

# PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XX, NUMERO 38, PRIMAVERA 2020



# PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni  
di testi della letteratura italiana

*www.rivistaperleggere.it*

## *Direzione*

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI  
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

## *Redazione*

BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELLI, MARCO CAPRIOTTI  
SIMONETTA PENSA, CARLA PENSA, CLAUDIA RUSSO, SIMONETTA TEUCCI  
MARIA RITA TRAINA, MARCO VILLA

## *Editing e stampa*

PENSA MULTIMEDIA EDITORE  
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8  
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25  
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it  
*www.pensamultimedia.it*

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città  
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002  
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

## *Direttore responsabile*

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1593-4861 (print)  
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2020

Finito di stampare  
nel mese di aprile 2020

## Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), Marco Veglia (Università di Bologna), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

## Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito [www.rivistaperleggere.it](http://www.rivistaperleggere.it), sono inviati in formato elettronico all’indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l’articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l’articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l’autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l’articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all’autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l’elenco dei nomi, l’eventuale indice dei manoscritti citati, l’*abstract* dell’articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

## SOMMARIO

- 7 MARIA PIA ELLERO  
*Guardare e non vedere. Lettura di Decameron, IX 2*  
*Looking and not seeing. A reading of Decameron, IX 2*
- 31 FEDERICA ALZIATI  
*«Qui, tra i poveri spaventati». Appunti su terrore, violenza, giustizia e santità in Promessi sposi XXIX*  
*«Qui, tra i poveri spaventati». Notes on terror, violence, justice and sanctity in Promessi sposi XXIX*
- 49 NADIA EBANI  
*Due letture dai Canti di Castelvocchio: Le rane, La tessitrice*  
*Readings of Pascoli's. Le rane and La tessitrice*
- 63 CARLO SERAFINI  
*La mamma maestra di Luciano Bianciardi. Ipotesi di lettura*  
*A proposed reading of Luciano Bianciardi's. La mamma maestra*
- 81 FRANCESCA LATINI  
*Lettura di Pas de chat di Giovanni Raboni*  
*A reading of Giovanni Raboni's Pas de chat*

### INTORNO AL TESTO

- 111 MARIA RITA TRAINA  
*Note a margine del nuovo Codice diplomatico dantesco*  
*Side notes on the new Codice diplomatico dantesco*
- 141 ARNALDO BRUNI  
*Pina Ragonieri Sergi recensisce Letteratura dell'Italia unita di Gianfranco Contini*  
*On Pina Ragonieri Sergi's review of Gianfranco Contini's Letteratura dell'Italia unita*

CRONACHE

- 155 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia, 2019 (T. Lombardi); Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice (collana «Testi e documenti di Letteratura e di Lingua», XLII), 2019 (M.R. Traina); Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un'antologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019 (M. Capriotti); Lorenzo Da Ponte, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019 (G. Califano); Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019 (A. Folin); Marzia Minutelli, *L'arca di Saba. «I sereni animali che avvicinano a Dio»*, Firenze, Olschki, 2018 (A. Chella).

181 INDICE DEI NOMI

187 INDICE DEI MANOSCRITTI

---

\* Lorenzo Da Ponte, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019

---

Appena dopo il racconto di una brutta caduta causata dal ghiaccio dell'inverno newyorchese e introdotta dal poco promettente invito a «lasciar di leggere» per chi non volesse «interrompere il filo», l'anziano esule Lorenzo Da Ponte accluse alle sue *Memorie* una accorata orazione in favore della cultura italiana, da lui pronunciata di fronte a «allievi ed amici» nel giorno del suo settantanovesimo compleanno.

Il testo dell'orazione, corredato di introduzione e commento, viene ora pubblicato a sé stante per la cura di Laura Paolino, a cui già si deve l'edizione delle *Lettere a Guglielmo Piatti, 1826-28*: la nuova presentazione, frutto della collazione fra tre esemplari dell'edizione originale delle *Memorie*, permette di confrontarsi con il documento con «il livello minimo necessario di correttezza critica» e di apprezzarne il significato autonomo.

