



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI



Quaderni della ricerca - 1

L’immagine nel mondo, il mondo nell’immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

L’immagine nel mondo, il mondo nell’immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MICHAELA BÖHMIG

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

LORENZO MANGO

ORIANA PALUSCI

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2016

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-131-4

Indice

Premessa/Foreword di CARLO VECCE	5
Prefazione/Preface di DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO	7
HANS BELTING <i>Antropologia e iconologia</i>	9
FRANCESCO DE STEFANO <i>Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale: un caso di studio archeologico tra Magna Grecia e mondo italico</i>	23
VINCENZO ALLEGRINI <i>'Figurarsi nella fantasia': sulle fonti e sull'ispirazione visiva della Vita abbozzata di Silvio Sarno</i>	41
EMILIO MARI <i>Soglie, isole e orti urbani: note ai margini del 'testo pietroburchese'</i>	55
DANIELA AGRILLO <i>L'artista surrealista: tra immagine, immaginario e realtà</i>	73
HANIN HANNOUCH <i>«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola</i>	87
EMILIO AMIDEO <i>Queer Tidalectics: Sea-change in Giovanni's Room by James Baldwin</i>	101
GIULIA IMBRIACO <i>Fuori di testo: il pastiche di Kathy Acker in Blood and Guts in High School (1978)</i>	117

Indice

BIAGIO SCUDERI <i>Tra teatro e immagine:</i> <i>Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini</i>	139
GAIA BERTONERI <i>Oltrepassare la soglia: il pictorial turn nell'opera di Ana Teresa Pereira</i>	161
LORENZO LICCIARDI <i>Immagini della metropoli digitale:</i> <i>una 'video-scrittura' di Berlino in Teil der Lösung di Ulrich Peltzer</i>	179
ADELE SORICE <i>Scrittura e immagine: la poetica della memoria di Marica Bodrožić</i>	195
CLAUDIA TARALLO <i>Grammatiche scolastiche dell'italiano: criteri d'impostazione grafica</i>	209
ANTONELLA DI NOBILE <i>Grottesco e parodia ne El síndrome Guastavino:</i> <i>immagini della dittatura argentina</i>	225
DANIELA VITOLO <i>Immagini performanti: identità femminili in performance nei comics</i>	235

VINCENZO ALLEGRINI

**‘Figurarsi nella fantasia’:
sulle fonti e sull’ispirazione visiva
della *vita abbozzata di Silvio Sarno***

Con la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*¹ si fa riferimento non a un’opera, ma a un testo privatissimo, ibrido e incompiuto nel quale Leopardi, tra la primavera e l’estate del 1819, fissa o, per meglio dire, accumula su poche carte una serie piuttosto discontinua di appunti, scene appena tratteggiate, associazioni mentali e frammenti lirici.² Il materiale, come è noto, sarebbe dovuto servire da traccia per la scrittura – mai avvenuta – di un romanzo autobiografico in forma epistolare, sul modello del *Werther* goethiano e dell’*Ortis* foscoliano.³ Alla sensibilità del lettore e dell’interprete moderno (entrambi non previsti dall’autore), proprio la mancata cristallizzazione in una forma definita, nonché l’assenza di uno sviluppo logico – e cronologico⁴ – consequenziale, potrebbero apparire come un invito a cimentarsi nella sfida ermeneutica di mettere ordine tra i frammenti testuali. In altri termini, per usare un’immagine ricorrente nelle autobio-

¹ Si è preferito questo tra i diversi titoli di volta in volta proposti dagli editori (l’autografo, conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli – Carte Leopardi XV 14 1-3 – è infatti anepigrafo).

² Si tratta di nove fogli non rilegati, di forma differente e riempiti letteralmente per intero fino a poco meno della metà di c. 8v. Per una descrizione dettagliata del manoscritto si rinvia a F. D’Intino, *Nota ai testi*, in G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici* (= *SFA*), a cura di F. D’Intino, Roma, Salerno, p. 145 e all’edizione facsimilare contenuta in Id., *Autobiografie imperfette e diario d’amore*, a cura di M.A. Terzoli, Firenze, Cesati, 2004, pp. 11-26.

³ Sulla natura del progetto autobiografico leopardiano si veda l’ampia *Introduzione* di F. D’Intino in *SFA*, pp. XI-XCVIII (in particolare pp. XLIV-XCVI). Tra i contributi più recenti si rimanda M. A. Terzoli, *I buoi del sole e l’ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Giacomo Leopardi*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», III, (2000), p. 127-170 (poi rielaborato in Ead., *L’autobiografia impossibile di Giacomo Leopardi*, in G. Leopardi, *Autobiografie imperfette*, cit., pp. 103-142); L. Diafani, *Il vizio di parlar di sé. Progetti narrativi e autobiografici di Leopardi*, in Ead., *Ragionar di sé. Scritture dell’io e romanzo in Italia (1816-1840)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 87-145; L. Melosi, *Leopardi tra autobiografia e romanzo*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi: atti del Convegno internazionale di studi*, Macerata, 10-12 ottobre 2002, a cura di M. Dondero e L. Melosi, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 331-340; P. Italia, *Ancora su Leopardi autobiografo. Appunti sulla «Vita abbozzata di Lorenzo Sarno»*, in «L’Ellisse», a. III, n. 3, (2008), pp. 111-28.

