

ANTONELLA DEL GATTO

IL PAESAGGIO DEI CANTI  
TRA PETRARCA E PASCOLI

ESTRATTO

da

LEOPARDI E IL PAESAGGIO

Atti del XV Convegno internazionale di studi leopardiani  
(Recanati, 29-30 ottobre 2021)

A cura di

Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni e Gioele Marozzi

LEOPARDI E IL PAESAGGIO



Leo S. Olschki Editore  
Firenze



# Leopardi e il paesaggio

A cura di

C. Genetelli - I. Cesaroni - G. Marozzi



Ischki

CENTRO NAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

---

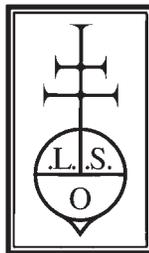
# LEOPARDI E IL PAESAGGIO

Atti del XV Convegno internazionale  
di studi leopardiani

(RECANATI 27-30 ottobre 2021)

a cura di

CHRISTIAN GENETELLI, ILARIA CESARONI e GIOELE MAROZZI



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXXIV

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

ISBN 978 88 222 6887 7

ANTONELLA DEL GATTO

IL PAESAGGIO DEI CANTI TRA PETRARCA E PASCOLI

Uno dei più bei paesaggi lunari, quasi cinematografico per il gioco visivo e per il montaggio delle inquadrature, è quello che apre *La sera del dì di festa*:

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 lampa. (vv. 1-6)

E poi dal v. 21 l'angoscia dell'io in opposizione alla calma piatta del paesaggio:

[...] Intanto io chieggo  
Quanto a viver mi resti, e qui per terra  
Mi getto, e grido, e fremo. (vv. 21-23)

La luna, in questo caso, è una sorta di lampada-proiettore che illumina il paesaggio e ne proietta l'immagine a beneficio dell'io lirico affacciato alla finestra, oltre che ovviamente del lettore, che solo in un secondo momento scopre di stare guardando il paesaggio da una prospettiva soggettiva (quella appunto dell'io lirico) che ha una collocazione spaziale precisa nella scena. Che la «notturna lampa» possa alludere alla luna oltre che ai lumi interni delle case, è suggestione che porta alle estreme conseguenze un'ambiguità che è dell'espressione – e della ricezione –, complice un passo dello *Zibaldone* che riguarda la luce della luna e del sole filtrata attraverso i balconi.<sup>1</sup> A rendere

---

<sup>1</sup> «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.» (GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 1744-1745. D'ora in poi utilizzerò la sigla *Zib.* seguita dal numero di pagina dell'autografo). Per l'interpretazione della «notturna lampa» come 'luna' si veda

ambiguo il significato della «lampa» è sufficiente l'attestazione in letteratura della «lampada» lunare, come si trova ad esempio nell'*Adone* (X 31) di Marino:

per quella chiara lampada d'argento  
ch'è dell'ombre notturne alto ornamento.<sup>2</sup>

Tuttavia, anche a prescindere da questa interpretazione lunare, la *Sera* inaugura un complesso gioco di prospettive: l'io guarda il paesaggio, già affacciato al balcone, e lo vede attraverso la luna, filtrato dalla sua luce e riflesso nel suo volto. Tramite i due punti in serie (ai vv. 6 e 11), la cui funzione riflessiva è sempre consistente nei *Canti*, si innesta un molteplice rispecchiamento comunicativo: tra la «notturna lampa», la donna, l'io e la natura, dove la «natura onnipossente» risulta essere una sorta di amplificazione della funzione lunare, tanto che la sua maledizione («A te la speme nego, mi disse, anche la speme; e d'altro / Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto»; vv. 14-16) appare come un incantesimo pronunciato a più voci dalla luna, dalla donna, dal cielo, secondo un procedimento amplificatorio e analogico del pensiero. La luna perciò si confonde con la donna, e con la natura, in un'indistinta e caotica (in senso romantico) metaforicità.

Accanto alla similitudine di Omero, evocata dallo stesso Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*,<sup>3</sup> agisce qui il componimento 164 di Petrarca (vv. 1-6, a loro volta modulati su *Eneide*, IV, 522-527):<sup>4</sup>

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace  
e le fere e gli augelli il sonno affrena,  
notte il carro stellato in giro mena  
e nel suo letto il mar senz'onda giace,  
veggio, penso, ardo e piango; e chi mi sface  
sempre m'è inanzi per mia dolce pena.<sup>5</sup> (vv. 1-6)

Parentela particolarmente emblematica, perché anche qui il paesaggio, tranquillo, silenzioso, stellato, è messo in diretta relazione con l'io e con la sua angoscia: alla profondissima quiete, in cui l'unico movimento è quello del

la lettura di CLAUDIO COLAIACOMO, *La sera del dì di festa*, in ID., *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 49-135.

<sup>2</sup> GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, p. 526.

