

ENRICA LEYDI

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

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

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

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

I. INTRODUZIONE: *ERGON* E *PARERGON*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. PAESE CHE VAI, PAESAGGIO CHE TROVI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. LA CAMPAGNA COME «COSA ARTIFICIATA»

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

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

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

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

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

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

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

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

Infatti, quando Leopardi scriveva

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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