⁴ A ragione M. A. Terzoli parla di collisione tra ordine cronologico dei fatti narrati e ordine «associativo» della scrittura privata. Cfr. M. A. Terzoli, *I buoi del sole*, cit., p. 128.

grafie, si tratterebbe di tessere a posteriori quel filo che Leopardi ci ha lasciato aggrovigliato in un gomito.⁵

Al di là della possibilità e della legittimità di simile operazione, altro è l'obiettivo del presente intervento, il quale assumerà la *Vita abbozzata* come testo privilegiato per un'analisi del rapporto con il figurativo. Il tentato abbozzo autobiografico, infatti, può essere letto come una singolare forma di pensiero visivo⁶ che, in quanto tale, trova espressione in una scrittura per immagini percorsa, ma anche ispirata e originata, da molteplici suggestioni visive;⁷ di qui l'urgenza di tradurre immediatamente il pensiero in parola, evidente non solo nelle numerose abbreviazioni e nella sintassi continuamente spezzata dagli «eccetera», ma persino nel tratto della penna così insolitamente rapido, irregolare e sempre più impaziente.⁸ In tal senso, è utile partire dall'accenno iniziale a un ritratto⁹ chiamato a sostituire la descrizione della fisionomia infantile:

La mia faccia aveva quando io era fanciulletto e anche più tardi un non so che di sospirato e serio che essendo senza nessuna affetaz. di malinconia ec. le dava grazia (e dura presentemente cangiata in serio malinconico) come vedo in un mio ritratto fatto allora con verità, e mi dice di ricordarsi molto bene un mio fratello minore di un anno, (giacchè¹⁰ io allora non mi specchiava) [G. LEOPARDI, *Vita abbozzata di Silvio Sarno* §§ 3-4].¹¹

⁵ Sull'immagine del filo come cronotopo narrativo cfr. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 28.

⁶ La formula è dell'ormai classico R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974.

⁷ Del resto, l'ispirazione fondamentale visiva è qui ancora più evidente e significativa proprio per il carattere, per così dire, primigenio e, appunto, abbozzato del testo. Va da sé che simile modalità scrittoria trovi nella creazione di un sistema di immagini – spesso private, mentali e simboliche – il suo presupposto e, al contempo, il suo più efficace strumento.

⁸ Veramente la *Vita abbozzata* è un testo scritto 'a penna corrente', soprattutto se si osservano le cc. 6v, 7r-v, 8 r-v. Anche le correzioni non sono di entità tale da modificare o ridefinire il carattere provvisorio, e allo stesso tempo impetuoso, della scrittura. Il dato è tanto più rilevante se si considerano alcune dichiarazioni di senso opposto scritte proprio negli stessi giorni, ad esempio nella lettera al Giordani del 26 marzo 1819: «Tra il sonno e gli studi non m'avanza un momento di tempo ed io son fatto proprio un Isocrate, in questo però solamente, ch'io scrivo due righe in una giornata faticandoci di continuo». Si cita da G. Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006 (d'ora in avanti *Ep.* seguito da destinatario e data).

⁹ Oggi andato perduto.

¹⁰ Nelle citazioni si conserva l'accentuazione (sempre grave) dell'autore.

¹¹ Si utilizza come edizione di riferimento G. Leopardi, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in *SFA*, pp. 45-129.

Il brano è indicativo sia del tipo di immagini evocate nel testo – reali (il ritratto) quanto mentali (il ricordo di Carlo) – sia di alcune funzioni ad esse affidate – sostituzione, supporto per la memoria e per la scrittura –, ma nasconde qualche insidia. Infatti, in un contesto dove non s'insiste affatto sull'esteriorità, sembrerebbe che il compito del ritratto sia semplicemente quello di rispecchiare i tratti interiori della persona,¹² con un esibito disinteresse, simboleggiato dal rifiuto anti-narcisistico dello specchio, verso il dato concreto della propria immagine.¹³ Tuttavia è proprio a partire da tale rifiuto, funzionale anche a una strategia di occultamento dell'io,¹⁴ che le immagini e le associazioni iniziano a dispiegarsi liberamente. E allora, poco dopo, Leopardi rievoca la scena affrescata in una stanza del palazzo di famiglia: «Canto dopo le feste; Agnelli sul cielo della stanza» (*Vita abbozzata*, § 6). La pittura non è descritta né descritti sono gli effetti suscitati nella fantasia del poeta. Eppure dal *Discorso intorno alla poesia romantica*, scritto appena un anno prima, sappiamo che essi dovettero essere notevoli, se lì la stessa scena prendeva vita in un vera e propria *rêverie*¹⁵ dal gusto paradisiaco:

