



HAL
open science

Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino: segni, moti, oscillazioni

Melinda Palombi

► **To cite this version:**

Melinda Palombi. Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino: segni, moti, oscillazioni. 2021, LEOPARDI E LA CULTURA DEL NOVECENTO Modi e forme di una presenza - Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017) - CENTRO NAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI (a cura di Maria Valeria Dominioni e Luca Chiurchiù), FIRENZE LEO S. OLSCHKI EDITORE MMXX, pp.89-108, 2021, 978 88 222 6692 7. hal-03581710

HAL Id: hal-03581710

<https://hal.science/hal-03581710>

Submitted on 28 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MELINDA PALOMBI

RIPETIZIONE E POETICA IN LEOPARDI E CALVINO:
SEGNI, MOTI, OSCILLAZIONI

ESTRATTO

da

LEOPARDI E LA CULTURA DEL NOVECENTO

Modi e forme di una presenza

Atti del XIV Convegno Internazionale di studi leopardiani

(Recanati, 27-30 settembre 2017)

A cura di Maria Valeria Dominioni e Luca Chiurchiù



Leo S. Olschki Editore

Firenze

CENTRO NAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

LEOPARDI E LA CULTURA DEL NOVECENTO

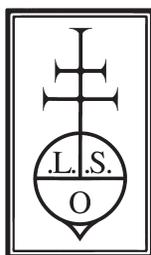
MODI E FORME DI UNA PRESENZA

Atti del XIV Convegno internazionale
di studi leopardiani

(RECANATI 27-30 settembre 2017)

a cura di

MARIA VALERIA DOMINIONI e LUCA CHIURCHIÙ



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXX

CENTRO NAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

LEOPARDI E LA CULTURA DEL NOVECENTO

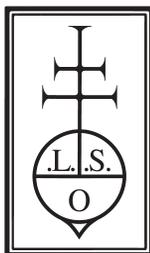
MODI E FORME DI UNA PRESENZA

Atti del XIV Convegno internazionale
di studi leopardiani

(RECANATI 27-30 settembre 2017)

a cura di

MARIA VALERIA DOMINIONI e LUCA CHIURCHIÙ



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXX

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

ISBN 978 88 222 6692 7

MELINDA PALOMBI

RIPETIZIONE E POETICA IN LEOPARDI E CALVINO:
SEGNI, MOTI, OSCILLAZIONI

Per gli enunciati come per i desideri, la questione non è mai ridurre l'inconscio, interpretarlo né farlo significare seguendo un albero. La questione, è *produire inconscio*, e, con esso, nuovi enunciati, altri desideri: il rizoma è questa stessa produzione d'inconscio.

GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Mille plateaux*.¹

Certo, volendo, uno può anche mettersi in testa di trovare un ordine nelle stelle, nelle galassie, un ordine nelle finestre illuminate dei grattacieli vuoti dove il personale della pulizia tra le nove e mezzanotte dà la cera agli uffici.

ITALO CALVINO, *I cristalli*.²

I

Non occorre trovare un ordine per forza. Esiste anzi, in ogni lettura, il rischio inevitabile di inventare ordini, di arrischiarsi in visioni organizzate che ci danno sollievo, che placano la nostra sete di coerenza. Di semplificare. Nel caso di Leopardi e Calvino, si offre – e ci tenta – la possibilità di sistematizzare scritture dense, ricche, complesse, dalle potenzialità quasi infinite: se, come afferma Calvino, «un classico è un libro che non ha *mai finito* di dire quel che ha da dire»,³ l'opera di Leopardi ne costituisce l'esempio paradigmatico, aprendosi a noi con piste di lettura sempre nuove e forse inesauribili.

Eppure sin da subito s'intuì che qualcosa in comune c'era, tra Leopardi e Calvino. Qualcosa di fondamentale, di là del riferimento esplicito al poeta di Recanati, di là della citazione dei suoi testi più emblematici e della traccia del

¹ GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 27. La traduzione delle citazioni di Deleuze è sempre nostra.

² ITALO CALVINO, *Ti con zero*, in ID., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1994, II, p. 252.

³ Il corsivo è nostro. Questa frase celeberrima è tratta da un articolo che Calvino pubblicò su «L'Espresso» il 28 giugno 1981, dal titolo *Italiani, vi esorto ai classici*. Fu ripubblicato nell'ottobre 1991 da Esther Calvino sotto il titolo originale che appariva nel Taccuino dell'autore, *Perché leggere i classici*, nella raccolta omonima. Ora in ITALO CALVINO, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, II, p. 1818.

suo pensiero. Un *qualcosa* che, tuttavia, non possiamo fissare in una forma, definire in uno schema, stabilire in modo definitivo e *chiuso*. Vi è tra Calvino e Leopardi una somiglianza evidente ed inafferrabile quanto la poesia stessa. Una qualità della scrittura attinente, allo stesso tempo, al movimento e alla forma.

Spiegare Leopardi e Calvino senza racchiuderli in strutture, schemi, alberi. Il pensiero occidentale, scrivono Deleuze e Guattari nel 1980 in *Mille plateaux*, ha avuto la triste tendenza di voler applicare strutture arborescenti a tutto, di tentare senza sosta di gerarchizzare il pensiero, di procedere con dicotomie sistematizzate. Invece – affermano – «il desiderio si muove e produce» sempre e soltanto dal rizoma. Ovvero, il desiderio procede come rizoma, in quanto rizoma, e «quando un rizoma è tappato, alberificato, del desiderio non circola più nulla».⁴

Se esiste tra Leopardi e Calvino – da Leopardi a Calvino – un’influenza, una metabolizzazione, un’interiorizzazione non trascurabile, diffusa, che illumina dall’interno tutta la produzione calviniana, vi è anche tra di loro – e direi, innanzitutto – una somiglianza. È possibile vedere tra le loro scritture analogie profonde – *strutturali*, potremmo dire, se si trattasse di una vera e propria struttura, di un albero, ovvero di una forma composta da punti fissi, sottomessa a regole. Ma ovviamente così non è. Più che una struttura, un *funzionamento* simile avvicina i nostri due autori. Non è facile definirlo, spiegarlo, e dispiegare la rete di significati che produce, come si dispiegherebbe una cartina, ma una cartina non finita, non fissa; una cartina *in movimento*.⁵ Si corre il rischio di cristallizzare in un disegno, d’imprigionare in qualche parola – di uccidere –, un pensiero che non è ramificato, ma *ramificante*; una rete che non è precisa e coerente in ogni suo punto, ma che, invece, *vive*.

Ecco il primo motivo per cui la metafora vegetale di Deleuze conviene perfettamente alla definizione dell’opera di Calvino e Leopardi: il rizoma è allo stesso tempo forma e movimento.⁶ È, secondo la formulazione del filo-

⁴ DELEUZE e GUATTARI, *Mille plateaux*, cit., p. 22.

⁵ E così Sergio Solmi definiva giustamente il pensiero di Leopardi a proposito della scrittura dello *Zibaldone*: «Oggi si sa che il pensiero più vero di Leopardi è, come quello di Montaigne, un pensiero in movimento: si può vederlo non solo nelle conclusioni e affermazioni generali, ma soprattutto nel suo processo inquieto e rigoroso, nella ripetizione continua dei suoi motivi essenziali». SERGIO SOLMI, *Il pensiero in movimento di Leopardi*, in GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, scelta a cura di Anna Maria Moroni, testi introduttivi a cura di Sergio Solmi e Giuseppe De Robertis, Milano, Mondadori, 1972, I, p. xxxii.

⁶ GILLES DELEUZE inaugura il concetto di rizoma nel 1975 in *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, p. 7. Definirà molto più precisamente l’uso concettuale di questa metafora spaziale in *Mille plateaux*, scritto con Felix Guattari, e in particolare proporrà quali principi del rizoma: 1) il principio di connessione (il rizoma risulta da connessioni tra punti diversi); 2) il principio di eterogeneità (i punti del rizoma possono essere di natura diversa, il rizoma permette di produrre senso attraverso l’interazione di elementi che appartengono a categorie concettuali diverse); 3) il principio di molteplicità (il rizoma è molteplicità, risulta dalla molteplicità, produce molteplicità); 4) il principio di rottura asignificante; 5) il principio di cartografia (il rizoma non segue una struttura o un modello, è costruzione). Abbiamo analizzato la corrispondenza di questi principi con il modello di scrittura a nostro avviso comune a Leopardi e Calvino nella giornata di studi internazionale «L’hypertexte et

sofo francese, *connessione* e *molteplicità*, ma anche *eterogeneità*: qualità che definiscono a nostro avviso perfettamente l'opera di Leopardi come l'opera di Calvino. Esse formano due insiemi significanti composti da molteplici livelli di senso – Deleuze e Guattari parleranno di *plateaux* – e da molteplici punti che si articolano a significare pur essendo di nature assolutamente *eterogenee*: concetti, movimenti, tonalità, immagini, affetti, processi compositivi – tutti elementi costitutivi di una poetica che non si limita allo spazio di una raccolta o di un singolo testo, ma che si estende ed investe invece l'opera omnia dei nostri autori.