L'introduzione e le ricche note storiche, ricostruendone genesi e finalità, contesto, retroterra e fonti – su tutte spicca il *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* di Gian Francesco Galeani Napione – spiegano le scelte dell'orazione, la quale, sorta in risposta a uno scritto dello storico Prescott e destinata a promuovere lo studio della cultura italiana presso la ricca borghesia cittadina, fornisce un ragionato elenco di ingegni italiani nei più diversi campi delle lettere e del sapere: Laura Paolino dà conto di occorrenze insolite, rumorosi silenzi (a prima vista notevole quello su Leopardi), criteri dei raggruppamenti, elisioni (tra cui Parini, da Da Ponte precedentemente tradotto e qui appena nominato).

È merito della curatrice aver mostrato la consapevole appartenenza dell'orazione alla tradizione delle *querelle* sulla lingua, l'aggiornata informazione di Da Ponte rispetto ai coevi fatti culturali italiani ed europei, persino la eco di un certo clima pre-risorgimentale: tutte cose che rendono il testo di interesse anche per il lettore non specialista.

[Guglielmo Califano]

---

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

---

Un libro che voglia oggi accostarsi a ciò che di più intimo vive nella scrittura leopardiana non può essere un libro che *si limiti* a Leopardi. O almeno *esclusivamente* a Leopardi. Ormai è circa mezzo secolo che la critica più avvertita ha preso atto di questo fatto paradossale. Se vogliamo capire Leopardi, dobbiamo necessariamente pensare non solo al paesaggio mentale italiano ed europeo che gli fa da sfondo ma anche a *figure* che permeano l'immaginario collettivo contemporaneo a livello planetario. Benché, come noto, il nostro poeta-filosofo marchigiano non sia mai uscito dall'Italia e abbia viaggiato relativamente poco (rispetto ad altri scrittori del suo tempo, come ad esempio Alfieri o Byron, tanto per non fare che due nomi eccellenti), egli si colloca a pieno

diritto da protagonista in quell'immensa rivoluzione culturale poetica e filosofica, chiamata «Romanticismo» che, a cavallo tra due secoli e intrecciandosi con le conseguenze socio-politiche della Rivoluzione francese, segna una svolta decisiva, insofferente a confini disciplinari, nella storia non solo europea, e ponendo le basi per quella che da Baudelaire in poi sarà riconosciuta ufficialmente come «modernità».

È per questa profonda ragione che lo splendido saggio di Franco D'Intino, più che una finalità meramente critica, ha in mente un filo argomentativo – sottile, ma tenace – che attraversa *storicamente* (secondo una modalità diacronica) ed *esegeticamente* (secondo una modalità sincronica) la labirintica scrittura di Leopardi comparativamente a quella di alcuni importanti autori europei e americani prossimi al poeta-filosofo per elezione intellettuale ed emotiva, prescindendo da filiazioni o conoscenze dirette e/o indirette. Si tratta, insomma, di un saggio che ha più il timbro di un affresco comparatistico di storia delle idee, che quello di un excursus strettamente leopardiano. Per metterlo a punto, lo studioso adotta un metodo che in qualche modo riecheggia, come spesso avviene nei grandi critici, la struttura stessa del pensiero e della poetica dell'autore da lui indagato: la frammentazione, ossia una procedura *per movimenti*, alla ricerca di un percorso attento ad affinità e differenze tra autori, indipendentemente dal fatto che si siano conosciuti, e sensibile, insieme, al senso profondo della complessa intelaiatura che regge il «sistema» asistemático del pensiero del Nostro, la profondità delle immagini in cui il suo meditare si inverte.

