

VERONICA MEDDA

L'IMPIANTO MITO-LOGICO DEI DIALOGHI

«ALLA MANIERA DI LUCIANO»: SISTEMATICITÀ, SCOMPOSIZIONE E NUOVI SIGNIFICATI

ABSTRACT: With the project of the *Operette morali* Leopardi intends to create a new repertoire of myths. By taking on different meanings, myths become a “cardinal point”, orienting the reader in the text through their underlying references. Beginning with the analysis of two of the most well-known dialogues, this contribution examines the mythological and logical structure of the *Operette* by means of an anthropological perspective and focusing on post-apocalyptic suggestions.

KEYWORDS: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Myth, Luciano, Mythopoesis, Re-semantization.

PAROLE-CHIAVE: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, mito, Luciano, mitopoesi, risemantizzazione.

I. PREMESSA

Le *Operette morali*, tra le numerose interpretazioni a cui si prestano, possono essere lette e investigate in quanto “repertorio di miti”, tenendo ben presente che tradizionalmente ogni *mythos* non è da considerarsi come un singolo racconto fine a sé stesso ma come facente parte di una teoria della narrazione, in cui una serie di *topoi* letterari noti sono sistematicamente legati tra loro. Nella struttura a matrice circolare dell’opera sono racchiuse e tramandate una serie di credenze, miti e storie che si ‘richiamano’ gli uni con le altre: seguendo tale criterio, i dialoghi assumono, dunque, una funzione enciclopedica e ordinatrice rispetto all’infinito bagaglio di conoscenze filosofico-scientifiche del poeta. Lo stesso Leopardi, in una lettera

indirizzata all'editore Stella datata 6 dicembre 1826, suggerisce una lettura complessiva dell'opera «come accade di ogni cosa filosofica, e benché scritta con leggerezza apparente».¹

Nella prima parte del presente contributo si passerà in rassegna l'impre-scindibile eredità satirica dell'opera con particolare riferimento a Luciano di Samosata, raccogliendo e vagliando episodi tratti dalla mitografia classica e moderna. Successivamente verranno esaminate nel dettaglio due tra le operette più celebri, *Storia del genere umano* e *La scommessa di Prometeo*, attraverso la scomposizione dei mitologemi in esse presenti.

Bisogna tener presente che Leopardi, però, con la sua denuncia dissacratoria nei confronti dei miti antichi e moderni non mira solo a distruggere ma a creare: egli, infatti, dà alla luce un nuovo e rinnovato palinsesto mitologico in virtù del proprio disincanto, quello che potremmo definire un repertorio di contro-miti che, grazie alla loro fortissima carica espressiva, rimarrà attuale e attualizzabile fino ai nostri giorni.

2. IMPRONTE LUCIANEE NELLA MITOGRAFIA DELLE *OPERETTE MORALI*

In una lettera indirizzata all'amico Pietro Giordani, datata 4 settembre 1820, Leopardi comunicava di aver iniziato ad abbozzare «certe prosette satiriche»² con l'intento di «vendicarsi del mondo e della virtù».³ Il progetto non verrà mai portato a termine, ma è proprio da questo nucleo primitivo che fioriranno le *Operette morali*. Delle ventiquattro operette contenute nella raccolta del 1827 ben diciassette sono dialoghi: alla dirompente diffusione del romanzo, genere nuovo e socialmente impegnato, Leopardi risponde in contro-tendenza riproponendo una forma antica come quella dell'apologo morale con particolare propensione, appunto, per il dialogo di stampo filosofico. È chiaro che le *Operette morali* si configurano come un anti-romanzo proprio per via del ricorso alla forma breve, ovvero al 'frammento', senza alcuna apparente continuità narrativa tra un dialogo e l'altro e senza neppure investire su personaggi ricorrenti. Egli pare, quindi, sfruttare la forma del dialogo come filo conduttore tra tutte le *Operette* «alla maniera di Luciano» come già annunciato tra il 1819 e il 1820 nello *Zibaldone*⁴ e nei *Disegni Letterari*:

Dialoghi satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti e moderni, e non tanto tra morti, giacché

1 *Epist.*, lettera 1026, I, pp. 1273-4.

2 *Ivi*, lettera 330.