Vorremmo parlare quindi, se non della coerenza, dei nessi, evidenti o tortuosi, che circolano attraverso questi due *rizomi* e li costituiscono. Entrambi, con l'insieme dei testi che li compongono, significano qualcosa che supera il significato di tutti i testi presi separatamente: non consistono solo nella somma dei significati di ogni libro, di ogni testo. «Ripetere [...] Non aggiungere una seconda e una terza volta alla prima, bensì elevare la prima volta all'ennesima potenza».⁷ Se ogni poema, ogni racconto, ogni operetta disegna da sé una dimensione del pensiero, una dimensione poetica, la loro somma, il loro aggregarsi, l'incrociarsi e il connettersi di testi, idee, motivi lontani negli anni, distanti nella progettazione, dà vita ad un'altra dimensione. Un livello di senso trasversale, che risulta da tutti i testi e nel quale s'incastona perfettamente ogni componimento. Intendiamo per *rizomatizzazione* questa crescita esponenziale del significato che nasce come conseguenza di processi non del tutto controllati né controllabili, non del tutto verificabili né calcolabili, bensì intuibili, sensibili, e che costituiscono la potenza della scrittura.⁸

II

Se non è sempre facile discernere, fra questi punti in comune, quali siano la manifestazione di una vera presenza leopardiana in Calvino, si può tuttavia osservare in entrambi gli autori la ricorrenza di alcuni nodi concettuali – «motivi essenziali», li definisce Solmi a proposito di Leopardi – che attraversano l'insieme della loro produzione e che presentano modalità di costruzione simili. È un primo aspetto, una somiglianza nella forma. Peraltro, l'elaborazione di queste due cartografie mostra evidenti corrispondenze tematiche: i nodi concettuali non solo si costruiscono secondo modalità si-

l'hypertextualité entre humanités numériques et jeux vidéo», il 12 febbraio 2018 all'Università di Aix Marseille, con l'intervento *Leopardi et Calvino: pour une œuvre-rhizome*.

⁷ Altra riflessione deleuziana, tratta questa volta dalla sua tesi di dottorato, che funziona perfettamente nell'ambito della poetica dei nostri due autori. Vedi GILLES DELEUZE, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 2014, pp. 7-8.

⁸ È significativo constatare che Deleuze non conia il concetto di *rizoma* a proposito di un filosofo, né limitandosi a un singolo testo o a una singola raccolta, bensì riferendosi al lavoro di uno scrittore e quindi ad un intero universo letterario: l'opera omnia di Franz Kafka.

mili, ma si focalizzano sugli stessi argomenti. Per citare solo alcuni esempi, in entrambi è estremamente diffusa e ramificata l'attenzione alla questione della memoria, nonché al motivo del firmamento, come l'esplorazione delle modalità dello sguardo, o ancora di quelle del desiderio.

Tre nuclei concentrano in particolare l'attenzione di Leopardi e di Calvino, al punto di diventare, a nostro avviso, veri e propri *plateaux* di questo rizoma – ovvero strati di significanza trasversali a tutti gli altri motivi, forme, concetti, idee che costituiscono la loro opera –, manifestandosi al contempo come oggetti e come meccanismi della scrittura. Si tratta della *molteplicità*, della *dualità* e del *vuoto*: presenze costanti, oggetti di analisi ma anche scheletro della scrittura leopardiana e calviniana, costituiscono il punto di partenza come l'orizzonte della poesia e del pensiero. Se nulla dimostra che queste ricorrenze tematiche e stilistiche risultino, in Calvino, da una qualunque influenza leopardiana, possiamo tuttavia osservare lungo questi tre assi tematici, filosofici e poetici una notevole similitudine tra i due autori nel corrispondersi costante, intimo, tra l'argomento pensato e le qualità del testo scritto.⁹

III

La presenza leopardiana in Calvino non si limita ovviamente a riferimenti espliciti, fra i quali molti sono già stati rilevati dalla critica:¹⁰ risulta, anzi, da un rapporto delicatissimo, evidente quanto profondo, che evolve negli anni per manifestarsi in modo sempre più epurato, e che Lucio Felici definiva come «una “lunga fedeltà”, [...] un incontro o, meglio, [...] un “appuntamento” che si ripete e si rinnova ad ogni stagione dell'intensa attività calviniana [...]».¹¹

Prima della vera e propria conclusione costituita dalle *Lezioni americane*, in cui Calvino proporrà un'autoanalisi lucidissima del proprio rapporto con la scrittura, alcuni momenti mostrano in particolare quanto l'autore ligure fosse consapevole, sin dalla più giovane età, del segno lasciato in lui da Leopardi. Scegliamone solo tre, distanti di vent'anni l'uno dall'altro.

Nel 1942, Calvino non ha ancora vent'anni, eppure, in una lettera indirizzata ad Eugenio Scalfari, si diverte a riscrivere l'*Infinito* secondo modalità

⁹ Queste questioni sono più ampiamente spiegate attraverso analisi fondate su numerosi esempi nella nostra tesi di dottorato inedita *Giacomo Leopardi e Italo Calvino, constellations croisées: multiplicité, dualité et vide en hypertexte*, presentata all'Università di Aix Marseille il 7 dicembre 2016 sotto la direzione di Perle Abbrugiati.

¹⁰ Non ci soffermeremo pertanto su tali aspetti, ai quali sono stati consacrati saggi dettagliati. Vedi GIUSEPPE SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014. PAOLO ROTA, *La sfera e la luna. Studio di una figura tra Leopardi, Galileo e Calvino*, in Id., *Lune leopardiane. Quattro letture testuali*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 39-77. LUCIO FELICI, *Leopardismo di Calvino*, in Id., *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 185-94. GASPARE POLIZZI, *Uno sguardo sul cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, in Id., *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 165-89.

¹¹ FELICI, *Leopardismo di Calvino*, cit., p. 185.

che ci rivelano la sua percezione del testo, mettendo in luce dei meccanismi di assimilazione e di estremizzazione dei motivi leopardiani che ritroveremo puntualmente in altri testi. Il suo componimento s'intitola *Spazio* e si tratta, com'è noto, di una riscrittura scherzosa, non destinata alla pubblicazione, che dimostra tuttavia una lettura sottilissima e molto personale dei motivi leopardiani.¹² A ben pensarci, perfino la scelta del tono ironico si rivela essere un'indicazione preziosa dell'intesa tra Calvino e Leopardi e, lungi dal togliere rilevanza a questa lettera, rinforza anzi la sua funzione di interfaccia tra gli universi dei due autori: Calvino conosceva la potenza espressiva del riso, ed affermava egli stesso che l'ironia nascondeva nei suoi scritti i pensieri più importanti, diventando una modalità espressiva privilegiata. D'altronde, Calvino alludeva già al poeta recanatese evocando tematiche squisitamente leopardiane in una precedente lettera a Scalfari datata del 21 novembre 1941: «assai più gradito mi sarebbe il rammentare i tempi andati: le sere di luna sull'Imperatrice, spese, anziché in facili amori, in speculazioni filosofiche:...il Nulla! ti ricordi? Bei tempi... Chissà perché ogni tempo trascorso ci sembra più felice di quello presente?».¹³

Un ventennio dopo, nel 1964, lo scrittore ligure torna ad evocare Leopardi in una riflessione sugli autori che lo hanno influenzato. Si tratta di un notissimo passo della presentazione delle prime quattro *Cosmicomiche*, pubblicate sul *Caffè*: «Le Cosmicomiche hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville».¹⁴

Infine, vent'anni più tardi, il 10 marzo 1984, in una lettera divenuta famosa, Calvino si congratula con Antonio Prete, il quale aveva saputo rilevare il nesso profondo tra i due autori: «Sono contento [...] dei riferimenti leopardiani perché le *Operette morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che scrivo».¹⁵

La regolarità della frequenza dei riferimenti leopardiani durante tutto l'arco della sua vita mostra quanto questo rapporto fosse innegabilmente costitutivo non solo del lavoro, ma anche della personalità di Calvino, al punto che possiamo considerare che la figura di Leopardi sia essa stessa uno dei punti chiave del rizoma calviniano.

¹² Ritroviamo questa lettera nel volume ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1965*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, p. 104.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ Cfr. CLAUDIO MILANINI, *Note e notizie sui testi*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 1322.

¹⁵ Vedi CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1512. Calvino si riferisce all'articolo pubblicato da ANTONIO PRETE, *Come il signor Palomar riuscì a diventare una galassia*, «Il manifesto», 28 febbraio 1984; ora in «*Quel libro senza uguali*». *Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, a cura di Novella Bellucci, Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 431-33.

