca della vita in cui trionfano l’entusiasmo e il tripudio dei colori vivi.

L’intervento di **Corrado Benigni** sullo “sguardo fotografico di Leopardi” muove dalla teoria della doppia vista per instaurare un parallelismo fra lo sguardo del poeta recanatese e la riflessione di celebri fotografi come Mario Giacomelli e Luigi Ghirri. Decisivo a tal riguardo il concetto di “illusione”, ovvero quello scarto, quel “limbo formatosi fra mondo sensibile e immaginazione, fra mondo reale e rappresentazione” grazie a cui i due artisti sulla scorta dei versi leopardiani “smontano l’idea di uno spazio precostituito fuori di noi, l’idea cioè di una cosiddetta ‘realtà’ assoluta, mettendo in opera quel valore differenziale che è lo sguardo inteso come pratica immaginativa di fronte al teatro quotidiano dell’abitare” (p. 335). In particolare, Giacomelli reinterpreta *A Silvia* e *L’Infinito* attraverso scatti che mostrano come il fotografo marchigiano abbia soprattutto interiorizzato il valore della “rimembranza che si trasforma in arte capace di sciogliere in poesia i grumi della memoria” (p. 342). Nell’opera ispirata alla lirica *A Silvia*, infatti, Giacomelli rappresenta l’astro più amato da Leopardi, quell’elemento lunare che non troviamo espressamente citato nella poesia che dà il titolo alla fotografia, ma che introduce la tetra epifania di quella “luce fredda” che irradiava sul “paterno ostello”, ovvero la visione che dovette accompagnare Leopardi mentre “sonavan le quiete stanze” di quell’austera biblioteca dove il giovane Giacomo “spendeva la miglior parte” della sua giovinezza cadenzata dall’eco del perpetuo canto di Silvia (p. 342). Secondo Benigni, “Giacomelli riesce ad entrare nello spirito più profondo del testo leopardiano non per ‘illustrare’ dei versi, ma per esprimere con le immagini quelle emozioni, sensazioni, sentimenti e memorie che nascono in un uomo che cerca prima sé stesso attraverso la lettura di quei versi” (p. 344). Implicita l’analogia fra la poetica leopardiana dell’immaginario e del vago e la tecnica fotografica che Luigi Ghirri definisce come “un formidabile linguaggio visivo per potere incrementare questo desiderio infinito che è dentro di noi” (p. 340); interessanti anche le osservazioni di Benigni sul gioco di immagini che il fotografo emiliano conduce sulle linee dell’orizzonte e che tanto ricordano il concetto di limite e di indefinito in Leopardi. Un paesaggio che dunque, per il poeta come per i fotografi, “cresce sotto il nostro sguardo”, e “proprio quando si ha l’impressione di averne colto l’identità fisica, si schiude un’immagine latente, una seconda visione” (p. 345), quella doppia vista che chiudendo gli occhi trasforma lo spazio reale in spazio mentale: un luogo indefinito che, attraverso l’immaginazione, crea l’idea dell’infinito (p. 346).

Il tema della ‘doppia vista’ ritorna anche nell’intervento di **Antonella Antonia Paolini** che cita il celebre pensiero 4418 dello *Zibaldone* che rappresenta una vera e propria dichiarazione della poetica della visione interiore leopardiana:

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.

A partire da questo passo, Paolini sviluppa un’originale indagine sull’*Infinito*, i cui reiterati deittici sarebbero la testimonianza della dicotomia fra “un paesaggio reale e presente e un altro,

invisibile, quello di un viaggio tempestoso (con una minacciosa bonaccia nel mezzo), scandito da una vera e propria pioggia di ‘topodeittici’, che ha un ritmo vorticoso, grazie anche alla sfasatura di metro e sintassi” (p. 140). La studiosa vede nella lirica un movimento a doppia spirale per catabasi e anabasi e investiga tutti i possibili ipotesti a partire dai quali il giovane poeta erudito avrebbe desunto il materiale letterario per operare questo vorticoso viaggio nel labirinto della sua interiorità, per accedere a quella “moltiplicazione dei paesaggi” cui solo l’immaginazione ha accesso. L’autore che Leopardi avrebbe attraversato più profondamente, in questa ricerca della “visione” è, secondo Paolini, colui che più di ogni altro ha svolto questo cammino di discesa nell’Ade e ascesa al cielo, cioè Dante. Benché il cielo di Leopardi sia molto diverso da quello medievale e dantesco, sulla base di una considerazione diacronica del poema come opera che si viene facendo, i quindici versi dell’*Infinito* appaiono come una *Divina Commedia* in formato ridotto e post-copernicano (p. 145). Molti altri riferimenti letterari vengono menzionati dalla Paolini, come le catabasi dell’Ulisse omerico o dell’Enea virgiliano, mentre il naufragio finale della lirica leopardiana viene connesso soprattutto al modello ossianico e alle molte rielaborazioni a lui contemporanee.