Se ha ragione Alexandre Kojève quando sostiene che il titolo di un'opera è l'opera stessa implicitamente esposta, mentre tutte le sue pagine sono soltanto l'esplicitazione discorsiva di ciò che nel titolo si afferma (A. Kojève, *Le concept, le temps, et le discours*, Paris, Gallimard, 1998), per tracciare un rendiconto di questo libro bisogna cominciare dal titolo. Il titolo dice: *La caduta e il ritorno*. Di quale «caduta» si parla? E di quale «ritorno»? Questa eniadi potrebbe benissimo indicare la struttura del 'romanzo di formazione' sette-ottocentesco. Si cade da una *patria* per *ritornarvi*, ripetendo un itinerario che nel suo farsi *terreno* assomiglia molto a quella *catastrophé* che dai tempi più antichi accomuna il gesto gnostico di alcuni 'folli' mistici di Oriente e Occidente, ma che nella nostra modernità si arricchisce di una variante inedita: il distacco non da un divino Pleroma per la caduta in un deserto privo di vita, ma da un deserto storico per il ritorno a un deserto che di vitale ha solo un'immagine, ricordo di un evento mai in realtà accaduto (non è questo il *sovvenire* leopardiano? non è questo ciò che vi *sottentra*?). Il sottotitolo parla non di «figure», ma di «movimenti». Anche questa dicitura è degna di attenzione. Mentre l'icona rinvia a una situazione speculativa e creativa statica, il «movimento» tiene conto di un processo *in fieri*, sempre *mutante*. E i *movimenti* di questo cammino sono cinque: *L'Inizio*, *Il Consumo*, *Il Vortice*, *L'Equilibrio*, *La Spirale*, tenuti assieme, come fossero la volta brunelleschiana della fiorentina Santa Maria del Fiore (su cui di recente, sia detto tra parentesi, ha scritto uno splendido romanzo, storico-filosofico un altro grande 'leopardista', benché non a tempo pieno, Sergio Givone: *Tra terra e cielo. La vera storia della cupola di Brunelleschi*, Milano, Solferino, 2020) da una 'lanterna' chiamata *Epilogo*.

Ma anche per un'altra ragione non siamo di fronte a una mera accolta di riquadri statici, paratatticamente messi l'uno accanto all'altro come una galleria di ritratti. Perché tali «movimenti» costituiscono i possibili capitoli del racconto di una vicenda esistenziale, speculativa e poetica, che ha un punto di partenza e un punto di arrivo molto precisi. I due estremi di questo percorso sono gli scritti leopardiani compresi tra il 1817

e il 1819, da un lato (un primo gruppo di testi il cui arco si tende dal *Diario del primo amore* all'*Infinito*, comprese le due "Canzoni rifiutate"), e dall'altro i *Canti* pisano-recanatesi del 28-29, saltando a piè pari (o quasi) la produzione intermedia (ossia, in ultima analisi, la stagione delle *Operette*, già oggetto di un altro straordinario saggio di D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009).