IV

Se il primo legame essenziale tra Calvino e Leopardi consiste secondo noi in una *rizomatizzazione* del pensiero, della scrittura, dei motivi poetici, delle tematiche – ovvero nella complessità *a più livelli di significazione* che abbiamo tentato di definire – quale ingresso comune scegliere per penetrare questi due mondi – citiamo di nuovo Solmi – *inquieti e rigorosi?* Potremmo ispirarci come Calvino all’attualità scientifica e suggerire un’entrata in materia *cosmica*, prendendo spunto da un recente articolo di Guido Tonelli, notissimo fisico italiano,¹⁶ che evoca in questi termini la nascita dell’universo:

In principio era il vuoto. Che non è il nulla, ma uno stato di energia minima, in cui non c’è alcuna forma di materia, [...] ma che passa attraverso una sequenza interminabile di fluttuazioni, piccole oscillazioni casuali che lo fanno brulicare incessantemente. L’insieme delle osservazioni effettuate negli ultimi decenni sembra convergere verso la conclusione, tutt’altro che scontata, che tutto ha avuto origine proprio da una di queste minuscole fluttuazioni del vuoto.¹⁷

La descrizione del Big Bang proposta da Tonelli racchiude concetti cari ai nostri due autori in un’immagine particolarmente fertile, suggerendoci di raffigurarci il vuoto e, in questo vuoto, «fluttuazioni», «oscillazioni» che avrebbero dato origine all’universo. Una tale teoria cosmogonica ci sembra dotata di un’icasticità intimamente consona all’universo di Leopardi come a quello di Calvino, come lo vedremo adesso.

L’*Enciclopedia Treccani* presenta tre principali accezioni per il termine ‘fluttuazione’: la prima corrisponde a un ondeggiamento, come quello del mare, e fa quindi riferimento ad un corpo liquido; la seconda appartiene al campo della medicina ed indica i movimenti dei flussi corporei, che si rivelano – torneremo su questo punto – attraverso le pulsazioni. Infine, nel senso figurato, una terza accezione indica un mutamento frequente, una variabilità, un’*oscillazione*.

L’oscillare necessita due posizioni estreme, due poli: ora, appare a nostro avviso come un’evidenza che, in Calvino come in Leopardi, le polarità non manchino. Anzi, l’attenzione al duale, la polarizzazione, il pensare per dicotomie costituisce un loro spiccato punto in comune. Gli esempi sono diffusissimi, costanti, proliferano in ogni loro testo, al punto che possiamo concludere che l’attenzione leopardiana e calviniana al molteplice trova una sua espressione precisamente nella moltiplicazione delle dicotomie – o nella dualizzazione delle molteplicità.¹⁸

¹⁶ Ricordiamo che Tonelli, professore di fisica presso l’Università di Pisa, ha partecipato presso il CERN all’esperimento che ha portato alla scoperta del bosone di Higgs, annunciata nel 2011.

¹⁷ GUIDO TONELLI, *In principio era il vuoto*, «Micromega», 6 (2017), consultabile online all’indirizzo <http://temi.repubblica.it/micromega-online/micromega-6-2017-almanacco-di-scienze-l-infinito-nel-grande-e-nel-piccolo-presentazione-e-sommario/>.

¹⁸ Osservava per esempio Luigi Blasucci che nella canzone *Ad Angelo Mai* una «molteplicità di motivi si dispone secondo una polarità di valori e disvalori». LUIGI BLASUCCI, *Livelli e correzioni dell’«An-*

Un luogo leopardiano sembra esprimere in modo ancora più acuto questa dicotomizzazione applicata a tutto, e si tratta delle *Operette morali*, in cui ogni singolo testo diventa un esempio del pensare per contrasto, o meglio del procedere del pensiero attraverso una successione, un'accumulazione di opposizioni. Persino una lettura schematica dei testi permette di estrarre tali opposizioni: la prima operetta, *Storia del genere umano*, è interamente strutturata intorno ai binomi terra/cielo, uomini/dei, giovinezza/vecchiaia, illusione/vero, limite/indefinito, speranza/delusione, diletto/noia, conoscenza/immaginazione, varietà/uniformità, perfezione/imperfezione, creazione/distruzione, felicità/dolore, ecc. La seconda operetta, il *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, mette invece in scena le coppie di opposizioni peso/leggerezza, umani/dei, immobilità/movimento, rumore/silenzio, umano/vegetale, sonno/veglia, lavoro/gioco, giovinezza/vecchiaia, sospensione/caduta, ecc. Proseguendo con la terza operetta, il *Dialogo della Moda e della Morte*, possiamo rilevare una simile accumulazione, con i binomi oppositivi caducità/immortalità, memoria/oblio, immobilità/movimento, benessere/sofferenza, ecc. E così via dicendo per tutto il volume.

Nel caso delle *Operette*, «quel libro senza uguali in altre letterature» secondo la celeberrima definizione di Calvino stesso,¹⁹ il contrasto appare ovviamente come una strategia inevitabile e una qualità indissociabile dal genere stesso dei dialoghetti morali. Ma la scelta leopardiana di adoperare un modello annuncia spesso, lo sappiamo, una volontà sovversiva; ovvero, spesso, se Leopardi si applica a riprodurre un modello, è per meglio sconvolgerlo. Così nelle sue operette il contrasto diventa non solo centrale, bensì onnipresente, ineluttabile, strutturante: invade ogni pagina, quasi a dimostrare che non vi possa essere scrittura, né poesia, senza opposizione. A conferma di tale ipotesi si può osservare che, da un punto di vista più generale, se proviamo a prendere in considerazione anche i *Canti*, lo *Zibaldone* o i *Pensieri*, ogni singolo testo leopardiano sembra manifestarsi come l'affermazione di quest'idea radicale: pensare significa precisamente *opporsi a qualcosa*.

Nell'insieme dell'opera di Leopardi, queste accumulazioni di coppie di opposti finiscono col disegnare una mappa di polarità, costituendosi come coordinate di un universo poetico e punti di riferimento irrinunciabili per pensare le cose. Blasucci evocava già nella fondamentale raccolta *I segnali dell'infinito* «il "sistema" leopardiano»,²⁰ e si può in effetti evocare l'esistenza di un vero e proprio sistema precisamente nella misura in cui vi è, da un testo all'altro, da una tipologia di scritti all'altra, una ridondanza, una ripetizione incessante di alcuni motivi, tra i quali queste medesime paia di opposti: la

gelo Mai, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 84. Ci permettiamo di segnalare che allo studio di queste coppie di opposti abbiamo consacrato la terza parte della nostra tesi di dottorato, *Giacomo Leopardi et Italo Calvino: constellations croisées. Multiplicité, dualité et vide en hypertexte*.

¹⁹ CALVINO, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, cit., I, p. 671.

²⁰ BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, cit., p. 83.

scrittura leopardiana consiste in un ritorno ostinato, appassionato e mai appagato sulle stesse questioni e sulle stesse dualità fondamentali.

V

Il passaggio dal duale all'oscillare, al vibrare – ovvero da una forma a un movimento – ci sembra cruciale nel capire i due autori: questo passaggio costituisce a nostro avviso una delle forze motrici all'opera nei loro testi. È uno dei movimenti che assalgono il lettore, afferrandolo, immergendolo nel loro universo.

«Rien n'avance sinon par les contraires», scriveva William Blake, nella traduzione di Georges Bataille.²¹ Questo meccanismo del pensiero, nodo cruciale della creazione, era già stato teorizzato dalle finissime analisi di Carlo Diano, studioso e specialista del mondo greco, nell'ambito di una sua definizione dell'arte, e precisamente in riferimento alle poetiche degli antichi. Così lo cita, riformulando leggermente il suo discorso, Remo Bodei:

«perché l'arte sia possibile è necessario che, cedendo parte della sua specularità in cui si chiude», assorba la «polarità» dell'evento e che, di conseguenza, «i due elementi si unifichino in un equilibrio che è insieme polare e speculare. È quello che accade, ma è un equilibrio instabile, che non può venir realizzato se non nell'attimo e si rende sensibile in quella vibrazione che è il segno a cui si riconosce la presenza dell'arte».²²

Dalla dualità all'oscillare. Al vibrare. All'elevazione che consente l'ingresso in un'altra dimensione, quella dell'arte. Si cela forse qui uno dei fermenti vitali che animano i testi leopardiani e calviniani.