<sup>3</sup> «Una notte serena e chiara e silenziosa, illuminata dalla luna, non è uno spettacolo sentimentale? Senza fallo. Ora leggete questa similitudine di Omero: *Si come quando graziosi in cielo / Rifulgon gli astri intorno della luna, / E l'aere è senza vento, e si discopre / Ogni cima de' monti ed ogni selva / Ed ogni torre; allor che su nell'alto / Tutto quanto l'immenso etra si schiude, / E vedesi ogni stella, e ne gioisce / Il pastor dentro all'alma* [*Iliade*, VIII 555-559]» (GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, ed. critica a cura di O. Besomi [et al.], Bellinzona, Casagrande, 1988, p. 60).

<sup>4</sup> «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio voluntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti».

<sup>5</sup> Mi servo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005; d'ora in poi indicato con la sigla *Rvf*. I corsivi sono miei.

carro della notte che gira suggerendo il ruotare della volta celeste trapunta di stelle (altrove Petrarca dice «si volve», dal latino virgiliano *volvuntur*, e le stelle sono definite spesso «erranti», o «vaghe» nel senso di erranti), si contrappone la guerra interiore piena d'ira e di dolore. Oltre alla descrizione paesaggistica pare suggestiva, in relazione alla *Sera*, la descrizione dell'io angosciato («vegghio, penso, ardo e piango», da associare alla sequenza leopardiana «chiedgo [...], mi getto, e grido, e fremo»); dove il motivo di interesse non è però tanto nella contrapposizione tra pace del paesaggio naturale e pena del soggetto (tema virgiliano, che trova eco anche in altri luoghi petrarcheschi), quanto piuttosto nella contrazione temporale promossa dall'«or che» seguito dalla serie incalzante di verbi al presente, i quali delineano un'azione cumulata e quasi senza respiro che si svolge con l'immagine della donna fissa davanti agli occhi, in un tempo che implode su se stesso nell'accostamento ardito di «or che» e «sempre». Tale contrazione agevola la corrispondenza tra moto interiore dell'io e moto delle stelle in cielo (rifratta fonicamente nella rima *mena : pena*), innescando un gioco ben più sottile di *liaisons* metaforiche, dove la vitalità dell'io, seppur controversa, si specchia in quella astrale: al movimento delle stelle in cielo («notte il carro stellato in giro mena», v. 3) si accompagna quello dell'animo umano sulla terra, che, contrariamente agli elementi naturali (vento, mare) e agli altri animali (fere, augelli), si agita incessantemente, erra e vaga alla ricerca di una pace impossibile: come l'universo, come gli astri, in moto perpetuo.

Il sonetto di Petrarca è come smembrato e ricomposto secondo criteri di accentuazione delle sue potenzialità immaginative; in seguito allo smembramento i singoli elementi acquistano autonomia e si assolutizzano accentuando la loro carica semantica: il paesaggio, gli astri in cielo, il dolore e l'agitazione dell'io, la fissità e la riflessività dell'immagine della donna; ma soprattutto il gioco temporale, in cui il contrasto determina una percezione dolorosa puntuale e pungente, che si oppone al progressivo e costante movimento delle stelle.

In Petrarca il dramma dantesco, diffuso nel movimento degli astri (anche a livello metaforico: ad es. «Quale per li seren tranquilli e puri / discorre ad or ad or subito foco», *Paradiso* XV, vv. 13-14), si è trasformato in un dramma dell'animo. E le stelle sono spesso spettatrici dell'angoscia soggettiva, come nella famosa sestina XXII, *A qualunque animale alberga in terra* (che Rosanna Bettarini definisce «frammento d'universo»):<sup>6</sup>

Et io, da che comincia la bella alba  
a scuoter l'ombra intorno de la terra  
svegliando gli animali in ogni selva,  
non ò mai triegua di sospir' col sole;  
poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle  
vo lacrimando, et disiando il giorno. (vv. 7-12)

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 97.

Qui le sei parole-rima (alba, terra, sole, selva, stelle, giorno) compongono un quadro di natura nel ciclo giornaliero, mosso tra luce e oscurità, in cui le stelle vengono accese, e poi 'fiammeggiano': il verbo 'fiammeggiare' si accompagna al lagrimare degli occhi dell'io lirico, e al brillare degli occhi di Laura, anzi è proprio il riflesso della brillantezza di quegli occhi stellanti.

È stato detto che il *Canzoniere* non parla che di occhi,<sup>7</sup> occhi che fissano tempi e luoghi, occhi che non vanno ridotti a sineddoche di qualcos'altro (ad esempio il viso) perché sono proprio loro a costruire i paesaggi e a costruire la prossemica e la comunicazione: chi non vede lo sguardo dell'altro perde la dimensione comunicativa. La reciprocità dello sguardo è nei *Fragmenta* sinonimo di vita, ma non solo nel senso del ricorso continuo al gioco di sguardi con Laura, bensì nel senso che il paesaggio è sempre in relazione a uno sguardo tematizzato, si costruisce in base alle sue dinamiche. E infatti proprio dagli occhi, come strumento privilegiato di edificazione del paesaggio, parte la rivisitazione leopardiana della *Ginestra*:

Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle,  
 Cui di lontan fa specchio  
 Il mare, e tutto di scintille in giro  
 Per lo voto seren brillare il mondo.  
 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 lor son terra e mare. (vv. 163-167)

Il 'fiammeggiare delle stelle' in Leopardi si specchia nel mare, e innesca il gioco prospettico tra cielo e terra, movimentato e reso dinamico dallo sguardo dell'io lirico. Nella *Ginestra* la triangolazione *occhi dell'io/occhi di Laura/stelle* viene sostituita da quella *occhi dell'io/mare (quindi natura, paesaggio terreno)/stelle*, dove le stelle sono sempre il medium tra l'io e qualcosa d'altro. Leopardi però, nel vertiginoso gioco prospettico, trasforma tutti e tre gli elementi in punti, relativi nella loro dimensione ma non nella loro puntualità (una volta osservati dalla giusta prospettiva): quelli che la scienza chiama punti materiali,<sup>8</sup> come le particelle elementari in fisica atomica.

La riflessione leopardiana sullo spazio e sul tempo, che sicuramente si sviluppa in parallelo con lo studio del *Canzoniere* e della sensibilità inedita di Petrarca per il divagare prospettico e spaziale, per la funzione della vista nella

<sup>7</sup> Cfr. GIORGIO BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, interlinea, 1999, p. 98 sgg.

<sup>8</sup> La possibilità di schematizzare un corpo con un punto materiale non dipende dalle dimensioni o dalla natura del corpo ma soltanto dalla natura del problema che si sta considerando: qualunque corpo può essere schematizzato con un punto materiale quando le sue dimensioni lineari siano piccole (e possono quindi essere trascurate) rispetto alle distanze tipiche che compaiono nel problema e si prescinda dalle rotazioni del corpo intorno al proprio centro di massa. A punti materiali possono essere assimilati nella balistica i proiettili, nella fisica atomica le particelle elementari, nella meccanica celeste gli astri.

costruzione del paesaggio e dell'io dentro il paesaggio, si intreccia con quella sulla materia, spingendosi sempre più in profondità, fino a toccare un fondo inesplorato di confine sottilissimo, in cui lo spazio e il tempo sono proprietà intrinseche della materia, e in cui l'io stesso si configura come materia pensante, con tutte le conseguenze che ciò comporta a livello estetico. Leopardi allora introduce, senza paura di contraddizione o incongruenza, i concetti di 'punto' e 'salto infinito': concetti legati da un lato a immagini antiche di forte impatto emotivo, e dall'altro a un sistema matematico e/o geometrico (per esempio Euclide), che diventa sempre più imprescindibile per affrontare il discorso spaziotemporale connesso alla materialità dell'esistente.

L'io conclude qui il processo di ridimensionamento totale, fino a ridursi a un punto materiale, mentre anche gli astri sono punti materiali in un universo immenso: l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande si affrontano in uno scambio di sguardi tra gli attori del testo che si scambiano le prospettive. La quasi dantesca corrispondenza dello sguardo tra stelle e terra riflette quello spazio nell'interiorità dell'io. Quest'ultimo ha finalmente compiuto il salto dentro quel punto, ritrovando la sua coesione e la sua forza nell'accentuazione dell'anonimato: l'io come la terra è un punto, ma così ridotto, confuso totalmente nell'infinito materiale, finisce per ricostituirsi nella sua dignità umana e solidale, riaccostandosi per via traversa, per via anche di negazione, al 'fiammeggiante' orgoglio visivo che consentiva a Petrarca di guardare le stelle e di dire che esse sono solo una opaca imitazione degli occhi dell'amata.

È stato giustamente messo in evidenza dalla critica come l'autore dei *Fragmenta* sia, nella letteratura italiana, l'inventore del paesaggio moderno, nel senso che si muove tra significati spirituali degli elementi naturali e attenzione descrittiva ai luoghi, ormai lontani dal *locus amoenus* di cui pure rievocano alcuni aspetti.<sup>9</sup> Le *Epistolae* attestano una grande attenzione verso i paesaggi lunari, e un'attrazione misteriosa per le atmosfere notturne. In una lettera redatta durante il soggiorno napoletano, nel 1343, leggiamo:

M'indugiavi dunque ad una finestra che guardava verso occidente, finché prima di mezzanotte essa (la luna) si nascose dietro il monte vicino, avvolta dalle nubi e con un aspetto triste. Allora anch'io mi misi a letto, per prendere un sonno assai ritardato.<sup>10</sup>

Ma significativo è il fatto che nei componimenti del *Canzoniere* la luna latita; mentre le stelle, siccome luminose e imparentate, come dicevamo prima, agli occhi dell'amata, sono molto presenti e si offrono di più e meglio allo spaziare dello sguardo. Sì, perché lo sguardo dell'io petrarchesco tende continuamente a spaziare, a guardare dall'alto o in alto, ma così facendo incontra ostacoli; il suo paesaggio si costituisce in effetti in rapporto a degli impedimenti, si staglia

<sup>9</sup> CARLO TOSCO, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 22.