Il «movimento» chiamato *L'Inizio* è caratterizzato dalla *frammentarietà*: «tale disposizione al tempo stesso emotiva e conoscitiva diviene, soprattutto nell'alveo dei generi autobiografici, il nucleo generatore di una scrittura che ambisce a ricattare la pulsione stessa della vita, recepita in supremi istanti di pienezza, che poi svaniscono senza che si riesca a fissarne sulla carta la sfuggente complessità» (pp. 41-42). L'A. vede in questa cifra dell'incompiutezza uno dei tratti tipici non solo di Leopardi (è ben nota la celebre lettera scritta in francese dal poeta al giovane amico belga Charles Lebreton del 1836, in cui un Leopardi ormai avviato alla fine, fa il bilancio della propria opera presentandola come un insieme di «*essais en comptant toujours prelude*») ma di gran parte della letteratura europea tra Sette e Ottocento (tra i nomi evocati figurano quelli di Hölderlin, Wordsworth, Coleridge, Novalis, Schlegel, Wackenroder, Foscolo, Stendhal, Belli, Carlyle, Heine, Balzac, Flaubert), ai quali aggiungerei alcuni protagonisti dell'arte figurativa e musicale: pittori visionari come Friedrich e Turner, e musicisti dell'«incompiuto», ma anche dell'*impromptu* come Chopin e Schubert. Personalmente ritengo che pensare il non-terminato nella sua essenza teoretica sia fondamentale, perché – dopo la grande stagione filosofica dell'idealismo classico tedesco, che giunge a conclusione con la teorizzazione della *totalità* dello Spirito assoluto hegeliano inveratosi nella storia – la frammentarietà programmatica del *pensare* rifugge sempre più dal *discorso* per farsi *immagine*. E immagine non della Sintesi comprendente gli opposti nell'*Aufhebung*, cioè immagine della realtà fattuale, ma icona della infinita possibilità di essere, di una *potenzialità* per così dire *pura*. «Il che – afferma l'A. – ci conduce a un altro tratto comune: alla scrittura romantica è connesso un impulso metapoetico. Ciò che essa tende a rappresentare è proprio questo gesto iniziale, il gesto dell'artista creatore che lotta contro le costrizioni della forma per ricondurre una materia vitale infinita entro i limiti di un'opera assoluta [...], cui si chiede di sostituire la totalità naturale (o divina) perduta».

L'A. ben vede che questa tensione verso l'assoluto si presenta con una sua irripetibile specificità in Leopardi. Gli anni che costituiscono l'incubazione dell'*Infinito* sono quelli trascorsi in un lavoro filologico soddisfatto di sé, un periodo di tempo tranquillo, pervaso di quell'«aura odorifera» emanante dalle odi anacreontee che solo in un secondo momento verrà avvertito come contrapposto alla *vita*, e perciò *consumato* (è la filologia erudita, strettamente connessa alla *philotimia*). Lo *Streben*, lo sforzo verso un mondo originario *iniziale* e *autentico*, sarà vissuto come impossibile utopia solo *dopo* la presa d'atto che la *caduta* è irreversibile e nessuna *totalità* è ormai più realizzabile. Ma laddove il *frammento* è giocato dagli scrittori romantici inglesi e tedeschi (D'Intino si sofferma, tra gli altri, su Coleridge, Wordsworth, Schlegel e Novalis) come *via per il raggiungimento dell'assoluto*, per Leopardi questa incapacità di concludere rappresenta un fallimento, e come tale sarà rivissuto, dieci anni dopo, nella stagione di *A Silvia* e delle *Ricordanze*: «Molto si potrebbe dire sulle affinità, e altrettanto sulle differenze tra i temperamenti di Leopardi e di Coleridge. Un punto però» secondo l'Autore sembrerebbe «di particolare rilievo: di una poesia romantica com'era intesa da Schlegel, in divenire [...], il primo [cioè Leopardi] sentiva forse il pericolo più che il fascino, in



questo simile a Goethe [...]. Coleridge, invece, forte della propria fede nell'assoluto divino, valorizza appieno il senso moderno dell'inazione e dello scacco e [...] non ha paura di considerare fonte di ricchezza ciò che Leopardi chiama "irrisolutezza" o "irrisoluzione", perché proprio dall'attrito tra il reale e l'immaginario scaturisce l'energia vivificante del *potenziale*» (pp. 71-72).

La tensione verso un *sistema* è ciò che muove tutta la speculazione e la poetica leopardiana. L'impossibilità di concludere è per lui una ferita con cui dovrà convivere fino alla fine, laddove in molti romantici inglesi e tedeschi (Novalis, tra tutti) essa è *programmatica*: «La frammentarietà, che nei romanzi di Goethe e di Foscolo [D'Intino pensa ai romanzi epistolari dell'uno e dell'altro] è un effetto artistico voluto, è qui invece la conseguenza di un'impotenza che inibisce l'ispirazione allo stadio dell'ap-punto preparatorio: un *essai*, un *preludio*, un *inizio* che non si compie» (p. 48).