Per il lettore di Leopardi, l'oscillare, l'alternarsi tra due posizioni opposte è infatti un movimento familiare, come l'aveva già rilevato Antonio Prete nel suo *Pensiero poetante*, insistendo a più riprese sulla ricorrenza di questa forza oscillante e sulla varietà delle sue espressioni.²³ Ne troviamo un'illustrazione evidente – e fondamentale – nella forma stessa dei dialoghi delle *Operette morali*, con l'incessante passaggio da un interlocutore all'altro, da un punto di vista a quello opposto: la prospettiva, nelle *Operette*, è essa stessa oscillante e i

²¹ «Rien n'avance sinon par les contraires. L'Attraction et la Répulsion, la Raison et l'Énergie, l'Amour et la Haine, sont nécessaires à la vie humaine» («Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence»). Vedi WILLIAM BLAKE, tradotto e presentato da Georges Bataille, Paris, Éditions Fata Morgana, 2013, p. 43.

²² CARLO DIANO, *La poetica dei Feaci*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia, Neri Pozza, 1968, pp. 195-96. Brano citato da REMO BODEI, *Cristalli di storia*, prefazione a Carlo Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 20. Ringraziamo calorosamente Gilberto Lonardi per la segnalazione di questo passo di Diano che dispiega con una limpidezza magistrale l'idea del nesso opposizioni-oscillare-vibrare-arte.

²³ Vi sono non meno di sei occorrenze del termine 'oscillazione' nel saggio di ANTONIO PRETE, *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15, 27, 52, 84, 117.

testi seguono il ritmo di questo cambiamento continuo, e radicale, di visione delle cose.

Il testo paradigmatico di questo movimento, in cui si esprime secondo modalità ancora più marcate, è il *Cantico del gallo silvestre*, nell'evocazione successiva dei due stati di esistenza dell'uomo, addormentato o sveglio. Il *Cantico* consiste in uno scivolare ininterrotto dalla condizione del sonno a quella della vigilia, dalla posizione orizzontale a quella eretta, dalla notte al giorno, dall'inoperosità all'attività diurna. Dai sogni, al vero.²⁴ Paradigmatico perché si tratta non solo di un'operetta, bensì, peraltro, di un canto. Il testo del *Cantico* dovrebbe essere cantato. Consiste in «un'onda musicale», come lo definisce Lucio Felici, suddividendolo in «movimenti», alla pari di una vera e propria «partitura».²⁵ È già, in sé, vibrazione. Rappresenta quindi un movimento oscillatorio, all'interno di un'altra oscillazione. Un doppio vibrato. Quando Leopardi enuncia che «la massima parte del vivere è un appassire», fa riferimento a questo preciso movimento e allo spegnersi, lentissimo, di questa oscillazione. Questo dondolio è sensibile in tutto il testo, ma leggiamo solo un passo esemplare, prestando attenzione al ritmo scandito dall'alternarsi delle congiunzioni:

*Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno acquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia.*²⁶

Solo con la morte del canto avrà fine questo lento dondolare, questo movimento dolce e terribile, quest'oscillazione dello stato delle cose, questa variazione per opposizioni successive dell'essenza stessa dell'essere. Movimento lieve, che coinvolge il Tutto. L'oscillazione universale finirà solo al termine del canto, solo – riprendiamo i verbi leopardiani – con l'*estinguersi*, lo *spegnersi*, il *dileguarsi*, il *perdersi*.²⁷ La fine del suono e del movimento – «silen-

²⁴ A proposito del *Cantico*, imprescindibili sono le analisi di Cesare Galimberti, Lucio Felici, Antonio Prete e Guido Ceronetti. Vedi la presentazione e le note di Galimberti in GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali* [1977], Napoli, Guida, 1998, pp. 387-401. Vedi inoltre LUCIO FELICI, *La voce dell'origine*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 167-83; ANTONIO PRETE, «Scir detarnegòl bara letzafra». *Sulla biblioteca fantastica di Leopardi*, in *Parodia, pastiche, mimetismo*, Atti del Convegno internazionale di letterature comparate (Venezia 13-15 ottobre 1993), a cura di Paola Mildonian, Roma, Bulzoni, pp. 143-50; GUIDO CERONETTI, *Leopardi e il gallo cosmico*, in Id., *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, pp. 87-93. Questo nostro passo è la continuazione dell'analisi della densissima accumulazione di dicotomie nel *Cantico* proposta in *Le «Cantico del gallo silvestre»: mythe en sommeil, mythe duel*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Actes du colloque international (Aix-Marseille Université 5-8 février 2014), sous la direction de Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, PUP, 2016, pp. 143-57.

²⁵ FELICI, *La voce dell'origine*, cit., pp. 170 e 177.

²⁶ LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 400.

²⁷ «Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta», ivi, p. 401; «Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi», ivi, p. 401.

zio» e «quiete» – è la fine dell'onda del canto, dell'onda dell'esistenza. Come spesso in Leopardi, la forma diventa la manifestazione dei concetti evocati: li materializza sulla pagina, suggerendo e sviluppando, attraverso tutte le armi della poesia, l'idea, la sua immagine, il suo effetto sui sensi.

L'intero cantico è così composto da una moltiplicazione di oscillazioni tra paia di opposti che si associano perfettamente, costituendo una sola grande binarietà, una sola dicotomia, tra la notte e il giorno. Ed è proprio l'insistenza sul «silenzio nudo» e la «quiete altissima che empieranno lo spazio» che ci ricorda che il tempo del silenzio non è ancora venuto e che, per ora, lo spazio è occupato precisamente dalle vibrazioni del canto.

Il vibrare, in Leopardi, accompagna momenti concettualmente intensissimi. Pensiamo alle vibrazioni di Bruto, che «di feroci note/ invan la sonnolenta aura percote» (vv. 14-15).²⁸ Anche il suo è un canto: gli esseri che cantano, in Leopardi, sono suoi alter ego, difendono la sua visione delle cose, raddoppiano con la loro voce il canto del poeta; sono *canti* nei *Canti*, anche quando il termine 'canto' non è esplicitamente formulato. Se il cantare è manifesto nell'*Ultimo canto di Saffo* e nel *Canto notturno di un pastore errante*, anche Bruto, anche il passero solitario, fanno vibrare l'aria. Per Leopardi il movimento è vita; più precisamente, «la facoltà del movimento» è «la principal distinzione che la natura ha posto fra le cose animate e inanimate, fra la vita e la morte» (*Zib.* 1607-608). Ecco che dalla vibrazione del canto scaturisce la vita. Vita del pensiero e della poesia come opposizione all'inerzia, all'ozio, al nulla: l'oscillazione non è solo movimento poetico, bensì anche posizione filosofica. Una posizione che ritroveremo nel lavoro di Calvino.

Il passero solitario è solo, immobile, in posizione di contrasto rispetto agli altri, definiti dal loro numero e dai loro movimenti. Alla mobilità degli altri uccelli, che occupano lo spazio in punti molteplici, il passero contrappone un'occupazione dello spazio diversa, tramite il canto e le sue vibrazioni: «cantando vai [...] ed erra l'armonia per questa valle».²⁹ Armonia e bellezza si propagano così attraverso i movimenti del canto nell'aria. «Primavera d'intorno/ brilla nell'aria», e il brillare si manifesta quale ennesima espressione del vibrare, una vibrazione di luce. Sono «gli usati palpiti» del *Risorgimento*, ripetuti, rimpianti.³⁰ Sono le «Vaghe stelle dell'Orsa» e il loro *scintillare*, che alterna luce e non luce.³¹

Perché la vibrazione è anche la fragilità di ciò che è, e poi non è. Ciò che poi torna, ma rischia di scomparire. È quindi anche il «fiammeggiar» delle stelle nella *Ginestra*, un fiammeggiare riflesso, raddoppiato, moltiplicato, «cui di lontan fa specchio/ il mare, e tutto di scintille in giro/ per lo voto seren

²⁸ Id., *Bruto minore*, in Id., *Canti*, con l'interpretazione di Giuseppe De Robertis, Firenze, Le Monnier, 1945, p. 61.

²⁹ *Il passero solitario*, ivi, p. 115 (vv. 3-4; poi vv. 5-6)

³⁰ Troviamo ben tre occorrenze della parola 'palpiti' nel testo. Vedi *Il Risorgimento*, ivi, p. 189 (vv. 13, 84, 109).

³¹ *Le Ricordanze*, ivi, p. 208 (v. 1).

brillare il mondo».³² Sono, infine, nel *Risorgimento*, le «pupille tremule» che splendono «invano», animate da una vibrazione stavolta diversa, una vibrazione morta, che inganna: «Nessuno ignoto ed intimo/ affetto in voi non brilla:/ non chiude una favilla/ quel bianco petto in se».³³ Non è più il vibrare della poesia, vitale. È una trappola. Dove muore il cuore, e l'affetto. Non per nulla *A se stesso* descrive precisamente la fine del vibrare: «Or poserai per sempre,/ stanco mio cor. [...] Assai/ palpitasti».³⁴

Il vibrare è espressione poetica. È come una ridondanza del verso che accompagna: ne sottolinea l'intensità, offre ad esso un'altra profondità. Dotato di un'eco, il verso diventa penetrante, risuona. Dura. E vive.