Io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale, che se

¹² Circa due anni dopo, il 9 luglio 1821, Leopardi rifletterà invece sul primato degli effetti suscitati dalla visione di un ritratto (con un'interessante attenzione nei confronti dei processi mentali e una notevole sovrapposizione tra ambito figurativo e letterario): «Un ritratto, ancorchè somigliantissimo, (anzi specialmente in tal caso) non solo ci suol fare più effetto della persona rappresentata (il che viene dalla sorpresa che deriva dall'imitazione, e dal piacere che viene dalla sorpresa), ma, per così dire, quella stessa persona ci fa più effetto dipinta che reale [...] Non per altro se non perchè vedendo quella persona, la vediamo in maniera ordinaria, e vedendo il ritratto, vediamo la persona in maniera straordinaria, il che incredibilmente accresce l'acutezza de' nostri organi nell'osservare e riflettere, e l'attenzione e la forza della nostra mente e facoltà, e dà generalm. sommo risalto alle nostre sensazioni. ec. (Osservate in tal propos. ciò che dice uno stenografo francese, del maggior gusto ch'egli provava leggendo i classici da lui scritti in istenografia.). Così osserva il Gravina intorno al diletto partorito dall'imitazione poetica» (G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, tomo I, pp. 946, 1302-1303 dell'autografo. D'ora in poi si utilizzerà la sigla *Zib.* seguita dal numero di pagina del manoscritto).

¹³ È qui presente, per dir così, un processo di de-soggettivazione o di autocensura, in base al quale persino il ricordo è affidato alla memoria altrui o alla mano di un pittore.

¹⁴ Su questi aspetti e sulle implicazioni relative al mito di Narciso cfr. Terzoli, *I buoi del sole*, cit., pp. 135-140.

¹⁵ Vale la pena di ricordare che «reverie» è *hapax* della *Vita abbozzata* (§ 41), nonché una delle prime attestazioni nella letteratura italiana. L'uso è probabilmente mediato, come ipotizza F. D'Intino, dal *René* di Chateaubriand (cfr. *SFA*, n. 98, pp. 79-80).

fosse concessuta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra, ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali.¹⁶

I «figurati armenti», del resto, torneranno poi nelle *Ricordanze* proprio a emblema delle 'immagini antiche', ovvero del «possente errore» giovanile capace di velare e addolcire persino l'«acerbo, indegno,/ mistero delle cose». ¹⁷ In ogni caso, l'influsso delle arti figurative si estende su tutta la *Vita abbozzata*,¹⁸ i cui motivi non di rado saranno rielaborati nei *Canti*. Così, ad esempio, il paragrafo 20 («mi fate piangere anche a me con buon esito di un sorriso *come il sole tra una pioggetta*»)¹⁹ nasce dal ricordo di un disegno di Monaldo. Il riferimento è più chiaro se si legge il coevo frammento della *Telesilla* («qualche bella idea del mattino come quella del *disegno di mio padre*»)²⁰ o la scena degli *Argomenti di Idilli* («*pioggia mattutina del disegno di mio padre. Iride alla levata del sole*»)²¹ che poi animerà il paesaggio descritto nell'*incipit* de *La vita solitaria* (1821):

La mattutina pioggia, allor che l'ale
Battendo esulta nella chiusa stanza
La gallinella, ed al balcon s'affaccia
L'abitator de' campi, e *il Sol che nasce*
I suoi tremuli rai fra le cadenti
Stille saetta, alla capanna mia
Dolcemente picchiando, mi risveglia.²²

Tornando alla *Vita abbozzata*, al paragrafo immediatamente successivo Leopardi si serve nuovamente di un'immagine per fissare un volto, questa volta di Geltrude Cassi: «faccia dignitosa ma serena e di un ideale simile a quel cameo di Giove Egioco avute le debite proporzioni» (*Vita abbozzata*, § 21). Con

¹⁶ G. Leopardi (a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni), *Discorso intorno alla poesia romantica*, in Id., *Poesie e prose*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003¹⁰, vol. II, p. 360 (da qui in avanti citato con la sigla *PP*).

¹⁷ G. Leopardi, *Le Ricordanze*, vv. 71-72, in *PP*, vol. I, p. 81.

¹⁸ Anche il breve *Supplemento alla vita del Poggio* si apre con la reazione del Leopardi fanciullo alla vista delle figure di S. Luigi (cfr. *SFA*, p. 123).

¹⁹ I corsivi, qui come altrove, sono miei.

²⁰ *PP*, vol. I, p. 669.

²¹ *PP*, vol. I, p. 636.

²² G. Leopardi, *La vita solitaria*, vv. 1-7, in *PP*, vol. I, p. 56.

tutta verosimiglianza, il cammeo è quello inciso nell'antiporta delle *Riflessioni sopra un cammeo antico rappresentante Giove* di Carlo Bianconi, stampate a Bologna nel 1818 e presenti nella biblioteca leopardiana.²³ Ora, al di là della pur importante identificazione della figura, interessa notare la funzione di tale associazione, coerente tra l'altro con il ritratto che di Geltrude si dà nelle *Memorie del primo amore* (1817);²⁴ ancora una volta Leopardi si serve di uno stimolo visivo come punto di partenza per una descrizione appena tratteggiata e sostituita dall'immagine stessa.²⁵ «Non è da escludere che la figura possa servire, in un certo qual modo, da *imago agens*, se già nelle *Memorie del primo amore* Leopardi lamentava il dileguarsi dalla memoria («stanca e spremuta»)²⁶ del volto dell'amata, che egli cercava di richiamare con sforzo:

Mi sono accorto che quella immagine per l'addietro vivissima, specialmente del volto, mi s'andava a poco a poco dileguando, con mio sommo cordoglio, e richiamandola io con grandissimo sforzo, anche perché avrei voluto finire quei versi de' quali ero molto contento, prima d'uscire del caldo della malinconia [...] Già la sera del Lunedì quella vagheggiatissima immagine del volto, forse per lo averla troppo avidamente contemplata, m'era pressochè del tutto svanita di mente; e quindi in poi con gran cordoglio posso dire di non averla più veduta, se non come un lampo alle volte di sfuggita e sbiadatissima.²⁷

Per quanto riguarda ancora i rapporti con la pittura, si può aggiungere che negli appunti leopardiani non mancano descrizioni di vedute paesaggistiche, che hanno fatto pensare a certi dipinti secenteschi e primo settecenteschi.²⁸ Se è

²³ Cfr. F. Fedi, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 211.

²⁴ Ove la nobildonna pesarese è descritta secondo i canoni della settecentesca estetica del sublime e di un'erudita tradizione esegetica incentrata soprattutto sul concetto winckelmanniano di «nobile semplicità e calma grandezza». Del resto lo stesso Bianconi parlava di «tutta la possibile maestosa semplicità» (C. Bianconi, *Riflessioni sopra un Cameo antico di Giove*, Bologna, 1818, in-4, p. XXIX) e insisteva sul binomio serenità-dignità (sul quale si veda F. Fedi, *Mausolei di sabbia*, cit., p. 209).

²⁵ Di vera e propria sostituzione o nascondimento – in un testo concepito e tenuto in segreto – si può parlare per il brano immediatamente successivo, in cui appare l'immagine allegorica di Santa Cecilia «considerata più volte dopo il pranzo desiderando e non potendo contemplar la bellezza» (*Vita abbozzata*, § 22).

²⁶ G. Leopardi, *Memorie del primo amore*, in *SFA*, p. 32.

²⁷ Leopardi, *Memorie del primo amore*, cit., pp. 19-20 e pp. 27-28.

²⁸ G. Lonardi, ad esempio, cita Rosa da Tivoli. Cfr. G. Lonardi, *Il cigno, Tommaso da Kempis*,

vero, però, che esse, spesso filtrate dallo sguardo del poeta attraverso una finestra, sono piuttosto numerose (rinvio almeno ai paragrafi 11, 18, 34, 107 e 112, dove il campo si allarga addirittura allo spazio infinitamente grande del cosmo), è anche doveroso dire che da questo punto di vista non si può andare oltre semplici suggestioni. Sarà più opportuno, invece, riflettere sulle immagini citate direttamente nel testo, della cui influenza si può essere maggiormente certi. È il caso, ad esempio, delle illustrazioni elencate al paragrafo 25: «pensieri romanzeschi alla vista delle figure del Kempis e di quelle della piccola storia sacra ec., del libro dei santi mio di Carlo e Paolina del Goldoni della Storia santa francese dei santi in rami dell'occhio di Dio in quella miniatura».²⁹ Andando per ordine, la stampa del Kempis, come ha proposto D'Intino,³⁰ è probabilmente quella pubblicata a Venezia da Orlandelli nel 1803. In particolare, tra le trenta e più illustrazioni che accompagnano il testo, assai significativa è la vignetta del libro primo, capo XX («Dell'amore della solitudine, e del silenzio»)³¹ Più nello specifico, è raffigurato un eremita o un monaco seduto in contemplazione sopra quello che sembrerebbe un cumulo di materiali o sassi; alle sue spalle una costruzione desolata e la luna, in alto a destra, a illuminare la scena e a mettere in risalto, oltre alla figura umana, un sentiero e la vegetazione di un «orto» o di un paesaggio montano. Da notare, inoltre, l'iscrizione in basso: «Sederà solitario, e terrà silenzio innalzato sopra se stesso».³² Ebbene, anche nella *Vita abbozzata* l'innalzamento è uno degli effetti della meditazione stimolata dalla visione di un paesaggio al tramonto:

miei pensieri la sera turbamento allora e vista della campagna e sole tramontante e città indorata ec. e valle sottoposta con case e filari ec. ec. mio innalzamento d'animo elettrizzamento furore e cose notate ne' pensieri in quei giorni (*Vita abbozzata*, § 107).³³

l'Addio di Clelia: per la memoria figurativa del Leopardi poeta, in «RISL», 6 (2010), p. 12.

²⁹ Sono probabilmente queste – almeno in parte – le stampe «piaciatemi vagamente da fanciullo» a cui Leopardi accenna in Zib. 515 (16 gennaio 1821).

³⁰ Cfr. *SFA*, n. 58, p. 64.

³¹ Cfr. *La imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis*, Nuovamente dal più corretto Originale latino in italiano tradotta, per opera di Enrico Enriquez, Card. di Santa Chiesa e di molte figure adornata, Venezia, Orlandelli, 1803, p. 55.

³² È citazione biblica da *Lam.* 3 27-28.