3 *Ibid.*

4 *Zib.* 1394, 27 luglio 1821: «le armi del ridicolo né dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando».

di Dialoghi de' morti c'è molta abbondanza, quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo tra animali; [...]. E questi Dialoghi supplirebbero in certo modo a tutto ciò che manca nella Comica Italiana giacché ella non è povera di intreccio d'invenzione di condotta ec., e in tutte queste parti ella sta bene; ma le manca affatto il particolare cioè lo stile e le bellezze parziali della satira fina e del sale e del ridicolo attivo veramente e plautino e lucianesco, e la lingua al tempo stesso popolare e pura e conveniente ec. e tutto questo sarebbe supplito dai sopradetti Dialoghi.⁵

Leopardi ha iniziato a frequentare le opere di Luciano di Samosata quando era molto giovane e gli si avvicina indirettamente attraverso il considerevole reimpiego che ne avevano fatto i letterati del XVII e XVIII secolo.⁶ Però, allo stesso tempo, egli respinge una parte cospicua di quella tradizione rifiutandosi di cimentarsi nella scrittura dei “dialoghi dei morti”.⁷

Nelle *Operette*, quando ne imita la maniera satirica, Leopardi ha già adoperato l'opera lucianea come modello per la stesura della *Storia dell'astronomia* del 1813 e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* del 1816. In questo senso, particolare attenzione merita il documento dove Leopardi il 24 febbraio 1819 stila la lista⁸ delle opere di Luciano da lui già lette, in cui emerge la necessità di passare in rassegna tutte le letture dell'autore greco in vista del progetto delle “prosette satiriche”. Inoltre, diverse pagine dello *Zibaldone*, datate 1822, contengono delle riflessioni sul bilinguismo di Luciano,⁹ a riprova di un'attenzione che non conosce interruzioni sostanziali; tanto che nel 1824, in prossimità della stesura delle *Operette*, è documentata un'intensa rilettura di più di cinquanta titoli lucianei.¹⁰

A questo si affianca, per corrispondenza tematica e cronologica, un lungo passo dello *Zibaldone* in cui Luciano viene indicato come modello di ciò che manca al linguaggio comico moderno:

C'è una differenza grandissima tra il ridicolo degli antichi comici greci e latini di Luciano ec. e quello de' moderni massimamente francesi. La differenza si conosce benissimo e dà negli occhi immediatamente. Ma quanto all'analizzarla e diffinire in che consista, a me pare che sia questo, che quello degli antichi consistea principalmente nelle cose, e il moderno nelle parole. [...] Quello degli antichi era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi per dir così un corpo di ridicolo, e i moderni mettono un'ombra uno spirito un vento un soffio un fumo. Quello empieva di riso, questo appena lo fa

5 LEOPARDI 2021, pp. 94-95.

6 Cfr. GALIMBERTI 1964, pp. 283-93.

7 Cfr. CAESAR 1989. Si veda anche: RUSSO 2017, pp. 18-27.

8 PACELLA 1966, p. 559.

9 Si veda in particolare: *Zib.* 2591, 30 luglio 1822; *Zib.* 2623, 9 settembre 1822; *Zib.* 2632, 5 ottobre 1822.

10 In quegli stessi anni è documentata anche un'assidua rilettura delle opere di Platone,

gustare e sorridere; quello era solido, questo fugace; quello durevole materia di riso inestinguibile, questo al contrario. [...] E la novità era cosa ordinarissima nel ridicolo degli antichi comici secondo la forza comica di ciascheduno. E quando anche non ci fossero immagini, similitudini ec., sempre quel motteggiare era più consistente, più coputo, e con più cose che non il moderno.¹¹

Leopardi ritiene che il modello degli antichi, con una menzione speciale per Luciano, sia la chiave di volta per colmare le evidenti lacune della prosa italiana, in particolare di quella comica. Infatti, nel pensiero del 30 luglio 1822,¹² attribuiva all'autore di Samosata, così come ad altri greci dell'età tarda, il merito di aver rigenerato la lingua e la letteratura dopo secoli di decadenza: Luciano, dunque, assurge a modello per sanare la frattura tra antichi e moderni. Scrivendo a Pietro Giordani il 20 marzo 1820, Leopardi sosteneva, infatti, che la lingua italiana per risorgere avrebbe dovuto unire lo stile antico con quello moderno. In altre parole, l'italiano può essere rivitalizzato solo attraverso un attento e costante studio dei classici: «il perfezionamento di una lingua, [è] cosa anch'essa difficilissima e tardissima a conseguirsi, e intendo ora, non quello che riguarda la bellezza, ma la semplice utilità di una lingua».¹³ Dalle note zibaldoniche emergono, pertanto, due tipi di perfezione: una naturale, l'altra acquisita, razionale, artificiale.