VI

Secondo modalità ovviamente molto diverse, l'oscillare tra gli opposti è costante anche nell'opera di Calvino ed appare con un'evidenza ancora maggiore nelle sue ultime opere, in cui l'evolversi verso una scrittura sempre più limpida mette in rilievo le associazioni fondamentali del suo pensiero.

Le città invisibili consistono esattamente in una somma di dicotomie, in una ripetizione instancabile, ordinata e programmata, di opposizioni: morti e vivi, cielo e terra, visibile e invisibile, continuità e limite, memoria e oblio – per citare solo gli estremi che appaiono nei titoli stessi delle città. Scegliamone una a caso: Olivia, che Calvino colloca nella categoria «Le città e i segni», esplora, infatti, il concetto di segnicità. Oppone quindi all'oggetto il discorso sull'oggetto, ovvero, alla città, il discorso sulla città. La città successiva, Sofronia, mette invece in scena il contrasto tra gioco e funzionalità giacché risulta dalla giustapposizione di due mezzecittà: nell'una, c'è l'ottovolante, il circo, la giostra. È una specie di parco giochi, fatto di agitazione e movimenti vari, quello dei trapezisti, quello delle giostre che girano, dei motociclisti a testa in giù. Rovescio, inversione, somma di moti circolari. L'altra metà invece, tutta di marmo e cemento, ha un aspetto serio e freddo, asettico. A prima vista immobile come la pietra, è la città che produce, ma in Calvino ciò che sembra positivo non lo è mai del tutto: produce educazione, con una scuola; denaro, con una banca; cibo, ma anche violenza, con il mattatoio; e droga, con gli opifici. A questa opposizione tra le due mezzecittà se ne sovrappone un'altra, tra effimero e stabile, paradossale nella misura in cui ad essere provvisoria è proprio la parte produttiva della città; l'altra è fissa, e si inverte così il cliché dell'associazione tra carovana, itineranza e giostre. Sarà così per ogni città del volume: Ottavia, città-ragnatela, è la rappresentazione del contrasto tra leggerezza e pesantezza, tra vuoto e materia, tra la semplicità essenziale e

³² *La Ginestra o il fiore del deserto*, ivi, p. 342 (vv. 163-66).

³³ *Il Risorgimento*, ivi, p. 197 (vv. 133-40).

³⁴ *A se stesso*, ivi, p. 275 (vv. 1-2, 6-7).

sottile della rete e la complicatezza variegata e massiccia degli oggetti che vi sono appesi. Ogni città è così un racconto, ma il racconto di un contrasto, o di una costellazione di contrasti.

D'altro canto, la stessa osservazione vale per le *Lezioni americane*, le quali non si occupano tanto di leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità quanto – come sottolinea Calvino stesso – delle coppie di opposti che queste nozioni formano con il peso, la lentezza, l'imprecisione, l'invisibilità, l'unicità. Le *Lezioni americane* narrano i conflitti interni all'espressione letteraria, sono una passeggiata nel campo di tensioni che animano le opere costitutive dell'immaginario letterario calviniano.

VII

Per l'autore ligure, l'oscillazione sembra costituire in primo luogo uno strumento definitorio, come illustrano i tentativi del suo alter ego, il signor Palomar, nell'approssimarsi alla formulazione perfetta – e impossibile – delle cose. Qui, come in numerosi altri luoghi testuali, Calvino si osserva pensare, ed i movimenti del pensiero del suo ultimo protagonista sono precisamente oscillatori: «il suo pensiero non procede in linea retta ma a zigzag, attraverso oscillazioni, smentite, correzioni», o ancora «Il signor Palomar oscilla a lungo tra questi due modi di considerare la questione».³⁵

L'oscillare, metodo di riflessione e al contempo di espressione, si eleva pertanto a vera e propria posizione intellettuale, affermata e scelta. Calvino capisce pienamente questo movimento e lo esplora, come rivelano le osservazioni circa l'importanza della figura di Mercurio, alla quale si identifica nell'atto stesso di scrivere: «Nella sapienza antica in cui microcosmo e macrocosmo si specchiano nelle corrispondenze tra psicologia e astrologia, tra umori, temperamenti, pianeti, costellazioni, lo statuto di Mercurio è il più indefinito e oscillante».³⁶ Calvino è Mercurio, e l'attributo di Mercurio è precisamente la facoltà di oscillazione.

Ecco perché tale facoltà si manifesta nuovamente quale procedimento per tentare di «leggere» un'onda nel testo inaugurale del volume *Palomar*. Si tratta dell'esitare, oscillare tra varie opzioni, che sovrappone così alla narrazione del metodo conoscitivo la sua figurazione poetica: dall'ondeggiare dei pensieri di Palomar alle onde del mare.

Le ricorrenze dell'immagine dell'onda non sono per nulla casuali in Calvino e si tratta di un motivo che gli è caro precisamente perché rappresenta l'inafferabilità: Palomar non riuscirà mai ad isolare mentalmente o visivamente un'onda per poter finalmente considerare di averla *letta*, non potrà fermarla in un'immagine mentale, poiché l'onda è essa stessa movimento.

³⁵ Vedi il racconto *Del mordersi la lingua*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 961. Vedi anche il racconto seguente, *Del prendersela coi giovani*, ivi, p. 963.

³⁶ ID., *Lezioni americane*, cit., p. 674.

Da movimento del pensiero a motivo poetico, ritroviamo il moto dell'oscillazione in luoghi calviniani sperimentali, come la raccolta *Ultimo viene il corvo*. Il racconto *Dollari e vecchie mondane*, composto da visioni surreali all'interno di un incongruo bar in riva al mare, è interamente strutturato intorno al motivo dell'onda e sviluppa una vera e propria metamorfosi aquatica: le persone, i marinai, le prostitute che si trovano all'interno del bar, La botte di Diogene, formano una massa che sembra diventare liquida e che si muove formando delle onde. Queste onde sono peraltro accompagnate, durante tutto il racconto, da un altro movimento gemello: quello del canto.³⁷

In un altro testo ancora, il dialogo *Le effimere nella fortezza*,³⁸ composto per presentare una scultura di Fausto Melotti, ritroviamo il motivo musicale associato a un movimento di vibrazione:

Noi abitiamo lo spazio dell'aria, scandiamo il tempo col vibrare delle ali. Cos'altro vuol dire: essere? [...] Noi guizziamo nel vuoto come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi, non resta che il vuoto onnipotente e onnipresente [...] il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile.³⁹

Siamo qui in presenza di un luogo importante dell'universo calviniano, in quanto condensa alcune delle dualità che lo definiscono: gli insetti sono, allo stesso tempo, leggerezza, rapidità e molteplicità, mentre «la fortezza» rappresenta l'unità che attraversa il tempo con la sua pesantezza. Forte ma immobile, si oppone in ogni sua qualità agli insetti. Peraltro nel contrasto tra materia e vuoto risuona anche quello tra musica e silenzio: gli insetti assomigliano a note di musica nel silenzio, ma anche alla scrittura sul foglio bianco.

Ora, il doppio paragone applicato agli insetti – insetti-musica, insetti-scrittura – ci consente di riallacciare le fila tra la scrittura di Calvino e quella di Leopardi, ricordando che il canto leopardiano, all'immagine delle effimere, rappresenta la fusione perfetta tra questi due atti creativi che si staccano dal nulla.

VIII

La distanza della luna può a nostro avviso essere definito come il più leopardiano dei testi calviniani e costituisce certamente un esempio molto elaborato del suo lavoro intorno alla costellazione dell'oscillare-ondulare-vibra-

³⁷ Ci permettiamo di rimandare a uno studio in cui abbiamo sviluppato più ampiamente queste osservazioni, «*Dollari e vecchie mondane*», un testo chiave. *Molteplicità, occhio, ciclicità*. (*L'abecedario calviniano/2*), «*Italies*», 19 (2015), pp. 273-81.

³⁸ Pubblicato per la prima volta con il titolo *Dialogo tra una fortezza e uno sciame di insetti*, «*La Repubblica*», 27 maggio 1981; poi nel volume RAYMOND QUENEAU, *La canzone del polistirene tradotta da Italo Calvino*, Milano, Libri Scheiwiller, 1985, pp. 17-18; e infine nella raccolta *Collezione di sabbia* nel novembre del 1984.