³³ Per lo stretto legame tra immagini e meditazioni si rinvia a D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009, p. 247.

È chiaro che qui si tratta di un tipo diverso di «innalzamento», legato soprattutto all'esperienza amorosa, ma la coincidenza lessicale potrebbe non essere del tutto fortuita, anche perché il sostantivo ricorre soltanto altre cinque volte in tutta l'opera leopardiana.³⁴ Il ricordo dell'immagine del Kempis, per di più, potrebbe aver contribuito a ispirare l'appunto, difficile da interpretare, del paragrafo 19:

mie meditazioni dolorose nell'orto o giardino al lume della luna in vista del monastero deserto della caduta di Napoleone sopra un mucchio di sassi per gli operai che ec. aspettando la morte, desiderio d'uccidere il tiranno.

Figurelli ipotizzò una cesura dopo «deserto» e pensò a un busto di Napoleone gettato da certi operai sopra un mucchio di sassi,³⁵ ma – come indica ancora D'Intino³⁶ – si potrebbe anche pensare a un verbo sottinteso, ovvero: 'stando seduto sopra un mucchio di sassi rimasti nel giardino a seguito del lavoro degli operai'. Se così fosse, avremmo a che fare con un'immagine decisamente simile a quella illustrata nel *Kempis*, tra l'altro situata in un capitolo che potrebbe rivelarsi una fonte anche dal punto di vista contenutistico. Infatti, proprio negli stessi giorni Leopardi rifletteva nello *Zibaldone* sugli aspetti positivi della «fuga dal consorzio degli uomini»,³⁷ ossia della vita degli anacoreti che, nella «speranza quieta e non impaziente del paradiso» (*Zib.* 76), si avvicinano alla «somma felicità possibile dell'uomo» (*ibid.*).³⁸ Nello stesso tempo, però, in quella scelta di autoreclusione lodata nell'*Imitazione di Cristo*, egli avrebbe

³⁴ Per le singole occorrenze si veda: G. Leopardi, *Dissertazione sopra la gravità*, in Id., *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, p. 43; Id., *Storia dell'astronomia*, in *Tutte le opere di G. Leopardi*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1962⁷, p. 955; Id., *Agli Italiani. Orazione in occasione della liberazione del Piceno*, in *PP*, vol. II, p. 895; *Zib.* 525. Più attestato, invece, è il verbo 'innalzare', di cui si ricorderà almeno l'uso in *Zib.* 87 (in cui si afferma che lo straordinario e sublime «innalza l'immaginazione, e ispira la meditazione profonda e la intimità e durevolezza del sentimento») e in *Zib.* 1860-61 (dove è la rimembranza a innalzare, stringere, addolorare dolcemente e dilettere l'anima).

³⁵ Cfr. F. Figurelli, *Gli «Appunti e ricordi» del Leopardi*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», LX, 3-4, 1956, p. 475.

³⁶ Cfr. *SFA*, n. 47, p. 59.

³⁷ *La imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis*, cit., p. 56.

³⁸ Su queste tematiche, e sugli altri possibili raffronti con il *Kempis*, rimando a F. D'Intino, *Il monaco indiviato. Lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, in *Lo «Zibaldone». Cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998, tomo II, pp. 467-511.

potuto vedere il riflesso della propria condizione esistenziale e di una vita in tutto e per tutto assimilabile a quella di un eremita,³⁹ salvo che il «sacrificio» – per usare un’espressione dell’autore⁴⁰ – più che essere scelto è imposto. Deriva da qui l’impossibilità di trovare pace e la volontà di ribellarsi (e non a caso, proprio alla fine del paragrafo 19, compare per la prima volta il motivo antitirannico).⁴¹

Maggiori difficoltà s’incontrano per l’individuazione degli altri testi sacri cui Leopardi accennava nel paragrafo 25, soprattutto per le bibbie illustrate, di cui risulta ampiamente fornita la biblioteca di famiglia. Il campo di possibilità si riduce, invece, per la «Storia santa francese dei santi in rami»; verrebbe da pensare, ad esempio, a *Les vies des saints pour tous le jours de l’année* di Jean Croiset, stampate a Lione con alcune illustrazioni xilografiche.⁴² Particolare attenzione va posta sull’inattesa citazione di Goldoni, dal momento che risalta immediatamente l’estraneità dell’autore rispetto al canone religioso-devozionale al quale appartengono le altre opere. Il fatto che nel catalogo della biblioteca paterna sia presente solo un’edizione dei *Mémoires* – stampata dieci anni dopo la scrittura della *Vita abbozzata*⁴³ – non deve indurre a pensare che l’intrusione sia risultato di una falsificazione o di un’invenzione (affatto ingiustificata per un testo di appunti privati). Per di più a carta 41 dello *Zibaldone*, databile 1819, Leopardi cita proprio Goldoni, insieme al Berni, come unico

³⁹ O a quella di un frate. Si vedano, a riguardo, *Ep.*, a Pietro Giordani, 21 giugno 1819 e *Ep.*, a Saverio Broglio D’Ajano, 13 agosto 1819.

⁴⁰ Di «sacrificio» – richiesto dal padre – Leopardi parla nella famosa lettera a Monaldo scritta dopo il tentativo di fuga (cfr. *Ep.*, a Monaldo Leopardi, s.d., ma fine di luglio 1819).