Le arti pittoriche sono invece al centro di un breve ma denso contributo di **Carlo Sisi** che segue, attraverso le pagine dello *Zibaldone*, la costante evoluzione della meditazione leopardiana sulle arti figurative: partendo dal pensiero 106 in cui il poeta attribuisce “allo stile arcadico o frugoniano [...] una valenza capace di suscitare l’ottimismo panico diffuso dall’appena trascorsa stagione rococò” (p. 347), fino al pensiero 2118 e all’esaltazione di “un sublime però integrato nelle prevedibili contingenze dell’esperienza quotidiana che artisti come Pierre-Henri de Valenciennes seppero tradurre in impressioni figurative emozionanti” (p. 352).

Dalla pittura dell’Ottocento, e dall’“orrore dilettevole” del sentimento del sublime secondo la definizione di Burke (p. 91), prende spunto **Antonio Barba** per l’incipit del suo articolo: la sosta di Turner a Napoli del 1819 e la sua rappresentazione pittorica del Vesuvio sono poi lo spunto per un breve paragone fra il “paesaggio-teatro interiore” (p. 95) della *Ginestra* e la romantica rappresentazione pittorica dell’artista inglese.

L’articolo che conclude la prima parte del volume collettaneo è un ampio excursus di **Fiorenza Ceragioli** che abbraccia tutto l’arco creativo della biografia del poeta analizzando, a mo’ di carrellata conclusiva, l’evoluzione dei paesaggi leopardiani dagli inizi caratterizzati dal “tu” confidenziale con cui il poeta si rivolge alla “graziosa luna” fino alla contemplazione amara del desolato paesaggio vesuviano, passando attraverso tutte le fasi della poetica dell’autore. Particolarmente originali le osservazioni di Ceragioli sui paesaggi antifrastici della *Palinodia*, sulle ampie descrizioni dei luoghi esotici, dal Gange a Liverpool (p. 366), simboli fiammeggianti del secolo d’oro e delle furibonde guerre “necessarie” per raggiungere il progresso, descrizioni che svelano i paradossali paesaggi con nuovo stile improntato all’algido umorismo del Leopardi fiorentino e napoletano.

SECONDA SEZIONE: LA TUTELA DEL PAESAGGIO LEOPARDIANO. La seconda sessione del volume, riguardante la tutela del paesaggio leopardiano, si apre con un breve contributo dell’archeologo **Andrea Carandini**, che dopo un rapido excursus sulla differenza fra ambiente e paesaggio, propone una interpretazione in chiave ecologista di un passo dello *Zibaldone* (3228 e 3229) in cui Leopardi afferma che una analisi della natura condotta con la pura ragione priva di immaginazione possa “risolvere e disfare la natura stessa ma mai ricomporla” (p. 374). Carandini, in conclusione, cerca una sintesi virtuosa fra paradigmi antitetici affermando che il globo si salverà se sapremo coniugare le capacità analitiche che hanno prodotto la tecnologia capace di parcellizzare la natura – proprie della cultura occidentale di stampo giudaico cristiano – con le “capacità di unire” che fin dai tempi dei Veda hanno caratterizzato l’Oriente (p. 375).

A questo auspicio segue una narrazione brillante, appassionata e non priva di ironia condotta dal Presidente del FAI **Marco Magnifico**, che illustra le turbinose vicissitudini che lo hanno

condotto a proporre prima e gestire poi un investimento di oltre un milione di euro, finalizzato alla riqualificazione dell'orto dell'Infinito. La personale posizione dello storico d'arte, poi risultata vincente nella gestione dell'appalto, ha mirato a ripristinare l'ambiente botanico dell'orto com'era al tempo di Leopardi, senza cedere alla tentazione di assecondare il precedente progetto che consisteva nel creare un giardino con una "scenografia con labirinto di siepi e lapidi parlanti" che poco avrebbero avuto a che fare con un autentico ambiente immersivo leopardiano, "seppur ideate da un premio Oscar" (p. 377). Grazie alla cura dell'architetto Paolo Pejrone, sono state amorevolmente restaurate tutte le piantagioni originarie che diedero al Poeta l'ispirazione del più celebre idillio in modo tale che il visitatore possa godere della loro semplice bellezza in un ambiente silenzioso mentre ode, magari, il vento stormire fra le piante (p. 379).