³⁹ ITALO CALVINO, *Le effimere nella fortezza*, in *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, cit., I, p. 486.

re, che si sviluppa nel testo intorno al motivo lunare. Occorre ricordare il ben noto legame, antichissimo, stabilito dalla tradizione tra luna e acqua,⁴⁰ di cui ritroviamo le tracce in Calvino come in Leopardi, disseminate tra i testi. *La distanza della Luna* costituisce l'espressione calviniana più evidente di tale associazione, ma anche uno dei primi racconti cosmicomici, nei quali l'autore trae l'ispirazione da dati scientifici, e in particolare da libri di astronomia.⁴¹ Calvino ricorda anche altrove, precisamente a proposito della *Distanza della Luna*, quanto il suo lavoro fosse profondamente ancorato in una tradizione letteraria che possiamo definire non solo come *cosmica*, ma come *cosmologica*: «Ho cominciato con la Luna, come atto d'omaggio ai poeti lunari della letteratura italiana, da Dante a Ariosto, a Leopardi».⁴² Il nesso luna-acqua-vibrazione appartiene sia al campo conoscitivo delle scienze astronomiche che al dominio della tradizione letteraria e poetica, e il racconto inaugurale della *Cosmicomiche* appare come il luogo in cui questi due influssi diventano perfettamente consustanziali.

La distanza della Luna racconta innanzitutto un'oscillazione. Il movimento iniziale del testo è precisamente questo: ciclicamente, la Luna si avvicina alla Terra, quasi fino a toccarla, poi si allontana. È un ciclo regolare, che i protagonisti del racconto aspettano e sul quale hanno fondato le loro abitudini, poiché al momento di massima vicinanza tra Luna e Terra, ne approfittano per salire sulla Luna e approvvigionarsi in latte lunare. Il ritmo del racconto è quindi definito da un movimento a pendolo – vicinanza, lontananza, vicinanza, lontananza – ma l'alternarsi regolare delle due posizioni lunari nasconde una faglia, in quanto questa ciclicità apparente cela in realtà un altro movimento, assolutamente leopardiano. Un incrinarsi. Progressivo, insospettabile, lieve ma inesorabile. È lo stesso incrinarsi del *Cantico del gallo silvestre*, in cui l'alternarsi rassicurante e apparentemente costante tra notte e giorno, tra morte e rinascita di ogni cosa dell'universo, determina il respiro, il ritmo del testo, ma nasconde un'impercettibile variazione, «un appassire». La Luna si allontana nel racconto calviniano, così come l'universo sta morendo nel *Cantico*:

Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte [...]. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire [...]. Ma siccome i mor-

⁴⁰ Vedi lo studio molto accurato di ÉMILE NOURRI, pubblicato sotto lo pseudonimo di PIERRE SAINTYVES, che cita tra l'altro Macrobio, Plutarco, Plinio, o ancora la mitologia egizia, ne *L'astrologie populaire étudiée spécialement dans les doctrines et les traditions relatives à l'influence de la Lune*, Paris, J. Thiébaud, 1937. Vedi in particolare il cap. *La Lune attire et mange les nuages. Les liens de la Lune avec l'eau*, pp. 80-84.

⁴¹ «Ho cominciato così: avevo preso l'abitudine di segnarmi le immagini che mi venivano in mente leggendo un libro per esempio di cosmogonia, cioè partendo da un discorso lontano dal meccanismo di immaginazione che mi è più consueto. E invece anche di lì ogni tanto vengono fuori delle immagini, delle proposte di racconto», Intervista ad Alfredo Barberis, «Il Giorno», 22 dicembre 1965, ora in ITALO CALVINO, *Tutte le Cosmicomiche*, a cura di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1997, pp. 395-96.

⁴² Questo passo appare nel dattiloscritto elaborato per una lettura antologica tenuta a Zurigo nel 1968 e si tratta anche in questo caso di un testo citato da CLAUDIO MILANINI nella sua *Cronologia cosmicomica*, in CALVINO, *Tutte le Cosmicomiche*, cit., p. 396.

tali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta.⁴³

Con lo stesso movimento oscillante, in Calvino, *tempo verrà, che la Luna sarà lontana*, così lontana da non poter più essere toccata.

Nella *Distanza della Luna*, l'influsso lunare si manifesta attraverso la trasformazione dello spazio in ambiente acquatico: gli oggetti e gli esseri sottomessi alla forza della luna sembrano nuotare, galleggiare, o vengono associati ad elementi simbolicamente acquatici, come i pesci o le conchiglie.⁴⁴

L'acqua era in quelle notti calmissima, argentata che pareva mercurio, e i pesci, dentro, violetti, che non potendo resistere all'attrazione della Luna venivano tutti a galla, e così polpi e meduse color zafferano. C'era sempre un volo di bestioline minute – piccoli granchi, calamari, e anche alghe leggere e diafane e piantine di corallo – che si staccavano dal mare e finivano nella Luna, a penzolare giù da quel soffitto calcinoso, oppure restavano lì a mezz'aria, in uno sciame fosforescente [...].⁴⁵

La forza lunare definisce così uno spazio acquatico, dove ci si tuffa, si nuota.⁴⁶ Un ambiente ondeggiante, vibrante:

Meduse trasparenti affioravano sulla superficie marina, vibravano un poco, spiccavano il volo verso la Luna ondeggiando. La piccola Xlthlx si divertiva ad acchiapparle in aria, ma non era facile. Una volta, tendendosi con le sue braccine per ghermirne una, fece un saltello e si trovò anche lei librata [...] così lei volava tra le meduse sospesa sopra il mare. [...] la Luna correva via per la sua ellisse trascinandosi dietro quello sciame di fauna marina per il cielo, ed uno strascico di lunghe alghe inanellate, e la bambina sospesa lì nel mezzo.⁴⁷

Non possiamo pertanto non vedere nel movimento ondulatorio, così singolare, della moglie del capitano un annuncio del seguito del racconto, in cui, per amore del cugino sordo, la donna sceglie non solo di trasferirsi sulla luna, ma di diventare un essere lunare, di immedesimarsi letteralmente nell'astro. Associata sin dall'inizio del racconto alla lira – strumento tradizionalmente legato alla luna e peraltro, strumento a corda, ovvero vibrante⁴⁸ –, la moglie del capitano è immediatamente raffigurata attraverso l'anguilla, animale marittimo, noto per il suo movimento ondulante: «La moglie del capitano

⁴³ LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 400.

⁴⁴ La conchiglia, come ben sappiamo e come ricorda ampiamente Nourri, è tradizionalmente considerata come un simbolo lunare, umido, fertile, e lo ritroveremo nella cosmicomica *La spirale*.

⁴⁵ CALVINO, *La distanza della Luna*, in ID., *Tutte le Cosmicomiche*, cit., p. 10.

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ Ivi, p. 14.

⁴⁸ Ricordiamo ovviamente un passo del *Dialogo della Terra e della Luna* in cui, ai dubbi della Terra – «Ma Pitagora dice [...] che sei l'ottava corda di questa lira universale [...]», la Luna risponde, infastidita: «Non so di essere una corda». Vedi LEOPARDI, *Operette morali*, cit., pp. 153-54.

suonava l'arpa; aveva braccia lunghissime, argentate in quelle notti come anguille, e ascelle oscure e misteriose come ricci marini». ⁴⁹ Un movimento che diventa sua intima qualità, come mostra un passo dal quale emerge una vera e propria visione lunare: «La moglie del capitano aveva tentato anche lei il salto ma era rimasta librata a pochi metri dalla Luna, e muoveva mollemente le lunghe braccia argentee nell'aria». ⁵⁰

La scelta calviniana dell'idea di librazione è qui particolarmente importante: lo stato di librazione, l'abbiamo visto, era già stato imposto dalla forza lunare alla bambina sospesa in aria, quale manifesta trasmissione della condizione lunare agli esseri sottoposti alla sua influenza. Ora, ciò che Calvino non poteva certo ignorare, considerate le sue appassionante ricerche in questo ambito, è che il termine *librazione* appartiene al campo dell'astronomia e che si tratta di una nozione cruciale. Cruciale nel senso letterale poiché ci troviamo in presenza di un vero e proprio crocevia di significati ben distinti che rinvia, da una parte, all'idea di *equilibrio*, ovvero di sospensione, e dall'altra a quella di *vibrazione*.

L'enciclopedia Treccani indica per il verbo 'librare', in prima accezione, «pesare con la bilancia», quindi, nel senso figurato, «giudicare, valutare»; in seconda accezione, nell'ambito letterario, «equilibrare, equilibrarsi, tenersi in equilibrio»; quindi, «compiere movimenti ondeggianti per mantenere l'equilibrio». La 'librazione', invece, è definita in prima accezione come un'oscillazione, e in seconda accezione come un termine appartenente al campo della meccanica:

moto oscillatorio secondario di un corpo intorno a un asse che passa per il suo centro di massa, dovuto a interazioni tra moti principali del corpo medesimo. In partic.: *Librazione della Luna*, piccola oscillazione della Luna che appare come un'oscillazione della faccia della Luna visibile dalla Terra, per cui la Luna mostra a un osservatore terrestre poco più della metà (circa sei decimi) della sua superficie; è dovuta a piccole irregolarità della rotazione e della rivoluzione lunari. ⁵¹

La vibrazione è quindi considerata come una qualità intrinseca della luna in quanto oggetto astronomico, al punto che si parla comunemente di *librazione lunare*. Calvino sceglie pertanto di evocare, con la librazione, la sospensione in aria, ma anche il leggero tremolio dell'astro – che coinvolge qualsiasi oggetto a cui la luna estende la sua forza impalpabile. Equilibrio in vibrazione: è precisamente la variazione impercettibile di cui parlavamo, in opposizione all'apparente perfezione eterna dell'astro.