Restare sulla soglia dell'*Inizio* senza mai concludere significa restare dolorosamente sul limite della *possibilità* affinché non divenga mai atto. Sta qui tutto il senso della «teoria del piacere» teorizzata a più riprese nello *Zibaldone* e implicita in molti dei *Canti* (a mio avviso, come ho avuto modo di indicare di recente, innanzitutto proprio nell'*In-finito*). L'A. coglie perfettamente il nesso tra questa disposizione emotiva che porta Leopardi a rifiutare l'oltrepassamento dell'orizzonte e il suo attestarsi su «una dimensione incerta, *potenziale*, confusa e indefinita, che diventa [...] una vera e propria topica del pericolo, del rischio e dell'azzardo» (p. 79).

Entriamo così nel secondo capitolo, quello dedicato al *Consumo*. D'Intino, vero artista di carotaggi lessicali, passa in rassegna un *movimento* molto presente nella scrittura leopardiana, quello del rimpianto per ciò che è andato perduto nella *caduta*: la vitalità del corpo e del desiderio, la *naturalzza* del sentire e del piacere, l'abbandono alla indeterminatezza (potenzialità infinita) del desiderio. I cosiddetti *Canti pisano-recanatesi* – e D'Intino si sofferma in particolare sul Canto *A Silvia* – sono introdotti da una lirica come *Il Risorgimento*, in cui si apre la nuova stagione dove il *consumo* viene sottratto a una sterilità di pura perdita, per tramutarsi, grazie alla *memoria*, in una sorta di *vita nova* nella quale acquista senso l'interrogazione attorno all'«uomo in sé» che Leopardi evoca in una famosa lettera al Vieusseux, presentandola come suo unico centro di interesse. Qui però mi sentirei di dissentire parzialmente da quanto afferma l'A., il quale accosta questo «uomo in sé» ai tre temi avvertiti da Wordsworth come centrali per il suo *Eremita*: «l'uomo, la natura, la vita umana». *L'uomo in sé* di Leopardi non mi sembra affatto *l'uomo di natura*, né *l'uomo* concepito come *bios*, ma l'ente che, tra gli enti, dà senso all'essere pensato nella sua totalità esistenziale (e dunque capace di coinvolgere nel suo *vortice*, natura e vita) e contrapponendosi (o essendo identico) al *nulla*. Sta di fatto che sulla «figura» del *consumo* viene letta l'intera lirica *A Silvia*: mentre Giacomo *spendea* la miglior parte di sé sulle «sudate carte», Silvia *consuma* la propria giovanissima vita tra il canto e la *faticosa tela*. D'Intino squaderna un'infinità di citazioni bibliche che rafforzerebbero l'idea della *caduta* come trasgressione al divieto di *guardare*. Silvia «non vedeva il fior degli anni suoi», e l'A. nota in questa impossibilità una «sorta di contrap-passo» (p. 91). Anche qui avanzerei qualche riserva sulla liceità dell'accostamento tra lo *spendersi* della giovinezza di Giacomo nelle «sudate carte» e la «faticosa tela» di Silvia (che mi sembra un po' forzato), come la correttezza della sovrapposizione di «ragio-nare» a «conversare», termini che l'Autore considera implicati in una sottesa malizia di tipo sadiano («una mondana perfidia», p. 130), associata all'«eccessivo sviluppo della vista» (p. 91). Gli sguardi «innamorati e schivi» non equivalgono però, a mio avviso, alla