<sup>10</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, ed. critica a cura di V. Rossi, U. Bosco, trad. di E. Bianchi, Firenze, Sansoni, 1975, V, 5,6.

nel limite tra visibilità e invisibilità, e si concede allo spettatore secondo «l'intuizione che le cose stanno qui e là per coprirsi a vicenda»,<sup>11</sup> cioè si offrono alla vista secondo una gerarchia, in un gioco continuo di coperture e scoperture.

Pensiamo al sonetto 38, il cui lemma-chiave è proprio «impedimento», ovvero ostacolo, occlusione della vista, o, come detto in chiusura, «scoglio»:

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,  
né mare, ov'ogni rivo si disgombrà,  
né di muro o di poggio o di ramo ombra,  
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,  
né altro impedimento, ond'io mi lagni,  
qualunque più l'umana vista ingombra,  
quanto d'un vel che due begli occhi adombra,  
et par che dica: Or ti consuma et piagni.  
Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia  
spagne o per humiltate o per orgoglio,  
cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.  
Et d'una bianca mano ancho mi doglio,  
ch'è stata sempre accorta a farmi noia,  
et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

Secondo lo schema di un *plazer* negativo, nessuno degli elementi snocciolati ingombra la vista come il velo «che due begli occhi adombra», il declinare degli occhi, e infine la «bianca mano», che impediscono la vista degli occhi e la reciprocità dello sguardo: occhi limpidi, che incrociano lo sguardo *vs* nebbia, occlusione dello sguardo. Giorgio Bertone, nel volume dal titolo *Lo sguardo escluso*, scrive provocatoriamente che «solo un matto poteva dire che che monti e fiumi ecc. gli impediscono la vista come, ma meno di quanto, la mano o il velo gli impediscono la vista degli occhi di lei», un matto o uno che precorre i tempi.<sup>12</sup> Appunto: Petrarca ci offre un complesso sistema semiotico, basato sulla reciprocità dello sguardo, sugli impedimenti che strutturano il reale e la percezione che ne abbiamo, anticipando i giochi di prospettiva che ci avrebbero regalato i grandi pittori rinascimentali. Certo, non c'è la derivazione in positivo dall'impedimento all'immaginazione, che animerà *L'infinito* di Leopardi, ma la premessa è posta.

La nebbia sta alla natura come le lacrime agli occhi: «né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni» / «Or ti consuma et piagni». Il volto di Laura genera il volto del mondo: con l'ultimo verso, in cui la «mano» (elemento umano) diventa «scoglio» (elemento della natura) i due ordini di oggetti (natura organica e inorganica) si incrociano e si confondono dal punto di vista semantico-comunicativo. E non possiamo non pensare alla velatura del paesaggio lunare dovuta al pianto in *Alla luna*, l'idillio gemello de *L'infinito*, dove la luna, nella

<sup>11</sup> Così G. BERTONE, *Lo sguardo escluso*, cit., p. 120.

<sup>12</sup> *Ibid.*

sua ossimorica vicinanza distante, come Laura, più che oggetto del desiderio è interlocutrice muta. La rappresentazione, e il processo di conoscenza, parrebbero condotti su un procedimento di tipo analogico / comparativo:

E tu pendevi allor su quella selva  
 Siccome or fai, che tutta la rischiari.  
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto,  
 che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci  
 il tuo volto apparìa, [...]. (*Alla luna*, vv. 4-8)

come ne *L'infinito* («e come il vento» ... «vo comparando»), come nella *Sera* («già similmente mi stringeva il core»), come nel *Passero solitario* («Oimè, quanto somiglia / al tuo costume il mio») o nel *Canto notturno* («Somiglia alla tua vita / la vita del pastore») e come accadrà poi esplicitamente nel *Tramonto della luna* (la luna paragonata alla giovinezza). Come un anno prima, la scena si ripete al presente: «Or volge l'anno» [...] / «Siccome or fai». Ma le comparazioni sono il camuffamento figurativo della conoscenza di tipo metaforico, dell'associazione fulminea e istantanea, del salto. Il procedimento riflessivo tra io e luna blocca nell'atemporalità dell'immagine quello tra io presente ed io passato: in questa riflessività, che è anche rimembranza, si annulla il procedere del tempo. I vv. 10-11 («e pur mi giova / la ricordanza») echeggiano il secondo emistichio del v. 24 della canzone petrarchesca *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf CXIX): «e 'l rimembrar mi giova»: dove però la consolazione memoriale non si perde nell'angoscia, nel perdurare dell'affanno, nella gravità del momento presente. Come accade anche in Rvf CLXXV:

Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco  
 ov' i' perdei me stesso, e 'l caro nodo  
 ond' Amor di sua man m'avinse in modo  
 che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco,

solfo et esca son tutto, e 'l cor un foco  
 da quei soavi spirti, i quai sempre odo,  
 acceso dentro sì ch'ardendo godo,  
 et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco.