⁴¹ Va detto però che il passaggio potrebbe essere giustificato più banalmente dalla menzione di Napoleone. Sul tema del tirannicidio insiste molto, e con diverse argomentazioni, M. A. Terzoli nel già citato *I buoi del sole*. Qui si ricorderà che Lorenzo, l’altro dei possibili nomi del protagonista della *Vita abbozzata*, non fa pensare soltanto all’*Ortis*, ma anche all’*Apologia di Lorenzo de’ Medici*, la cui lettura era stata raccomandata a Leopardi dal Giordani in una lettera del 3 febbraio 1819. Va aggiunto, inoltre, che lo stesso cognome Sarno è legato a un personaggio storico – Francesco Coppola Conte di Sarno – autore di un tentativo (fallito) di tirannicidio, così come narrato nella *Congiura de’ Baroni del Regno di Napoli contra il Re Ferdinando I* di Camillo Porzio (opera anch’essa letta su consiglio dell’amico e letterato piacentino, ma per una ricostruzione più dettagliata cfr. P. Italia, *Ancora su Leopardi autobiografo*, cit.).

⁴² L’opera è presente nella biblioteca Leopardi. Quella che si propone, tuttavia, è soltanto un’ipotesi.

⁴³ Si tratta delle *Memorie di Carlo Goldoni e del suo teatro scritto da lui stesso*, Venezia, 1829, tom. 6, vol. 2, in-8.

esempio di autore moderno la cui comicità sia assimilabile a quella degli antichi.⁴⁴ È lecito, pertanto, pensare a una conoscenza più che indiretta del teatro goldoniano e, dal momento che Leopardi nomina delle stampe illustrate, ipotizzare che il riferimento sia da ricondurre alle fortunate edizioni Pasquali (1761-77) o Zatta (1788-95). In ottica diegetica, è degno di nota che le illustrazioni delle antiporte della Pasquali servissero a creare quasi un romanzo in figura; erano cioè microstorie sulle tappe significative della vita dell'autore (e, in quanto tali, avrebbero potuto suscitare i «pensieri romanzeschi» di cui si è detto). Sarebbe da valutare, inoltre, l'ipotesi che un ruolo possano aver avuto anche i *Mémoires*, pubblicati in traduzione nel primo tomo dell'edizione Zatta (1788). All'inizio dell'autobiografia goldoniana,⁴⁵ infatti, è possibile individuare interessanti riscontri tematici, lessicali e simbolici con la *Vita abbozzata*: non solo la descrizione di una riuscita fuga giovanile (mossa dalla volontà di far ritorno dai genitori e, dunque, per così dire, di direzione opposta a quella leopardiana) e un condiviso riferimento all'arca di Noè⁴⁶ (di per sé poco significativo, dato il carattere topico dell'immagine), ma anche la presenza del tema – centrale in Leopardi – del gioco interrotto⁴⁷ e, soprattutto, la notevole sovrapposizione lessicale tra le parole che chiudono il capitolo 5 («io aveva un bastante *giudizio* per la mia età; ma ero *soggetto a scappate fatte senza riflesso*»)⁴⁸ e quelle con cui Giacomo descrive, con parziale inversione segno, il proprio carattere («molto entusiasmo temperato da ugual *riflessione* e però *incapace di splendide pazzie*»)⁴⁹.

⁴⁴ Il giudizio troverà conferma in una nota del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* (cfr. *PP*, vol. I, p. 446).

⁴⁵ Cfr. soprattutto i capitoli 4 e 5.

⁴⁶ Cfr. *Memorie del signor Carlo Goldoni, per servire alla storia della sua vita, ed a quella del suo teatro*, tomo primo, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1788, p. 25 e *Vita abbozzata*, § 63.

⁴⁷ Cfr. *Memorie del signor Carlo Goldoni*, cit., pp. 25- 26 e *Vita abbozzata*, § 73 (il motivo è presente anche nel paragrafo 8 delle *Memorie del primo amore*). È curioso che Goldoni dica di giocare a «tresette», il gioco preferito della madre e da lei insegnatogli, mentre in Leopardi – nelle *Memorie* come nella *Vita abbozzata* – è sempre Adelaide ad interrompere le attività ludiche. Definirei quasi antitetica la situazione (e il relativo registro): comica nel primo caso (con tanto di riferimento al cibo che distrae i giocatori), tragica nel secondo, dove l'interruzione diventa metafora della morte prematura e di un'esistenza che appare, come non mai, «veram. un nulla».

⁴⁸ *Memorie del signor Carlo Goldoni*, cit., p. 32.

⁴⁹ *Vita abbozzata*, § 2.

Qualcosa di più certo, invece, si può dire sulla «miniatura» del lago con «l'occhio di Dio» (*Vita abbozzata*, § 25), un'immagine che doveva avere un valore affettivo e simbolico, se Leopardi pensò per qualche tempo – come sappiamo da una lettera a Paolina – di farla incidere nella prima edizione dei *Canti*.⁵⁰ Ma qual era il significato specifico attribuito alla figura? Certo non quello tradizionale, poiché invano si cercherebbe quell'occhio di Dio all'interno della raccolta. Una chiave interpretativa può essere fornita da un famoso pensiero zibaldoniano, scritto a Pisa nell'ultimo venerdì del carnevale 1828 (alla vigilia cioè del cosiddetto risorgimento poetico):

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui (Zib. 4302).