⁴⁹ CALVINO, *La distanza della Luna*, cit., p. 14.

⁵⁰ Ivi, p. 19.

⁵¹ Vedi Enciclopedia Treccani, edizione online, <http://www.treccani.it/vocabolario/librazione/> (consultato il 9 agosto 2017).

IX

Un altro racconto del volume delle *Cosmicomiche* esplora simili vie poetiche, *Il sangue, il mare*, raffigurazione perfetta dell'ondeggiare, anzi, estremizzazione di questo movimento in un ondeggiare divenuto totalizzante poiché coinvolge non solo la mente, non solo la posizione degli esseri nello spazio, bensì la loro stessa interiorità corporea: come si può intuire dal titolo stesso, *Il sangue, il mare* descrive un ondeggiare allo stesso tempo interno ed esterno agli esseri, che diventano essi stessi ondeggiare; una fusione totale tra due ambienti liquidi il cui punto d'incontro, la cui interfaccia, è il corpo dei protagonisti. Essi hanno incorporato le onde, diventando così consustanziali con l'esterno, con il mondo, con tutto; ma anche l'uno con l'altro, appartenendo entrambi alla stessa materia, allo stesso movimento, alla stessa forza. Si procede pertanto dall'oscillare, all'ondeggiare, fino al pulsare, ovvero un movimento organico, segno della totale appartenenza dell'uomo al cosmo: un'appartenenza reciproca, segnata dalla reciprocità dei loro movimenti, dalla comunicabilità dei loro moti, dalla permeabilità dell'uno all'ondeggiare dell'altro.

In fin dei conti, oscillare, ondeggiare, vibrare, pulsare, scintillare corrispondono a varie gradazioni dello stesso movimento ondulatorio. Nella recensione di *Palomar* pubblicata sul «Manifesto» nel 1984, Antonio Prete aveva peraltro già colto questo nesso fondamentale:

Le meditazioni di Palomar sull'universo, alla ricerca di un passaggio che porti dalla geografia esteriore a quella interiore, alla ricerca di una tensione del pensiero in cui siano compresenti le minime percezioni e l'infinito, il pulsare delle vene e il nulla, la morte del singolo e la morte del mondo o dei mondi, possono essere lette come un commento (e dunque come una riattivazione fantastica) del *Cantico del gallo silvestre* e del *Frammento apocrifo di Stratone*.⁵²

X

Si può supporre che Calvino sia stato sensibile all'ondeggiare che percorre i testi leopardiani e abbia colto la sua crucialità, in quanto questo movimento appare in due passi essenziali dello *Zibaldone* scelti per le sue *Lezioni americane*. Si tratta precisamente di due brani in cui Leopardi definisce le qualità del *vago*.

È piacevolissima ancora, per le sopradette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. Un moto multiplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitamente e distintamente [...]. [*Zib.* 1745-46]⁵³

⁵² PRETE, *Come il signor Palomar riuscì a diventare una galassia*, cit., p. 433.

⁵³ Vedi CALVINO, *Esattezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 681.

La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'animo una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. [Zib. 2041-42]⁵⁴

Possiamo forse individuare qui il cuore del rapporto tra Calvino e Leopardi: dall'ondeggiamento delle cose, che le rende inafferrabili, indefinite e suscita piacere, all'ondeggiamento dell'anima. Per Leopardi, nell'*ondeggiare dell'anima in una tale abbondanza di pensieri* consiste precisamente l'effetto della poesia. Ritroviamo peraltro l'ondeggiare in un passo fondamentale della *Storia del genere umano* in stretta connessione con la concezione leopardiana di infinito-indefinito, quando Giove, «risolutosi di moltiplicare le apparenze di quell'infinito che gli uomini sommamente desideravano [...] mise nelle selve uno strepito sordo e profondo, con un vasto ondeggiamento delle loro cime».⁵⁵

D'altronde, Calvino sembra impossessarsi nuovamente dell'ondeggiare leopardiano in un altro passo di *Palomar* che potrebbe condensare due passi della *Ginestra*, mettendo in evidenza il nesso tra moto ondulatorio e luce. Se nella *Ginestra* ondeggiamento e luci molteplici erano separati – «veste il flutto indurato, e par che ondeggi» (v. 160) poi, due versi più avanti, «veggo dall'alto fiammeggiar le stelle, / cui di lontano fa specchio / il mare, e tutto di scintille in giro / per lo voto seren brillare il mondo» (vv. 163-66) –, Calvino sembra condensare tale movimento con la molteplicità e la luce: «dall'orizzonte una macchia abbagliante si spinge fino alla costa, fatta di tanti luccichii che ondeggiano».⁵⁶

XI

La librazione della luna e l'ondeggiamento poetico si congiungono nella città di Lalage, ovvero, non a caso, nel libro in cui Calvino crede «d'aver detto più cose».⁵⁷ Chi cercherà la luna nel testo delle *Città* si accorgerà che è quasi assente. Eppure si tratta di un'opera estremamente densa, la cui esponenzialità – perfettamente controllata – sembra nutrita da un'ambizione quasi totalizzante, ovvero mossa dall'intento – ovviamente irrealizzabile – di significare tutte le cose che compongono il mondo. Fra questi elenchi precisi, accumulazioni successive di oggetti, cose e forme che costituiscono la

⁵⁴ Vedi CALVINO, *Rapidità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 665.

⁵⁵ LEOPARDI, *Storia del genere umano*, in Id., *Operette morali*, cit., pp. 62-63.

⁵⁶ CALVINO, *La spada del sole*, in Id., *Palomar*, cit., p. 883.

⁵⁷ Id., *Esattezza*, cit., p. 689.

materia delle città, – del mondo-città –, in un volume che Calvino stesso ha definito come fatto di poesia,⁵⁸ la luna compare poche volte, diventando così un elemento prezioso. Non è più, appunto, la luna delle *Cosmicomiche*, dalla materialità talvolta invadente, oggetto familiare, perfino triviale.

Ripensiamo al notissimo passaggio delle *Lezioni americane* in cui Calvino diceva che avrebbe voluto dedicare la sua lezione sulla leggerezza alla luna, per poi decidere che la luna andava lasciata tutta a Leopardi: nella luna, Calvino riconosce evidentemente un segno poetico forte, e lo considera come indissociabile da Leopardi e dall'idea di leggerezza.⁵⁹ Ora, nel volume delle *Città invisibili*, la rarità della luna conferisce un peso ancora maggiore alle sue apparizioni, suggerendo che Calvino abbia voluto condensare nella città di Lalage alcuni motivi cardinali della sua scrittura: la leggerezza, il sogno, la luna e, appunto, un movimento inatteso, che parrebbe incongruo se non avessimo seguito il filo discontinuo delle sue apparizioni nel rizoma calviniano, ovvero l'oscillazione.

– Ti racconterò cosa ho *sognato* stanotte, – dice il Kan a Marco. – In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi *erratici*, vedevo di lontano *elevarsi* le guglie d'una città dai pinacoli *sottili*, fatti in modo che *la Luna* nel suo viaggio possa *posarsi ora sull'uno ora sull'altro*, o *dondolare* appesa ai cavi delle gru.

E Polo: – La città che hai *sognato* è Lalage. Questi inviti alla sosta nel cielo notturno i suoi abitanti disposero perché la Luna conceda a ogni cosa nella città di crescere e ricscendere senza fine.⁶⁰

Due idee, l'erranza e il verbo *posare* – caro a Leopardi, com'è stato spesso ricordato –, non possono mancare di evocare qui la poesia leopardiana. L'atto di posarsi appare in questo passo come un bisogno essenziale della luna e la percezione del posarsi come necessità lunare sembra derivare direttamente dalla lettura dei versi leopardiani. Ora, la luna calviniana non si accontenta di posare, o posarsi: essa presenta anche un movimento in contraddizione con il posare, un movimento oscillatorio. *Dondola*. Per tutti questi motivi, possiamo pensare che Calvino abbia voluto costruire con la città di Lalage un emblema della sua idea di poesia: è la città che riesce a compiere il miracolo di «crescere in leggerezza», grazie alla luna.