Quel sol, che solo agli occhi mei resplende,  
 coi vaghi raggi anchor indi mi scalda  
 a vespro tal, qual era oggi per tempo;

et così di lontan m'alluma e 'ncende,  
 che la memoria ad ognor fresca e salda  
 pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo.

Qui l'inversione chiastica degli oggetti lirici *tempo*, *loco*, *nodo* nominati ai vv. 1-2, operata nell'ultimo verso (*nodo*, *loco*, *tempo*), sancisce l'azzeramento della progressione temporale in uno spazio assolutizzato e sostanzialmente

atemporale, che è lo spazio della memoria. «Presente e passato non esistono più, si guardano in uno specchio che dà immagini invariate dentro l'oggi perpetuo della memoria»: <sup>13</sup> ma, appunto, di quella memoria («ad ognor fresca e salda») che in Leopardi è problematizzata, relativizzata, spoetizzata, al punto da diventare una vana illusione di un io immerso e naufragante in un eterno presente.

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 *ma* del v. 6 di *Alla luna* («*ma* nebuloso e tremulo dal pianto»), come quello de *L'infinito*, si oppone al confronto stesso. Ovvero: la temporalità lineare e progressiva, necessaria per l'analogia, è soppressa dal peso atemporale del dolore lancinante. 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. <sup>14</sup>

Sulla scia della riflessione sulla caduta, sulla contrazione temporale, sul salto in grado di introdurre per un istante ad una diversa dimensione conoscitiva, Giovanni Pascoli 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. Gli elementi canonici sono appunto: la caduta degli astri (le stelle in primis, ma in modo più camuffato anche la luna, come ho mostrato in altra sede), <sup>15</sup> e soprattutto il *tòpos* dell'impedimento dello sguardo, con gli operatori annessi: nebbia, siepe, mano, pianto.

La nebbia, com'è stato puntualizzato da Giuseppe Nava, nella poesia pascoliana è parte integrante di paesaggi luttuosi e visionari, influenzati da Dante e da autori cari al Pascoli in questo periodo, come Coleridge. <sup>16</sup> Ma in Pascoli domina non tanto l'elemento atmosferico-evocativo, quanto la funzione, realistica e simbolica al tempo stesso, di circoscrivere lo sguardo all'immediata vicinanza di natura, intesa come materia presente e visibile, ma anche come

<sup>13</sup> Così Rosanna Bettarini in *Rvf*, p. 813.

<sup>14</sup> Di qui il valore allegorico e fortemente archetipico della narrazione sulla caduta della luna nel frammento XXXVII *Odi*, *Melisso*.

<sup>15</sup> Cfr. ANTONELLA DEL GATTO, *Metaforica del testo e ossessione lunare: Leopardi in Pascoli*, in EAD., *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, pp. 89-100.

<sup>16</sup> Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, a cura di G. Nava, Milano, BUR, 2013, p. 91.

materia di poesia, scrittura nel suo farsi testo. E qui la duplice funzione petrarchesca e leopardiana mi pare non trascurabile. Nella poesia *Nebbia* la siepe viene trasformata nell'oggetto della visione volutamente limitata e ristretta, perdendo il ruolo di operatore d'eccezione, quasi un elemento magico, verso lo spaziare dello sguardo e quindi della fantasia. Leggiamo alcune strofe:

Nascondi le cose lontane,  
nascondimi quello ch'è morto!  
Ch'io veda soltanto la siepe  
dell'orto,  
la mura ch'ha piene le crepe  
di valeriane.

Nascondi le cose lontane:  
le cose son ebbre di pianto!  
Ch'io veda i due peschi, i due meli,  
soltanto,  
che danno i soavi lor mieli  
pel nero mio pane. (vv. 13-24)

[...]

Nascondi le cose lontane,  
nascondile, involale al volo  
del cuore! Ch'io veda il cipresso  
là, solo,  
qui, solo quest'orto, cui presso  
sonnecchia il mio cane. (vv. 31-36)<sup>17</sup>

La frase esclamativa, sibillina e angosciosa, «le cose son ebbre di pianto» (v. 20) rinvia al *tòpos* del pianto petrarchesco (di cui abbiamo già rilevato il rispecchiamento naturale), e poi leopardiano (di *Alla luna*), messo sempre in relazione all'impedimento dello sguardo; ma Pascoli trasferisce il pianto dentro le cose, ovvero impressionisticamente incolla agli oggetti la visione stessa: lo sguardo dello spettatore che piange sta dentro le cose (anche negli astri: ricordiamo il «pianto di stelle» del *X Agosto*), le lagrime si trasferiscono all'esterno ad impregnare l'oggetto della visione, non restano negli occhi che guardano. D'altronde per Pascoli la morte è dentro la vita e dentro la poesia, nelle pieghe del verso e delle parole: essa alita dappertutto, come egli stesso spiega nell'introduzione ai *Canti di Castelvechio*: «Troppa questa morte? Ma la vita senza il pensiero della morte, senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico».<sup>18</sup> Così accade anche per i valori metaforici degli oggetti che rinviano alla dimensio-