Ebbene, alla luce di queste affermazioni, potremmo ripensare in termini diversi la miniatura citata poco sopra, come se quello sguardo, cioè, non fosse più di Dio, ma del poeta stesso, che qui immagina di guardare indietro e contemplare – come un padre o, se si vuole, un dio – le proprie creazioni (i propri 'figliuoli'), rispecchiarsi in esse – come in un «laghetto»⁵¹ – e da esse ricevere linfa vitale. Ma dietro l'immagine c'è forse qualcos'altro. L'occhio della provvidenza, infatti, era affrescato nel soffitto della prima sala della biblioteca paterna, che per Leopardi fu soprattutto il teatro dell'evasione fanciullesca.⁵² Un'unica immagine, dunque, verrebbe qui chiamata a rappresentare uno dei luoghi dell'anima per eccellenza e il libro – i *Canti* – che di quell'anima tracciava la storia.

⁵⁰ Cfr. *Ep.*, a Paolina Leopardi, 28 dicembre 1830: «Cara Pilla. Mandami a posta correntissima, dentro lettera, quella famosa e mia cara miniatura che rappresenta un laghetto ec. coll'occhio della Provvidenza, in cartapecora, che sta nel mio comodino, forse in un cartolare. La voglio fare incidere per vignetta nel mio libro. Addio addio».

⁵¹ Cfr. la n. precedente.

⁵² Poco dopo il passo citato, peraltro, l'autore ricorda gli effetti suscitati sull'immaginazione da alcune letture, soprattutto di classici, il cui «fanciullesco» – come si spiegherà al paragrafo 85 – risiede non tanto nello stile o nei costumi, quanto «nella idea nell'immagine ec.».

Infine, ci si potrà soffermare solo brevemente su un certo uso metaforico di alcune immagini mentali, che nella *Vita abbozzata* generano un continuo slittamento tra figurato e vissuto. Una delle più interessanti si trova al paragrafo 73:

Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d'uve immature ec. una messe ec. calpestare ec. [...] allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze ecc.).

La similitudine dell'uva immatura, come ha osservato D'Intino, è una probabile «reinterpretazione tragica»⁵³ di un brano del Sannazaro – inserito nella sezione *Descrizioni e immagini* della *Crestomazia* – in cui l'umanista descrive un vaso di legno d'acero decorato da disegni di mano del Mantegna e da un fregio in rilievo di «una vite carica di mature uve».⁵⁴ Del tutto affine è il paragrafo 90: «così mi duole veder morire un giovine come segare una messe verde verde o sbattere giù da un albero i pomi bianchi e acerbi».⁵⁵ La similitudine non si addice soltanto alla morte prematura, ma anche all'idea di oblio o, per usare un termine dell'autore, dell'«obblivione» identificata, ai paragrafi 60 e 71, proprio con l'azione annichilente del tempo. È significativo, allora, che Leopardi si sia servito di quella stessa immagine simbolica con la quale si raffigurava, e si raffigurerà, l'azione della morte e della dimenticanza (per fare solo tre esempi, si pensi al mito classico di Atropos, a Shakespeare⁵⁶ o a Montale⁵⁷). D'altronde, con lo stesso campo metaforico sarà simboleggiato il rapido passare delle im-

⁵³ *SFA*, n. 170, p. 99.

⁵⁴ Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968, p. 76.

⁵⁵ Se la caduta dei pomi è associata alla morte giovanile già nei vv. 42-44 del *Canto funebre di Bione bifolco amoroso* di Mosco, tradotto nel 1815, a testimonianza di come la *Vita abbozzata* agisca a lungo – senza che questo implichi necessariamente una forte consapevolezza – nella memoria poetica dell'autore, si ricorda che la stessa immagine tornerà ai vv. 202-212 della *Ginestra*, dove però appare «singolarmente rovesciata. Lì i “pomi”, non più “acerbi”, bensì al contrario maturi, saranno, cadendo, non vittime, ma carnefici» (*SFA*, n. 197, p. 108).

⁵⁶ Si vedano i vv. 9-14 del sonetto LXIII: «For such a time do I now fortify/ Against confounding age's cruel knife,/ That he shall never cut from memory/ My sweet love's beauty, though my lover's life:/ His beauty shall in these black lines be seen,/ And they shall live, and he in them still green» (W. Shakespeare, *Sonetti*, introd. di N. D'Agostino, pref. di R. Rutelli, trad. di M. A. Marelli, Milano, Garzanti, 2000, p. 126).