⁵⁸ Calvino insiste particolarmente sulla dimensione poetica delle *Città invisibili* in una conferenza tenuta in inglese il 29 marzo 1983 alla Columbia University di New York, pubblicata nella rivista letteraria americana «Columbia» con il titolo *Italo Calvino on Invisible Cities* (n.8, 1983, pp. 37-42); ora in ITALO CALVINO, *Presentazione*, in Id., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, pp. v-xi. Evoca così i testi delle città: «come poesie che mettevo sulla carta» (p. v); «un libro come questo, [...] si deve leggere come si leggono i libri di poesie, o di saggi, o tutt'al più di racconti» (p. vi); «Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città» (p. ix). Mentre nelle *Lezioni americane* li evoca – insieme alle descrizioni di *Palomar* – come componenti «tra l'apologo e il *petit-poème en-prose*»: vedi CALVINO, *Rapidità*, cit., p. 671.

⁵⁹ Id., *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit., pp. 651-52.

⁶⁰ Id., *Le città invisibili*, cit., pp. 73-74.

XII

Come evidenziano i passi delle *Lezioni americane* citati, i testi di Leopardi influenzano Calvino nella concezione stessa di poesia e di letteratura: la scrittura calviniana risente di tali influenze, le analizza e ne è abitata. La presenza leopardiana non si limita a citazioni esplicite, bensì impregna i movimenti stessi della scrittura e determina anche la postura di un autore che, ricordiamolo, cerca di scrivere tenendo a mente il cosmo. Sul modello dei pensatori e poeti a cui fa ampiamente riferimento nei suoi saggi e nelle *Lezioni americane*, ovvero Dante, Ariosto, Galileo, ma anche Giordano Bruno. E se afferma che «possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura»,⁶¹ appare ovvio che egli stesso appartiene alla stessa traiettoria. Una traiettoria *cosmica*.

Sia Leopardi che Calvino coinvolgono gli elementi cosmici e i loro attributi, convocano le loro qualità, i loro movimenti, nell'atto stesso di pensare e di scrivere. La luna in particolare si rivela come un elemento cruciale della loro lingua e delle loro *sintesi mentali*, vero e proprio strumento filosofico nel senso in cui l'intendeva Mircea Eliade quando emetteva l'ipotesi dell'esistenza di una *filosofia della luna*: «Se si può parlare di una filosofia dei Presocratici, che tentavano anche loro di scoprire gli elementi unitari del Cosmo, si può allo stesso modo parlare di una "filosofia" della luna, del ruolo svolto dalla luna nella creazione delle prime sintesi mentali, nell'espressione simbolica dell'unità cosmica».⁶²

Possiamo concludere che i nostri due autori non sono certo estranei alla riflessione di Antonio Prete quando egli pone il problema del «rapporto tra il sentire e il cosmo, tra lo spazio dell'interiorità e gli spazi stellari» interrogandosi così: «Quale il legame tra il sentire umano, la sua rappresentazione linguistica, e il vorticare dei mondi? Quale le corrispondenze tra la geografia delle passioni e la geografia celeste, tra le forme del desiderio e la forma dei corpi astrali?».⁶³

Torniamo infine a ripetere l'importanza di considerare l'opera di Leopardi e l'opera di Calvino – due opere certo ben diverse sotto tanti aspetti – come due *edifici*, due rizomi, due insiemi eterogenei risultanti da nessi talvolta interrotti, talvolta sotterranei, eppure sempre *in crescita*:

la beltade di un edificio non è manifesta a chi scorge una minima parte di quello, come un sasso, un cemento affisso, un mezzo parete: ma massime a colui che può vedere l'intero, e che ha facoltà di far conferenza di parti a parti. Non temiamo che quello che è accumulato in questo mondo, per la vehemenza di qualche spirito errante, o per il sdegno di qualche fulmineo Giove, si disperga fuor di questa tomba o cupola del cielo, o si scuota et efflusca come in polvere fuor di questo manto stellifero [...].⁶⁴

⁶¹ ID., *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Saggi*, cit., p. 232.

⁶² MIRCEA ELIADE, *Une nouvelle philosophie de la lune*, tradotto in francese dal rumeno da Alain Paruit, Paris, Éditions de l'Herne, 2001, p. 14. La traduzione dal francese all'italiano è nostra.

⁶³ ANTONIO PRETE, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 109-11.

⁶⁴ GIORDANO BRUNO, *De l'infinito, universo e mondi*, edizione bilingue a cura di Giovanni Aquilecchia e Jean Seidengart, introduzione di Miguel Angel Granada, tradotto da Jean-Pierre Cavallé, Paris, Les Belles Lettres, 2006, pp. 41-43.

INDICE

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

PROSATORI

ANDREA CORTELLESSA, <i>L'aldilà del Novecento</i>	»	3
VALERIO CAMAROTTO, <i>Tra modernità e tradizione: Pirandello, Leopardi e la riflessione sulla letteratura</i>	»	21
TOMMASO GENNARO, <i>Rumor de lonh. Leopardi, Beckett e la voce che proviene da lontano</i>	»	39
MARCO DONDERO, <i>Tre "apparizioni" del Leopardi personaggio: Brancati, Savinio, Saba</i>	»	59
GIUSEPPE SANDRINI, <i>L'eredità di Leopardi nei prosatori della prima metà del Novecento</i>	»	71
MELINDA PALOMBI, <i>Ripetizione e poetica in Leopardi e Calvino: segni, moti, oscillazioni</i>	»	89
NOVELLA PRIMO, <i>«Lieta già del tuo canto». Osservazioni sul leopardismo di Primo Levi</i>	»	109
DAVIDE DI POCE, <i>«Il giovane favoloso». Il Leopardi di Anna Maria Ortese</i>	»	129
ROSALBA GALVAGNO, <i>Il sogno della caduta della luna in alcuni passaggi della prosa del Novecento e altri saggi leopardiani</i>	»	145

POETI

ANTONELLA DEL GATTO, <i>Decostruzione metaforica e pensiero associativo: Leopardi nei «Canti di Castelvecchio» di Giovanni Pascoli</i> . . .	»	165
CHRISTOS BINTOUDIS, <i>Leopardi, Kavafis e il mondo antico</i>	»	183
NICOLA FEO, <i>Un leopardismo senza tragedia agli esordi del Novecento: la poesia di Guido Gozzano</i>	»	205
STEFANO CARRAI, <i>Il modello Leopardi dal primo all'ultimo Saba</i>	»	233

INDICE

GIUSEPPE SANGIRARDI, <i>Variazioni su Leopardi e Montale</i>	pag.	241
MASSIMO NATALE, <i>Citare, tradire. Leopardi e la poesia del secondo Novecento</i>	»	259
STEFANO VERDINO, <i>Leopardi tra Luzi e Caproni</i>	»	277
GIUSEPPE ZAPPALÀ, «Un'anima meravigliosamente amante». Giorgio Caproni lettore di Leopardi	»	291
EMMANUELA TANDELLO, <i>Natura, idillio, «souffrance»: Leopardi in «Serie Ospedaliera» di Amelia Rosselli</i>	»	305

FILOSOFI E CRITICI

LUIGI CAPITANO, <i>Leopardi filosofo «postumo». La svolta nichilistica</i>	»	319
RAOUL BRUNI, <i>Orbite clandestine: Leopardi nella cultura filosofica anti-idealistica</i>	»	339
GASPARE POLIZZI, <i>Leopardi e la battaglia delle idee nel Novecento italiano</i>	»	357
PANTALEO PALMIERI, «Un'intimità fraterna»: Thovez e Leopardi	»	377
ANTONIO PANICO, <i>La linea Leopardi-Michelstaedter</i>	»	393
ANNA DI SOMMA, «Wahn ist das Ordnungsstiftende». Il "teoreta dell'illusione": Ernesto Grassi interprete di Leopardi	»	407
ANTONELLA ANTONIA PAOLINI, «D'un poète qui nous permettra de retrouver l'Italie». Silvio Trentin lettore di Leopardi	»	421
STEFANO GENSINI, <i>Leopardi, Gramsci e un "nesso di problemi" per il caso italiano</i>	»	443
FELICE CIMATTI, <i>La vita estrinseca. Leopardi e l'Italian Thought</i>	»	459
DAVID JÉRÔME, <i>Capitombolare con Cioran e Leopardi</i>	»	481
LABORATORIO LEOPARDI, <i>Il pensiero della complessità tra Leopardi e il Novecento</i>	»	493

REGISTI E TRADUTTORI

ANTONELLA BRANCACCIO, <i>I versi, le immagini. Il Leopardi di Nelo Risi</i>	»	511
GILBERTO LONARDI, <i>Per Bemporad, l'«Odissea», Leopardi</i>	»	527
Indice dei nomi	»	533

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI NOVEMBRE 2020

ISBN 978 88 222 6692 7