Anche nelle *Epistole* inizia a delinearsi il profilo di «questa nostra lingua sovrana immensa onnipotente»¹⁴ e naturale, in opposizione al francese, lingua della ragione. Quindi è forse per tale ragione che il linguaggio delle 'prosette' si caratterizza per un elevato tasso di artificiosità, mentre la prosa delle *Operette morali* incarna l'ideale di eleganza classica a cui Leopardi si era profondamente ispirato.

Non bisogna dimenticare che il lucianesimo stilistico di Leopardi ha fatto ricorso ad alcuni autori mediatori, quali Vincenzo Monti, rivendicando però una maggiore fedeltà al modello greco: Luciano, infatti, dall'Umanesimo fino al Settecento aveva goduto in Europa di un enorme successo come moralista e soprattutto come ideatore di un nuovo genere storico-fantastico, mentre, nel secondo decennio dell'Ottocento, vive in Italia un periodo di rinnovata fortuna, inaugurata nel 1819-1820 con la pubblicazione della traduzione integrale delle opere pubblicata da Guglielmo Manzi presso l'editore Losanna, da collegare ovviamente alla proliferazione di *pamphlet* di argomento satirico che contribuiranno al fervente dibattito tra classicisti e romantici.

soprattutto tra il novembre 1822 e l'aprile del 1823, in corrispondenza del primo soggiorno a Roma e ancora nell'estate dello stesso anno.

¹¹ *Zib.* 41-42, 1919.

¹² *Zib.* 2590, 30 luglio 1822.

¹³ *Zib.* 940, 12-13 aprile 1821.

¹⁴ *Epist.*, lettera 19.

Anche il progetto delle *Operette morali* si colloca sulla scia di questo nuovo successo: «l'uso della forma luciana come architettura prospettica di un discorso filosofico impiegato nientemeno che sul destino del genere umano»¹⁵ non aveva nessun precedente in Italia, e rimane ancora un episodio isolato. Il modello di Luciano è stato essenziale per la genesi dell'opera leopardiana dal momento che costituisce una tappa fondamentale della storia del genere letterario della satira menippea. Per questo motivo l'eterogeneità delle *Operette*, in cui si armonizzano perfettamente espressioni di generi e stili diversi, è anch'essa da far risalire al registro «corposo e linguaiolo»¹⁶ dei testi luciani.

È chiaro, però, che l'impronta di Luciano di Samosata non si debba riscontrare solo nella sistematicità dell'intera opera, ma anche in merito alla centrale strategia della riscrittura mitologica. Il carattere sistematico delle *Operette* consiste nella coerenza dei temi e nell'idea di dar vita ad una vera e propria "teoria metafisica" che si propone di indagare la realtà e l'essere umano. La strutturalità dei dialoghi, capace di creare una serie di rimandi, risulta essere per Leopardi un grande vantaggio proprio in virtù del progetto di costruire «un'enciclopedia di notizie storiche e mitologiche sull'antichità».¹⁷ La presenza mitologica è la più grande innovazione dell'opera: l'utilizzo di personaggi e di *exempla* ripresi dalla mitografia, mediati dal modello di Luciano, serve qui per introdurre vere e proprie "caricature" del mito.

Fin dal luglio 1821, in un pensiero dello *Zibaldone*, viene presentato il progetto di «dialoghi e novelle Luciane»,¹⁸ a dimostrazione dell'importanza che il modello di Luciano ha costituito per la genesi delle *Operette*. A questo proposito Emilio Mattioli, nel suo studio dal titolo *Leopardi e Luciano*, documenta l'evidente «lucianismo leopardiano»¹⁹ attraverso un'accurata lista di tutti i debiti luciani riscontrabili all'interno del *corpus* delle *Operette*, che mette in evidenza come Leopardi erediti dal modello greco ambientazioni, tematiche e personaggi della mitologia classica.

