

SABRINA FERRI

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

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

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

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

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

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

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

1. INTRODUZIONE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. L'ORIZZONTE

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

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

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

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

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

e da *Le ricordanze*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Sul collegamento tra percezione, im-

maginazione e memoria in Leopardi, rimando a VERHULST 2002.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. LA PROSPETTIVA AEREA

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

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

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

²³ Ricordiamo l'esclamazione dubitativa del pastore nel *Canto notturno*: «Forse s'avvess'io l'ale | Da volar su le nubi [...]» (vv. 133-34).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Cesare Galimberti in LEOPARDI 1978, p. 109.

26 ABBRUGIATI 1997, NATALI 2014, POLIZZI 2023.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. CONCLUSIONE

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

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

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

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

37 Sia DASTON 2019 sia BIGG 2007 sotto-

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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