Sulla stessa falsariga il contributo di **Carlo Brunelli**, incaricato dal Comune di Recanati di "mettere le mani sul Piano Particolareggiato dell'area rurale posta al margine del centro storico, sul versante che guarda a sud sotto il colle dell'Infinito" (p. 387). Dopo un'interessante dissertazione sull'epistemologia profonda del paesaggio e sugli intoppi amministrativi che spesso conducono a situazioni paradossali, Brunelli racconta nel dettaglio il *modus operandi* da lui adottato nel concreto per dirimere il complesso garbuglio che si è trovato a gestire, ovvero la difficoltà di trovare una mediazione fra interventi precedenti, esigenze della popolazione autoctona e l'imperativo categorico di rispettare l'invisibile ma imprescindibile "concetto di paesaggio leopardiano". La soluzione adottata dall'architetto sembra essere la più saggia: coinvolgere dal basso la popolazione, tramite cicliche riunioni di consultazione, per convincere gli abitanti della zona che un'organica e coerente ricostruzione storica del contesto leopardiano non può che tradursi in un vantaggio economico per tutti gli autoctoni, dal momento che finirà per attrarre un turismo molto variegato: particolarmente interessante sembra a tal proposito la proposta di ripristinare le antiche strade interpoderali che favoriscano avventori appassionati di escursionismo o semplici viandanti che desiderino fare passeggiate meditative nel silenzio del "natio borgo selvaggio".

Un po' avulso dalla sezione "tutela dei paesaggi leopardiani" ma non privo di interesse ci è apparso l'intervento dello scrittore **Antonio Moresco**, che propone un suggestivo e inedito parallelismo fra i paesaggi leopardiani e l'ultimo Van Gogh. Il confronto rappresenta il *fil rouge* attraverso il quale si dipana tutto l'articolo che mostra come i due grandi artisti, diversissimi per formazione, contesto e forme espressive, siano stati però dei rivoluzionari, in quanto la loro opera è una continua ricerca di elementi primordiali e antichi permeati però di una inquietudine e sensibilità moderna: la luna, i gli uccelli, le stelle, gli elementi vegetali sono figurazioni senza tempo e identificano i due come i più antichi fra i moderni (p. 382). Molto acuta l'interpretazione del paesaggio vivente che Moresco deduce dall'osservazione leopardiana nell'*Elogio degli uccelli* secondo cui la natura avrebbe fatto volare le creature dotate di un canto più sublime per fare propagare l'armonia in tutto il pianeta: l'aria, l'ambiente, l'atmosfera non sono lo sfondo delle opere del poeta marchigiano, non sono una scenografia inerte davanti alla quale si muovono i protagonisti del dramma leopardiano: sono esse stesse il dramma, sono materia vivente, esattamente come le pennellate vibrare dall'inquieto pennello dell'olandese.

TERZA SEZIONE: IL PROGETTO BIBLIOTECA DIGITALE LEOPARDIANA. La raccolta si chiude con quattro interventi che per lo più esulano dal tema del paesaggio ma relazionano in modo chiaro ed esaustivo una delle principali sfide dell'umanesimo del terzo millennio, ovvero l'ambizioso e forse per certi versi utopico obiettivo di rendere digitale, e pertanto fruibile all'intera comunità mondiale, tutti i testi letterari di un certo rilievo: nel caso specifico i progetti legati a "Leopardi digitale" mirano non soltanto alla trascrizione completa dei testi già editi in cartaceo, ma alla digitalizzazione completa della loro versione manoscritta (e di tutte le varianti d'autore) e addirittura alla catalogazione e scansione delle migliaia di fogli ancora inediti. Nella

fattispecie, il segreto di questa impresa (ancora *in fieri* e assai lontana dall'essere conclusa) consiste in un complicato e certosino lavoro di coordinamento fra i principali tre soggetti interessati, ovvero il Centro nazionale di studi leopardiani di Recanati, la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli e l'Università di Macerata. La sfida ultima consiste nel riuscire a costituire la Biblioteca Digitale Leopardiana, ovvero un portale unico nel quale sia lo studioso che il semplice lettore possano avere libero accesso allo sterminato patrimonio dei manoscritti d'autore. La maggior parte di essi, come è noto, si trova a Napoli, ma una non trascurabile quantità si trova "disseminat[a] in enti pubblici e privati" (p. 432) che il progetto *Eureka* ha cercato di riunire e digitalizzare, finanziando la borsa di studio in *Memorie e Digital Humanities* del dottorando Gioele Marozzi, autore peraltro dell'articolo che chiude l'intero volume collettaneo che qui si sta recensendo.