In Leopardi l'interesse per il *mythos*, nella fase giovanile, coincideva con lo studio dei classici e in particolare dei poemi omerici. Fin dalla stesura nel 1818 del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, egli esponeva la sua personale definizione di mito in relazione alla polemica tra classicisti e romantici facendo chiarezza sul rapporto che intercorre tra

15 SANGIRARDI 2001, p. 18.

16 BLASUCCI 1996, p. 58.

17 SANGIRARDI 2001, p. 27. Accanto a testi di ambientazione classica (*Storia del genere umano*, *Dialogo d'Ercole e di Atlante* e *La scommessa di Prometeo*) si affiancano quelli che utilizzano soggetti fantastici (il Folletto, lo Gnomo, le mummie) e altri ancora che hanno come protagonisti personalità storiche (Torquato Tasso, Fe-

derico Ruysch, Copernico, Cristoforo Colombo, per citarne alcuni); infine, ci sono quei dialoghi che mettono in scena personificazioni di entità naturali (la Terra, la Luna e stessa la Natura) o astratte (l'Anima, la Moda, la Morte) attraverso un sapiente utilizzo della prosopopea.

18 *Zib.* 1394, 27 luglio 1821.

19 Cfr. MATTIOLI 1982, pp. 75-98.

la *poiesis* e il *mythos*; descrivendo il rapporto tra “favole antiche” e l’arte dei suoi contemporanei, affermava che l’allontanamento dalla natura ha distrutto la poesia, trasformandola in arida esposizione razionale. La vera poesia non coincide – come invece sostiene Di Breme – con le verità della ragione, ma può essere prodotta solo dalla fantasia in grado di «ricevere e accogliere l’illusione». ²⁰ Il processo di incivilimento, accompagnato da «tanta snaturatezza», ²¹ è, secondo Leopardi, la causa del decadimento del mondo moderno, recuperabile ormai solo attraverso lo studio dei classici, evitando però qualsiasi forma di pedissequa imitazione. Egli osservava, infatti, che proprio i Greci, per primi, si trasformarono da cantori di storie in filosofi nel momento in cui l’esigenza di verità divenne predominante; quando la filosofia scopre che il mito non costituisce un sapere indubitabile, il termine *mythos* entra in contrasto con il termine *logos*, di cui in origine era sinonimo. ²² Ed è in questo momento cruciale per la storia della cultura occidentale, di cui il giovane Leopardi si mostra consapevole, che – come nota Severino – il termine *mythos* passa ad indicare una «leggenda in cui si crede», ²³ ovvero favole e racconti fantastici che rivelano l’essenza e la complessità del mondo. In questo modo, attraverso la mitologia, il mito diventa un oggetto recuperabile anche nella modernità, benché inteso come prodotto di una determinata epoca storica dalla quale non può essere svincolato, ma solo recuperato, manipolato e risemantizzato.

L’uso sfiduciato del mito è un ulteriore elemento da ricondurre allo stile dello scrittore di Samosata: Leopardi ha, dunque, ritrovato in Luciano un «modello di invenzione mitografica» ²⁴ coniugato secondo una prospettiva fortemente satirica. La frequente *contaminatio* tra satira e mitologia delinea il carattere di un’opera che, a partire da un’esibita finzione, affronta questioni di stretta attualità. Leopardi, a differenza dei romantici, non sfrutta il mito come paradigma indiscutibile, ma piuttosto come strumento per smascherare il mito della modernità e inverare il significato sotteso dei «polimiti». ²⁵

20 Cfr. LEOPARDI 2006, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, II.

21 *Ibid.* La parola “snaturatezza”, così evocativa, comparirà ancora nel *Discorso* qualche pagina più avanti: «Questa durezza molti l’hanno da natura, molti dall’incivilimento, moltissimi da ambedue, corroborata potentemente o aiutata la disposizione ingenita, che forse avrebbe potuto cedere e illanguidire, dai costumi e dagli abiti e dalla snaturatezza cittadina». Nello *Zibaldone* occorrerà nuovamente per due volte: la prima proprio a proposito di una riflessione sull’incivilimento: «Tutto questo discorso conviene colle osservazioni e prove

che in mille di questi miei pensieri si sono fatte sopra la snaturatezza e infelicità vera dell’uomo corrispondente in proporzione alla sua maggior civiltà» (*Zib.* 935, 18 novembre 1823).

22 Cfr. CERVATO 1997, p. 36. Questi due concetti si sono poi combinati insieme dando origine al termine *mythologia*, che il Leopardi definisce come sistema di credenze accettate e, per tale ragione, mai messe in discussione.