<sup>17</sup> Cito da Id., *Canti di Castelvechio*, ed. critica a cura di N. Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

<sup>18</sup> Ivi, p. 53.

ne funerea. Ad esempio, il cipresso, che evoca metonimicamente la tomba, è presente in molti dei *Canti di Castelvechio*, particolarmente nei finali: ad esempio, ne *La tessitrice* («In questa tela, sotto il cipresso, / accanto alfine ti dormirò»). Ma la tomba, metaforizzata nel cipresso, pare perdere la forza e l'incisività della carica simbolica, ridotta a un oggetto tra i tanti che rimandano alla dimensione funerea, che è piuttosto diffusa nella natura del paesaggio, nella realtà delle cose visibili, in maniera molto più capillare e pervasiva di quanto non accadesse in Leopardi: l'inorganico dentro l'organico. La «bianca mano», che nel sonetto di Petrarca era «scoglio» alla reciprocità dello sguardo, nella *Tessitrice* si assolutizza e si metaforizza, diventando 'scoglio' alla tessitura della vita, attraverso la mediazione della mano statuaria della Silvia leopardiana:

E non il suono d'una parola;  
solo un sorriso tutto pietà.  
La bianca mano lascia la spola. (*La tessitrice*, vv. 5-7)

Mentre Silvia resta salda nella sua autonomia figurativa soltanto finché vive nella memoria dell'io, e, una volta trasferita al presente, si dirada in propaggini e variazioni metaforiche più che allegoriche (Silvia/speranza), la tessitrice pascoliana mantiene intatta la sua solidità immaginativa fino alla fine, filando la metafora della tessitura in direzione decisamente allegorica. La tessitrice tesse la tela della morte, mentre Silvia tesseva quella della vita; ma sono due facce di un'unica funzione strutturante che prevede la negazione definitiva del principio di non contraddizione: voce e silenzio, rumore e quiete, presenza e assenza, non riproducono i termini di un'opposizione ontologica (e nemmeno logica), quanto piuttosto – parafrasando il Leopardi dello *Zibaldone* – «un modo, un lato, del considerare che noi facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere»<sup>19</sup> e che in un punto possono confondersi e fondersi.

Se il testo leopardiano agisce mettendo in crisi la più vistosa macrostruttura storica petrarchesca (vale a dire l'opposizione vita/morte, al di qua/al di là) in nome di una ricerca della discontinuità e del salto come valore compositivo strutturante del testo, con l'estrapolare una funzione-Petrarca legata al non detto o al detto tra le righe, non sarà troppo audace sostenere che *La tessitrice* si pone, rispetto ai testi leopardiani, consapevolmente negli stessi termini funzionali, in quanto estende a plot narrativo proprio i punti di discontinuità di quei testi, i salti di dimensione comunicativa con il lettore, i momenti in cui il lettore viene destabilizzato rispetto alla logica e all'aspettativa comuni, ovvero: il rapporto sfumato (e la differenza di stato) tra vivo e morto espresso dai versi finali di *A Silvia*, e la metafora della tessitura.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Zib.* 4233.

<sup>20</sup> Su questo discorso mi permetto di rinviare al mio saggio *La funzione leopardiana nella «Tessi-*

Lo studio sulla funzione visiva in Pascoli, e in parte anche su quella acustica, è legato allo studio del rapporto tra scorrere del tempo e temporalità istantanea, puntuale, perfino traumatica (si pensi alla funzione liminare che assume la voce: «C'è una voce nella mia vita, / Che avverto nel punto che muore»): rapporto che, mi pare di poter sostenere, Pascoli riconosce come paradigmatico del tracciato lirico Petrarca-Leopardi. Nell'altra poesia che tematizza la nebbia, tratta dai *Primi poemetti* e intitolata *Nella nebbia*, lo sguardo tenta di spaziare sulla distanza, vaga ma non vede, e poi vede per un istante, in un leopardiano 'colpo d'occhio':<sup>21</sup>

E guardai nella valle: era sparito  
tutto! sommerso! Era un gran mare piano,  
grigio, senz'onde, senza lidi, unito.

E c'era appena, qua e là, lo strano  
vocio di gridi piccoli e selvaggi:  
uccelli spersi per quel mondo vano.

E alto, in cielo, scheletri di faggi,  
come sospesi, e sogni di rovine  
e di silenziosi eremitaggi. (vv. 1-9)

[...]

Chiesero i sogni di rovine: – Mai  
non giungerà? – Gli scheletri di piante  
chiesero: – E tu chi sei, che sempre vai? –

Io, forse, un'ombra vidi, un'ombra errante  
con sopra il capo un largo fascio. Vidi,  
e più non vidi, nello stesso istante. (vv. 16-21)<sup>22</sup>

Al di là del fatto che questa «ombra errante» potrebbe alludere alla luna (in un sistema di rimandi metaforici al *Canto notturno*, tramite l'immagine di 'Caino e le spine', su cui mi sono soffermata in altra sede),<sup>23</sup> questa indistinta presenza umana è un'apparizione puntuale, fugace, inafferrabile, quasi metafora essa stessa della conoscenza istantanea, momentanea, del 'salto' in un'altra dimensione: «Vidi, / e più non vidi, nello stesso istante». In una temporalità

---

trice» di Giovanni Pascoli, in *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, Lanciano, Carabba, 2018, pp. 395-406.