**Laura Melosi**, che coordina il sopracitato progetto, è invece l'autrice dell'articolo che illustra lo stato della raccolta dei manoscritti extra-napoletani: la studiosa fa un breve resoconto della storia ottocentesca e novecentesca dei vari tentativi di addivenire alla creazione di un catalogo unico dei manoscritti leopardiani che non si trovassero a Napoli e conclude che "finora si è operato in maniera scollegata, sostanzialmente in condizioni di instabilità e provvisorietà" (p. 432). Nei tre anni di lavoro da lei coordinato, invece, sono stati coinvolti 81 enti che hanno messo a disposizione 960 documenti, per un totale di 2.870 carte e 5740 pagine. Tale titanico lavoro ha consentito anche di verificare l'affidabilità di alcuni enti, soprattutto privati, che millantavano il possesso di originali leopardiani che non avevano mai posseduto e ha fatto invece emergere 12 nuovi enti che hanno fornito 37 manoscritti di cui 17 inediti (2 lettere, 9 schedine della biblioteca di Monaldo, 2 schedine di appunti eruditi e altri 4 documenti di varia natura).

La descrizione di questi testi inediti, del loro reperimento e della loro importanza è relazionata in modo dettagliato nel sopracitato articolo di **Gioele Marozzi**, il quale ha precedentemente dedicato al tema la sua tesi di dottorato (pp. 442-449). Il progetto coordinato da Laura Melosi ha dunque previsto una prima fase di catalogazione e una seconda di digitalizzazione di queste quasi 6000 pagine che si configurano come circa un terzo dell'intero patrimonio manoscritto leopardiano (che viene completato dagli 11.000 fogli napoletani, di cui 5000 dedicati al solo *Zibaldone*).

Le carte napoletane, invece, sono state digitalizzate grazie a un accordo fra la Biblioteca Nazionale di Napoli e il CNSL a partire dal 2016: un primo contatto fra i due enti era stato attivato dall'allora direttrice della Biblioteca **Simonetta Buttò**, autrice del primo dei quattro articoli su "Leopardi digitale", nel quale la studiosa ripercorre tutte le tappe della sua collaborazione con Fabio Corvatta e iscrive il progetto nell'ambito di quel "regno del digitale" all'interno del quale a suo modo di vedere la prerogativa culturale italiana consiste proprio in quel "paesaggio diffuso" (p. 402), ovvero nel possesso da parte del nostro paese di un patrimonio paesaggistico immateriale che va ben al di là delle grandi città e che proprio nei piccoli centri di provincia come Recanati conserva una pluralità di preziose peculiarità che però rischiano di essere frammentate perché gestite da un'infinità di enti locali che spesso faticano a comunicare fra loro e pertanto a costruire proficui protocolli di collaborazione (p. 403).

All'insegna di una simile virtuosa sinergia si configura anche il contributo di **Fabiana Cacciapuoti**, a lungo curatrice del Fondo leopardiano della Biblioteca Nazionale di Napoli, che nel suo intervento auspica la creazione del portale unico in cui confluiscono tutti i materiali leopardiani digitalizzati di cui abbiamo già detto. Come modello da seguire per la costruzione della Biblioteca Digitale Leopardiana la studiosa propone la piattaforma *Biblioteca Italiana* ideata da Amedeo Quondam, a partire dalla fine del secolo scorso, la quale al suo interno conserva il portale ALI (Autografi dei Letterati Italiani) e conta già 3500 titoli. Tuttavia, la peculiarità del patrimonio manoscritto leopardiano consiste proprio nel fatto che lo sterminato numero di autografi del poeta recanatese consentirà di rendere al fruitore dell'auspicata



biblioteca virtuale leopardiana “l’idea di ‘officina’: un’occasione unica per comprendere come si perviene a una fase di scrittura che rappresenta un canone” (p. 412).