23 SEVERINO 1990, p. 18.

24 CERVATO 1997, p. 58.

25 DOLFI 1998, p. 155; con il termine polimiti si intende «quella molteplicità di figure che abitavano il politeismo antico».

Sotto accusa è soprattutto la trattazione della mitografia, a cui si assiste nel passaggio tra il XVIII e il XIX secolo: la mitologia antica aveva avuto un ruolo sociale e civico fondamentale mentre quella moderna deve, secondo Leopardi, inventarsi nuovi modi per parlare del *mythos*.²⁶ Servendosi, perciò, di alcuni stereotipi della tradizione classica greca e latina, intende far «saltare la tradizione dell'utilizzazione mitica rendendo legittimo un uso che diversamente aveva rimproverato a tanti moderni».²⁷ In altre parole, nel progetto delle *Operette*, e in altre forme anche nello *Zibaldone* e nei *Canti*, l'autore è in grado di spogliare il mito dalle imposizioni del mito stesso.

Ci troviamo di fronte ad un processo di volgarizzazione del mito e dei suoi personaggi i quali, seguendo il modello di Luciano, alludono allegoricamente all'umanità in genere: così, accanto a personaggi ereditati dalle «favole antiche» (come Prometeo, Ercole, Atlante), oggetti di caricature metaletterarie, troviamo casi di mitizzazione di figure esemplari non propriamente tratte dal mito ma avvolte da un'aura pressoché antica (come Tasso, Parini, Colombo, Copernico, Plotino, Porfirio e così via). Si tratta, dunque, di una sorta di manipolazione del mito, in cui la sua riscrittura – intesa come *integumentum* di idee e concetti di stampo filosofico – «è improntata alla rappresentazione icastica di evoluzioni storiche e istanze culturali di più ampio respiro».²⁸

In questo senso le *Operette morali* appaiono come il teatro filosofico ideale per mettere in atto il cosiddetto «trattamento del grottesco»²⁹ e per dare vita ad un nuovo tipo di satira a cui Leopardi, forte anche delle sue ultime letture luciane, cerca di dare un'impronta personale. Ed è proprio attraverso l'ingegno satirico che, colpendo giustappunto la lettura allegorica del mito antico, assistiamo alla parodizzazione dell'allegoresi mitica.

Il punto di partenza dell'intera opera è senza dubbio la mitologia classica che, fin dall'adolescenza, costituiva, per Leopardi, la base per affrontare i suoi ragionamenti eruditi e filosofici. Il mito era stato il mezzo attraverso cui gli antichi avevano iniziato a conoscere e a spiegarsi il mondo, dando forme ai loro dubbi e alle loro paure. In questo senso, gli esercizi eruditi diventano allora momenti nei quali, servendosi di testi altrui, Leopardi lavora per perfezionare la propria lingua e per allestire un importante repertorio di immagini a cui attingere successivamente.³⁰ È evidente che, anche nella pianificazione dell'impianto narrativo delle *Operette*, il mito antico sia passato dal fornire

26 Cfr. *Zib.* 3432, 15 settembre 1823: «Così gli antichi e primi poeti e sapienti facevano servire l'immaginazione de' popoli, e le invenzioni e favole proprie a' bisogni e comodi della società».

27 DOLFI 1998, pp. 154-5.

28 VAN DEN BOSSCHE 2000, pp. 202-5.

29 PRETE 1991, p. 95.

30 Cfr. LANDI 2017, pp. 38-44.

semplicemente una traccia elementare al divenire poi, più compiutamente, lo strumento attraverso il quale l'autore può mettere in atto la 'demitizzazione' di tali mitologie secolarizzate.³¹

I veri protagonisti delle *Operette* sono dunque i «concetti-miti»,³² secondo la felice formula di Mario Fubini, vale a dire tutte quelle entità, astratte e concrete, che vengono personificate dai personaggi che animano i dialoghi leopardiani, quali la Felicità, il Piacere, la Morte, la Moda, la Scienza e la Natura. In tal modo il libro, concepito nelle intenzioni per sfatare tutti i miti, con l'aiuto di Luciano ha finito per approfittare del modello greco «per dar forma ai nuovi miti, pienamente investiti di un nuovo compito conoscitivo».³³

3. IL PROCESSO DELLA MITOPOIESI

La riscrittura del mito attuata da Leopardi può essere interpretata come una vera e propria fondazione di un nuovo sistema di credenze, caratterizzato dall'accostamento delle favole antiche con i miti moderni. Le intenzioni sferzanti delle *Operette morali* non sembrano, però, dirette tanto contro le "favole antiche", quanto piuttosto contro i miti moderni del progresso e del misticismo.