<sup>21</sup> «A chi manca il colpo d'occhio non può veder molti nè grandi rapporti, e chi non vede molti e grandi rapporti, erra per necessità bene spesso, con tutta la possibile esattezza» (*Zib.* 1853).

<sup>22</sup> Mi servo di GIOVANNI PASCOLI, *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Parma, Guanda, 2005.

<sup>23</sup> Cfr. ANTONELLA DEL GATTO, *Decostruzione metaforica e pensiero associativo: Leopardi nei «Canti di Castelvecchio» di Giovanni Pascoli*, in *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, a cura di M.V. Dominioni, L. Chiurchiù, Firenze, Olschki, 2020, pp. 165-181.

ancora più puntuale e contratta rispetto a quella della goccia di rugiada de *La guazza* (sempre dai *Canti di Castelvecchio*), che ‘vede’ per un minuto:

Si parte tra un murmure intorno  
di piccole stille.  
In mezzo alle tenebre sole,  
Qualcuna riluce un minuto;  
Riflette il tuo Sole, o mio Sole;  
poi cade: ha veduto. (vv. 13-20)

La goccia di rugiada riflette per un istante una stella, che è a sua volta «sole al nostro sole»: un attimo di contemplazione e di conoscenza estatiche, un rispecchiamento – metaforizzato dai due punti – che riecheggia la disposizione planetaria e la visione speculare dei versi della *Ginestra* che abbiamo visto precedentemente. La riflessione genera conoscenza, ma una conoscenza fulminea, puntuale, immediata e dunque non razionalizzabile nel discorso logico.

Nella foresta delle Ardenne, tra Fiandre e Francia, Francesco Petrarca aveva immaginato una vita sommersa e recondita in un componimento che sfruttava la stessa rima pascoliana *selvaggi/faggi*, e che descrive uno stato onirico-allucinatorio:

Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi,  
onde vanno a gran rischio uomini et arme,  
vo sicuro io, ché non pò spaventarme  
altri che ’l sol ch’ à d’amor vivo i raggi;

et vo cantando (o penser’ miei non saggi!)  
lei che ’l ciel non poria lontana farme,  
ch’i’ l’ò negli occhi, et veder seco parme  
donne et donzelle, et son abeti et faggi.

Parme d’udir la, udendo i rami et l’òre  
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l’acque  
mormorando fuggir per l’erba verde.

Raro un silentio, un solitario horrore  
d’ombrosa selva mai tanto mi piacque:  
se non che dal mio sol troppo si perde.

Qui Petrarca realizza una sorta di scissione tra il Sole/Laura, entità esterna al paesaggio, e l’immagine della donna interiorizzata da parte dell’io («ch’i l’ho negli occhi»); mentre l’io si perde in un ‘qui e ora’ che non esclude il sentimento amoroso, ma lo trasfonde nella natura, in quanto parte integrante di essa: l’io, che vive il paesaggio in una totale immersione sensoriale, apprezza il silenzio e la solitudine che pure gli parlano con i suoni della natura in una comunione e in uno scambio assoluti. E non possiamo non pensare alle parole di Leopardi nello *Zibaldone*:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente, cioè abitata o formata di esseri uguali a noi! quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi [...], ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato! [...] E stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani, credendolo un uomo o donna, ec., come appunto i fanciulli. (*Zib.* 64)

Altro tempo, altra percezione della natura, a cui non poté non pensare per contrasto Giovanni Pascoli quando scriveva *Nella nebbia*, dove la comunione dell'io col mondo naturale si tramuta in esclusione da un «mondo vano»: i faggi, lungi dal trasformarsi in donne e donzelle, sono «scheletri», come sospesi; il paesaggio, nascosto dalla nebbia e da essa reso appunto 'vano', è costituito da «sogni di rovine» e di «silenziosi eremitaggi» (forse come quello del Petrarca stesso, che scriveva «Raro un silentio mai tanto mi piacque»...?): di cui resta una vaga impressione onirica nel ricordo.

Nel mezzo la grande lezione leopardiana sul rapporto complesso, multiforme, modernamente filtrato da sguardi laceranti e divisivi, con una natura che quasi mai scopre le sue carte ma di cui l'io vuole caparbiamente continuare a sentirsi un frammento.