*volontà di vedere* che ossessiona l'uomo moderno nella sua determinazione di impadronirsi dell'ente trasformato in oggetto di conquista, costituendo piuttosto un gesto che contiene in sé lo *Streben* e insieme il nascondimento pudico dell'io intento a sottrarre il proprio corpo all'*oscenità* del *vedere*. Lo *sguardo innamorato* e *schivo* mi sembra in questo senso affine al *guardo* in parte escluso dalla siepe dell'*Infinito*, e che l'io poetante, sedendosi, porta all'esclusione totale, permettendo così l'emergere della *finzione* ossia la creazione dell'immagine potenzialmente inafferrabile del desiderio. Queste personali riserve nulla tolgono alla profondità dell'indagine ermeneutica condotta dall'A. Aprono piuttosto una questione: fino a che punto Leopardi si contraddice quando afferma la *naturalità* «di quel tal genere di sensibilità con cui l'uomo suol riguardare la donna, e la donna l'uomo, ed essere trasportato l'uno verso l'altra» (Z., 3303), e contemporaneamente denuncia l'*artificio* del desiderio sessuale moderno dovuto alla *copertura dei corpi*? Secondo D'Intino, per Leopardi la natura originariamente sarebbe *nuda*. Poi subentrerebbe la civiltà che la ricoprirebbe con un *velo* di cui il vestito indossato dal corpo umano sarebbe concreta rappresentazione. In realtà, a mio avviso, per il Nostro la natura è *già da sempre* coperta da un velo: *la nudità è velata dall'incanto dell'apparire iniziale*, e in quanto tale non *si mostra* come *velo* per l'uomo originario, ma come *vita nuda*, ossia refrattaria a ogni costrizione rappresentativa. Per questa ragione il manoscritto del Canto *Ad Angelo Mai* (1820) al v. 101 è così tormentato nel qualificare il «vetusto velo», identificato con il «beato error»: «LA FRAUDE ANTICA E 'L PURO VELO. [-] le nubi e 'l prisco, Nitido, Lucido. Fulgido, Splendido velo. E 'l bianco, puro, vago» (Edizione Peruzzi). Ciò che trasforma la *vita nuda* in *nuda vita*, ossia in mero meccanismo funzionale, è lo sguardo clinico della scienza che individuando il nascondimento lo svela nella sua arida realtà di velo, trasformando il manto (l'ammanto) nel «mantello dell'incivilimento», cioè in una copertura artificiosa (in quanto mette a nudo l'artificio), che può essere rimossa solo da un ostacolo (capace di permettere un fulmineo oblio) restituendo così quel «velo» naturale alla cosa e *dandole quella vita che aveva perduto*. Questo velo non è colto dall'uomo originario in quanto velo, e quindi in sé non è neppure un velo ma un darsi originario della natura, per la quale soggetto e oggetto non esistono, essendo intimamente fusi tra loro nella radura dell'essere (mi si perdoni questo prestito dal linguaggio heideggeriano, ma non so trovare una metafora più efficace). In buona sostanza, a mio avviso, il *pensiero dominante* di Leopardi, anche se non sempre consapevolmente, ha di mira la restituzione dell'ente all'essere, ovvero a quella differenza che permetteva alle cose di mostrarsi originariamente nel loro splendore, cioè nella forma del mito, pur restando all'interno della corporeità. Questo spiega il perché la nudità originaria (*illusoriamente* velata) potrebbe benissimo accompagnarsi con un tipo di amore che nulla ha a che fare con l'amore moderno, il quale, al contrario, si realizza proprio grazie al mantello dell'incivilimento che copre, con i corpi, il loro darsi immediato. Un offrirsi immune dalla pretesa di avere di fronte a sé un ostacolo necessario per la loro «finzione». Ne consegue che la spiritualità moderna, così come concepita dal Nostro, sarebbe perciò parzialmente, ma sostanzialmente, diversa da quella pensata da Schlegel e dai romantici tedeschi. Per loro lo spirito è creatore di energia, mentre per Leopardi è del tutto mortifero (o, al massimo *farmakon* come il viaggio lo è per Colombo e per chi crede di sfuggire alla «cura» con lo spostarsi da un luogo a un altro). Leopardi, in realtà, denuncia l'amore moderno come puro voyeurismo, immanente nella riduzione del corpo a mero *oggetto*. Nel Novecento, il sociologo francese Jean Baudrillard avrebbe visto con estrema chiarezza come la nudità moderna

sia in realtà un rivestimento, una «seconda pelle» fatta di unguenti e di chirurgia plastica (Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979). Anche nel mondo antico la nudità era coperta da un abito che, a differenza da quello moderno, era «lavorato dall'immaginazione» (Z., p. 2941), cioè dal ruolo mitico che le veniva attribuito dalla comunità.