Ci troviamo di fronte ad un processo letterario denominato mitopoiesi³⁴ che implica la «creazione di nuovi miti, spesso ricreazione, trasposizione a significazione universale e attuale di miti antichi».³⁵ Il concetto di mitopoiesi è probabilmente desunto dalle letture platoniche ampiamente documentate nel periodo della stesura delle *Operette morali*: sembrerebbe, infatti, che dalla lettura della *Repubblica*, e in particolare dell'episodio del "mito della caverna", Leopardi abbia tratto spunto «per un concetto di mitopoiesi che sia rappresentazione per una trasposizione metaforica e allegorica, attraverso il mito modernamente ricreato di verità universale, assunzione cioè di fatti o episodi o elementi o personaggi singoli a significazione universale».³⁶ Il filosofo greco presentava le sue favole morali come una fantasia verosimile piuttosto che come verità assoluta e universale:³⁷ Leopardi, quindi, si richiama anche a Platone per quanto riguarda la ricostruzione della sua nuova

31 Cfr. DOLFI 1998, p. 154.

32 Cfr. FUBINI 1969.

33 SANGIRARDI 2001, p. 81.

34 Dal greco *μιθοποιησις*, derivato dal verbo *μιθοποιέω* «inventare favole», indica in generale la capacità di creare favole, racconti e miti. Il termine compare per la prima volta nel secondo volume dell'opera *Mithus und Religion* di Wilhelm

Wundt (1832-1920), ma viene ampiamente sviluppato negli anni Trenta dallo scrittore britannico J.J.R. Tolkien che nelle sue opere fantasy integra temi mitologici tradizionali con nuovi archetipi.

35 SCONOCCHIA 1995, p. 49.

36 Ivi, p. 48.

37 Cfr. *Zib.* 2709, 21 maggio 1823.

concezione di mito e di mitologia, così come specificato successivamente in un passo dello *Zibaldone* risalente al dicembre 1826:

Differenza tra le antiche e le più recenti, le prime e le ultime, mitologie. Gl'inventori delle prime mitologie (individui o popoli) non cercavano l'oscuro per tutto, eziandio nel chiaro; anzi cercavano il chiaro nell'oscuro; volevano spiegare e non mistificare e scoprire; tendevano a dichiarar colle cose sensibili quelle che non cadono sotto i sensi, a render ragione a lor modo e meglio che potevano, di quelle cose che l'uomo non può comprendere, o che essi non comprendevano ancora. Gl'inventori delle ultime mitologie, i platonici, e massime gli uomini dei primi secoli della nostra era, decisamente cercavano l'oscuro nel chiaro, volevano spiegare le cose sensibili e intelligibili, colle non intelligibili e non sensibili; si compiacevano delle tenebre; rendevano ragione delle cose chiare e manifeste, con dei misteri e dei secreti. Le prime mitologie non avevano misteri, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura; le ultime sono state trovate per farci creder mistero e superiore alla intelligenza nostra anche quello che noi tocchiamo con mano, quello dove, altrimenti, non avremmo sospettato nessuno arcano. Quindi il diverso carattere delle due sorti di mitologie, corrispondente al diverso carattere sì dei tempi in cui nacquero, sì dello spirito e del fine o tendenza con cui furono create. Le une gaie, le altre tetre ec.³⁸

È chiaro come al centro del meccanismo mitopoietico aleggi spesso lo spirito della memoria classica da cui Leopardi non desume più semplicemente le vecchie favole alla maniera degli antichi. È egli stesso a ricreare nuovi, più profondi e irripetibili miti, esprimendosi attraverso quello che attraverso una formula molto felice è stato definito «pensiero poetante».³⁹ In questo senso la mitopoiesi leopardiana non è altro che la dimensione mitologica di un poeta e pensatore che, crescendo, ha iniziato ad interpretare i miti in modo nuovo e originale rimanendo, però, sempre fedele alle sue imprescindibili fonti.