## INDICE

<i>Prefazione del Presidente del CNSL</i> . . . . .	pag.	V
---	------	---

### LEOPARDI E IL PAESAGGIO

ANTONIO PRETE, <i>Dialogo della luce e dell'ombra. Per un'introduzione a Leopardi e il paesaggio</i> . . . . .	»	3
GILBERTO LONARDI, <i>La luna greca di Leopardi</i> . . . . .	»	9
PERLE ABBRUGIATI, <i>Vedere da dietro, vedere da sotto, vedere da sopra. Prospettive leopardiane sul paesaggio</i> . . . . .	»	17
FABIANO DALLA BONA, <i>La Roma di Leopardi, «città oziosa, dissipata, senza metodo»</i> . . . . .	»	25
SERGIO GIVONE, <i>Paesaggio e natura in Leopardi</i> . . . . .	»	43
PAOLO ZELLINI, <i>Paesaggi della natura, della matematica, dell'anima</i> . .	»	47
GIOVANNI SAMPAOLO, « <i>Nell'oscura visione d'una invisibile immensità</i> ». <i>Il paesaggio in Goethe tra natura e artificio</i> . . . . .	»	65
ANTONELLA DEL GATTO, <i>Il paesaggio dei Canti tra Petrarca e Pascoli</i> . . . . .	»	77
ANTONIA BARBA, <i>Il viaggiatore errante e il sublime della Natura, tra arte e scienze umane</i> . . . . .	»	91
PAOLO COLOMBO, « <i>Città d'animai</i> » e « <i>luoghi incogniti</i> ». <i>La geografia dei Paralipomeni fra esperienza del reale, memoria letteraria e parodia</i> . . . . .	»	97
FRANCO D'INTINO, <i>La violenza predatrice dello sguardo. Lo spettatore (e il turista) in Wordsworth e Leopardi</i> . . . . .	»	107
MARCO BERSANELLI, <i>La dimensione cosmica del paesaggio leopardiano</i> . . . . .	»	123
ANTONELLA ANTONIA PAOLINI, <i>Il doppio paesaggio dell'infinito. Appunti preliminari</i> . . . . .	»	139
GAETANO LETTIERI, <i>Ateofania. Poeta patiens nel deserto de La ginestra</i> . . . . .	»	155

ARETINA BELLIZZI, <i>Dietro un paesaggio antico leopardiano. Fonti e avantesti del Capo VII del Saggio sopra gli errori popolari e di Alla primavera</i> (vv. 28-38) . . . . .	pag.	175
FULVIO VALLANA, <i>Il paesaggio leopardiano fra tradizione bucolica antica e pastoral mode</i> . . . . .	»	191
BARBARA KUHN, « <i>Ma spettatrice almeno</i> »: il gioco del rovescio nella riflessione poetica leopardiana sul paesaggio . . . . .	»	207
NOVELLA BELLUCCI, <i>Il paesaggio delle origini, ovvero un Eden reinventato</i> . . . . .	»	223
CRISTINA CORIASSO MARTÍN-POSADILLO, <i>Giacomo Leopardi e Rosalía de Castro: paesaggi dell'anima in due poeti pensanti</i> . . . . .	»	237
FRANCO GALLO, <i>Spazi deserti, algidi e solitari. Rivelazione della finitezza e messa in scena della filosofia tra Leopardi e Nietzsche</i> . . . .	»	253
VALENTINA MAURELLA, <i>Stimmung e distanza nella rappresentazione leopardiana del paesaggio</i> . . . . .	»	271
VINCENZO ALLEGRI, <i>Paesaggi e città infernali</i> . . . . .	»	287
CARLO PONGETTI, <i>Tra natura e artificio. Giacomo Leopardi e la metamorfosi del paesaggio</i> . . . . .	»	305
MASSIMILIANO BISCUSO, <i>In bianco e nero. Paesaggi del moderno in Giacomo Leopardi</i> . . . . .	»	317
CORRADO BENIGNI, <i>Doppia vista. Lo sguardo fotografico di Giacomo Leopardi</i> . . . . .	»	335
CARLO SISI, <i>Lo sguardo di Leopardi e la contemporanea pittura di paesaggio</i> . . . . .	»	347
FIORENZA CERAGIOLI, <i>Paesaggi di Leopardi</i> . . . . .	»	355

LA TUTELA DEL PAESAGGIO LEOPARDIANO

ANDREA CARANDINI, <i>Paesaggio: la visione culturale dell'ambiente</i> . . . . .	»	373
MARCO MAGNIFICO, <i>Non solo pomodori</i> . . . . .	»	377
ANTONIO MORESCO, <i>Il paesaggio vivente</i> . . . . .	»	381
CARLO BRUNELLI, <i>Un piano particolareggiato per il 'Paesaggio Leopardiano'</i> . . . . .	»	387

IL PROGETTO BIBLIOTECA DIGITALE LEOPARDIANA

SIMONETTA BUTTÒ, <i>I Servizi Bibliografici Nazionali e la Biblioteca Digitale Leopardiana</i> .....	pag.	401
FABIANA CACCIAPUOTI, <i>La Biblioteca Digitale Leopardiana. Le Carte Napoletane</i> .....	»	411
LAURA MELOSI, <i>I manoscritti autografi extra-napoletani</i> .....	»	431
GIOELE MAROZZI, <i>Leopardi digitale</i> .....	»	441
Indice dei nomi .....	»	455

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI GIUGNO 2024