Il terzo capitolo, *Il Vortice*, sviluppa in un complesso disegno comparatistico, il tema della funzione distruttiva dell'analisi e dello sguardo clinico moderno, ed è dunque il movimento della mutazione della soggettività (p. 211). Come noto, Leopardi usa il termine «mutazione» più volte nella sua opera (basti pensare alla pagina zibaldonica del 1820 in cui parla di una propria *metanoia*, verificatasi nel corso del '19 – l'anno dell'*Infinito* – dalla poesia alla filosofia). Lo sguardo analitico, secondo D'Intino, afferrando l'io in un movimento vorticoso, lo trascina in uno sdoppiamento dove il soggetto è insieme «lepre» e «cacciatore»: «Il corpo della natura, e dunque della *Naturpoësie*, è nella modernità come quello di un animale braccato, sfuggente come un "impromptu": più veloce del cacciatore, riesce a nascondersi prima di essere raggiunto, salvandosi dall'analisi spietata che l'avrebbe ucciso, e lasciando dietro di sé orme intricate e false» (p. 209).

Tuttavia, lo sforzo energetico richiesto per sottrarsi all'analisi, e dunque allo smembramento della "cosa", porta l'io a una situazione di squilibrio che deve essere ricondotto allo stato di *quiete*. Ed è questo processo, osservato dall'A. nella comparazione tra Leopardi, Coleridge, Wordsworth e Goethe, a essere al centro del quarto movimento: quello dell'*Equilibrio*. In questo capitolo, estremamente complesso e che è difficile sintetizzare in poche righe, D'Intino dà, a mio avviso, il meglio di sé. È il racconto del percorso che porta all'origine della poesia moderna, fondata su un «crimine» inconfessato, ossia sulla produzione di uno «squilibrio» tra io e natura che va riportato entro il «limite»: è la contromisura al «viaggio del vecchio marinaio colidgeriano, un Ebreo errante, un Faust, un Caino [...] che è spinto da una "tempesta" impetuosa [...] verso il sud: la sua nave, tesa in avanti, si avventa sulle onde con una furia degna di Faust, quasi si precipitasse correndo sull'ombra di un nemico» (pp. 213-14). Qui sta la «grande poesia narrativa del ritorno a casa» (p. 222). Ma l'approdo alla terra da cui si è partiti non significa per Leopardi, come avviene invece per gli altri poeti cui è messo a confronto, una *redenzione*. Il canto di Silvia preannuncia, in questo senso, la «tomba ignuda» indicata dalla sua «mano» (che è quella metaforica della «Speranza» caduta o quella di Silvia defunta?) come termine ultimo di un tentativo fallito di riscatto. Fallimento che, però, non estingue la pienezza del «canto» della fanciulla e l'equilibrio ritrovato nella *quiete*. E questo, paradossalmente, proprio perché non c'è nessun dio da ritrovare, nessuna trascendenza *sostanziale* da riconoscere nell'immanenza del mondo. La «quiete» è possibile proprio perché il soggetto ha rinunciato allo sguardo straniero di «cosa veruna... spettatrice» così come Leopardi lo evoca sul finale di *Alla primavera* (1822). E non si tratta solo della rinuncia a uno «sguardo umano», come D'Intino sembra credere, ma anche a quella di uno sguardo *divino*: «Una tranquillità, una quiete che trova sommo *compimento* perché non c'è uno sguardo umano, lo sguardo di uno "spettatore disturbatore"» (p. 234). Non è possibile soffermarsi qui sulle sottili analisi comparatistiche condotte dall'A. tra Silvia e altre figure femminili «lunari» presenti in alcuni scrittori europei del Romanticismo (tra questi privilegiati sono gli inglesi). Ciò che, tra i numerosi passaggi di questo capitolo sembra tuttavia da sottolineare come particolarmente importante è la relazione stabilita da D'Intino tra *Lo spavento notturno* e i Canti del '28-'29. Questo *Idillio*, composto nello stesso anno dell'*Infinito*, ha sempre presentato una