⁵⁷ Eloquentemente, in tal senso, è il mottetto *Non recidere, forbice, quel volto* (cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1999, p. 156).

magini nelle *Ricordanze*, che si chiudono nel segno della caduta di Nerina,⁵⁸ a sua volta immagine effimera. Sono numerosi i luoghi dell'opera leopardiana in cui si cerca di ritrarre una simile precarietà o, se si vuole, di fissare l'impermanenza attraverso la parola poetica, ma per concludere si citerà un ultimo paragone della *Vita abbozzata*:

mi par da dirsi piuttosto caso il nostro continuare a vivere che quegli accidenti che ci fanno morire come una facella messa all'aria inquieta che ondeggia ec. e sul cui lume nessuno farebbe un minimo fondamento ed è un miracolo se non si spegne e ad ogni modo gli è destinato e certo di spegnersi al suo finire (*Vita abbozzata*, § 74).

La «facella», nel suo labile ondeggiamento, rappresenta la caducità dell'essere, ma è anche simbolo dell'entusiasmo della forza creativa e della poesia stessa.⁵⁹ Un entusiasmo, però, che «coll'uso del mondo e con l'esperienza delle cose» (*Zib.* 1165) rischia sempre di spegnersi, appunto «non in altro modo né per diversa cagione, che una facella per difetto di alimento» (*ibid.*). Sembra riasumersi qui il destino della stessa *Vita abbozzata*, la sua interruzione improvvisa ma non definitiva, segnata da una virgola e non da un punto fermo.⁶⁰

Abstract

This essay aims at retracing the visual inspiration of Leopardi's writing with an analysis of the so-called *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819), a rough draft of the autobiographical epistolary novel that the author never finished writing. In this sense, some hypotheses will be developed about the different functions of the images rapidly de-

⁵⁸ Cfr. G. Leopardi, *Le Ricordanze*, vv. 136-141: «O Nerina! e di te forse non odo/ Questi luoghi parlar? caduta forse/ Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,/ Che qui sola di te la ricordanza/ Trovo, dolcezza mia»? (*PP*, vol. I, pp. 82-83).

⁵⁹ È simbolo, soprattutto, della poesia degli antichi, definita in *Zib.* 100 una pittura «in pochi tratti» e un «divino ondeggiamento d'idee confuse, e brillanti di un indefinibile romanzesco».

⁶⁰ Se Leopardi avesse completato la scrittura della *Vita abbozzata*, essa si sarebbe conclusa con la morte dell'eroe (probabilmente per malattia). Paradossalmente, però, questa sua non-conclusione potrà apparire più coerente con la natura della scrittura autobiografica vera e propria, che a differenza di un romanzo non può terminare con la morte: rimane senza fine, sempre aperta e sempre in ritardo rispetto alla sua materia.

scribed in the text and, sometimes, recollected in other works (such as *Discourse of an Italian on Romantic Poetry*, *Canti* and *Zibaldone*): a lost portrait, a sketch owned by Giacomo's father, a miniature and several pictures printed in illustrated books (with a particular attention to the *Imitation of Christ* by Thomas à Kempis and the *Mémoires* by Carlo Goldoni). In conclusion, it will be also exemplified the metaphorical use of mental images and iconic symbols (e. g. pomes cut off from a tree or a small flame swaying in turbulent air).

Solo negli ultimi anni la critica ha superato il pregiudizio di un Leopardi, per dirla con De Sanctis, «poco educato alla scultura e alla pittura», disposto a scambiare «tutte le meraviglie di Roma per un riso di fanciulla». La poesia leopardiana, infatti, come dimostra – per fare l'esempio più evidente – La Ginestra, è d'ispirazione e di natura fondamentalmente visiva. A testimonianza del ruolo affettivo e simbolico svolto dalle immagini, va ricordato, com'è noto da una lettera a Paolina, che il poeta avrebbe voluto far incidere nella prima edizione dei *Canti* una miniatura in pergamena («quella famosa e mia cara miniatura che rappresenta un laghetto ec. coll'occhio della Provvidenza»). Un'immagine molto simile era dipinta nel soffitto della prima sala della biblioteca paterna, ma la stessa figura era stata già menzionata, insieme alle stampe illustrate del Kempis, di una storia sacra, dei libri dei santi e del Goldoni, come fonte di «pensieri romanzeschi» nella *Vita abbozzata* di Silvio Sarno (1819). Il presente studio assumerà proprio la *Vita abbozzata* come testo privilegiato per un'analisi del rapporto con il figurativo; quei fogli informi, vergati con singolare rapidità e impazienza, sommersi dal «flusso intermittente di immagini, sensazioni e ricordi» (D'Intino), costituiscono infatti uno straordinario esempio di scrittura per immagini o di «pensiero visivo» (Arnheim). L'obiettivo dell'intervento è di fornire alcune ipotesi sulle illustrazioni di cui sopra – una delle quali, stranamente trascurata, può servire da chiave interpretativa per un luogo testuale ambiguo (§ 19) – e di analizzare le immagini utilizzate nel testo, che siano reali e concrete (vedute paesaggistiche, affreschi di una stanza, un cammeo di Giove o un ritratto) oppure simboliche e mentali (S. Cecilia, una «facella», una «luc-ciola», pomi troncati o immagini mitologiche), per evidenziarne poi significati e funzioni: supporto per la memoria, ispirazione, «innalzamento», simbolo, rispecchiamento, ma anche sostituzione e nascondimento in una scrittura concepita e tenuta in segreto.