sua problematicità, sia in merito alla concezione, sia in merito alla “storia editoriale”. Quale sotterranea ragione porta Leopardi a riprendere questa lirica, nell’edizione Starita del ’35, dopo averla espunta dall’edizione dei *Canti* del ’31? D’Intino ne ripercorre sapientemente la storia, mostrando in modo incontrovertibile che le «figure» in essa implicate attraversano tutta la vicenda esistenziale e creativa di Leopardi, fin dalla *Storia dell’astronomia* (1813) per approdare alla *Ginestra* e al *Tramonto della luna*: «Fin dalla *Storia dell’astronomia*, dunque, tre ambiti dell’immaginario sono in gioco: (i) il timore della malattia e della morte, rappresentata dal cadere, dallo staccarsi da un tutto [...]; (ii) la perdita della luce (l’oscurarsi, lo spegnersi o annerirsi); (iii) l’espressione sonora di questo trauma (i gridi, dei cani, lo stridere)» (262). Tutto questo porta alla definizione di una mappatura dell’immaginario poetico e speculativo di Leopardi, il quale sarebbe alla ricerca di un *equilibrio* (forse impossibile), in cui ricomporre quell’«interezza che è andata distrutta; processo lento e difficile, anzi impossibile, se non attraverso una forma sostitutiva, parziale e frammentaria, che ha preso il posto del tutto» (p. 267).

Entriamo così nell’ultimo *movimento*, quello della *Spirale*, che giunge al vertice di quella *cupola* cui accennavo all’inizio, tenuta insieme dall’Epilogo finale. Anche per Leopardi, come per i maggiori rappresentanti della poesia romantica, il movimento del pensiero proteso all’impossibile cattura dell’assoluto, si ripiega in una linea elicoidale, volta a ritrovare la naturalezza perduta. Ora, questa «spirale» (che, sia detto tra parentesi, a mio avviso sarà ripresa nell’idea nietzschiana dell’«eterno ritorno» e che molti anni fa Cesare Galimberti aveva colto avanzando la proposta di un Leopardi «patrocinatore del circolo»), secondo D’Intino – ed è un’intuizione assai suggestiva – corrisponderebbe «al principio performativo della “voce” o del “suono”, che, volatile e fluttuante come la vita, segue misteriose leggi organiche di sviluppo» (p. 289).

Qui dunque si realizza quel «ritorno» di cui si parla nel titolo del saggio, e che funge da punto d’arrivo di una parabola critica di straordinaria compattezza, pur nell’attraversamento di territori eterogenei tra antico e moderno: «Con la frattura del moderno [...] la perdita dell’univocità del senso, del legame tra le parole e le cose fa sì che l’autore torni di nuovo a considerare ciò che scrive da un lato come qualcosa di intimamente personale, incomunicabile, e dall’altro come un che di estraneo e incomprensibile a se stesso, costretto a porsi nei panni di interprete del proprio io segreto» (p. 305): che è la cifra fondamentale del poetare moderno e contemporaneo (si pensi solo a Montale e a Zanzotto).

Nell’*Epilogo*, la figura di Adam Bede, protagonista dell’omonimo romanzo di Mary Ann Evans (in arte George Eliot) viene posta come emblematica del percorso tracciato nella finissima trama del saggio: la persuasione ritrovata di una «felicità *in minore*», ossia di una condizione emotiva ed esistenziale conscia della perdita irreversibile dell’*Eden*, ma ciononostante ancora sopravvivente nel canto e dunque in una ritrovata oralità melica pur «consapevole della finitezza e della fragilità umana» (p. 335).

[Alberto Folin]