È da queste prime e generali considerazioni che bisogna partire per comprendere il grande momento della creazione leopardiana delle *Operette morali*, concepite per riproporre i meccanismi secondo cui vivevano gli uomini delle epoche antiche con l'obiettivo di rivedere la realtà attraverso i loro occhi ingenui in grado di narrare le verità poetiche delle «favole antiche». L'autore – irriducibilmente lontano dal pensiero romantico – non punta all'imitazione della mitologia antica, ma piuttosto alla costruzione di un nuovo concetto letterario nel quale il mito permane sviluppandosi attraverso il processo vivificatore della mitopoiesi. La ricapitolazione, infatti, coinvolge

38 *Zib.* 4238-9, 29 dicembre 1826.

39 Cfr. PRETE 1980.

in primo luogo le poesie, e solo in un secondo momento le opere in prosa e in particolar modo le *Operette morali* dove l'autore «incastona nel mosaico la matrice narrativa del mito». ⁴⁰ La mitologia, dopo essere stata liberata dei valori tradizionalmente riconosciuti, è talmente ben inserita nel contesto che le *Operette*, come già detto, vanno considerate alla stregua di un elenco di notizie storiche e mitologiche facilmente riconoscibili e consultabili: ciascuno di questi miti viene alterato e risemantizzato divenendo un vero e proprio contro-mito, un contro-*exemplum* in grado di mettere in evidenza gli inganni della ragione che continuano a produrre miti fallaci. Infatti, come già ricordato, sono le nuove credenze, tra cui per esempio l'antropocentrismo, lo spiritualismo e il mito del progresso, ad essere prese di mira, essendo riconducibili a certi cascami dell'illuminismo ottocentesco, dal quale Leopardi tende polemicamente a distaccarsi. ⁴¹

Nel complesso impianto delle *Operette* il ricorso alla "sistematicità" fa sì che l'autore possa disseminare all'interno del testo una serie di indizi e riferimenti tracciando una fitta rete di corrispondenze e di suggestioni che definiremo, appunto, mitologiche. Pertanto, seguendo il paradigma del *mythos* si può facilmente riscontrarne la circolarità all'interno del sistema dei dialoghi filosofici, ovvero un «flusso circolare di vicende» ⁴² in grado di fornire dei punti cardinali di indagine, comprensibili solo al lettore che considera non ogni dialogo come se fosse un'entità separata e autonoma, ma l'opera nella sua totalità.

3.1 *STORIA DEL GENERE UMANO:* PER UNA NUOVA COSMOGONIA

Per comprendere al meglio il complesso impianto mitologico delle *Operette morali* è indispensabile partire dalla *Storia del genere umano*, prologo e summa tematica dell'intera raccolta. La sua posizione incipitaria non fa altro che porre in evidenza il valore fondamentale che questo non-dialogo assume nell'equilibrio narratologico e ideologico dell'opera. Qualche anno prima Leopardi, tra le pagine del suo 'diario', aveva già fissato il canovaccio di una storia dell'umanità che ha nell'episodio biblico del peccato originale il suo modello principale. Qui l'autore proponeva un'esegesi del tutto personale del dogma cristiano, inserendo la colpa dei primi esseri umani all'interno del sistema della natura: il peccato di Adamo ed Eva non è altro che il peccato della ragione, ovvero la presunzione umana di essere in grado di riuscire a sostituire le «favole antiche» con la verità. ⁴³

⁴⁰ CANNAS – DI STEFANO 2016, p. 11.

⁴¹ Per un quadro puntuale e completo sull'Illuminismo: cfr. FRANZINI 2009.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cfr. *Zib.* 3465, 19 settembre 1823: «Quel ch'io dico dell'uso delle favole antiche

La *Storia del genere umano* mette in scena il *topos* della ‘caduta’ che – antropologicamente parlando – costituisce un passo obbligato nel cammino dell’umanità.⁴⁴ Il tema del declino del genere umano, avvenuto a causa dell’intervento della ragione, trova già numerose corrispondenze anche in Platone, che costituisce un ipotesto fondamentale per la genesi delle *Operette morali*. La storia dell’umanità è per Leopardi una continua e irrefrenabile decadenza, un progressivo allontanamento dallo stato di natura: questa concezione lo pone in netta opposizione all’ottimismo cattolico-liberale al quale, fin da bambino, era stato educato;⁴⁵ tale distacco appare quanto mai accentuato proprio in corrispondenza della scrittura dei dialoghi, nel momento in cui egli, complice il suo approdo al materialismo, riflette sul falso mito del progresso, il quale nasce come alternativa agli antichi miti illusori di cui la civiltà si serviva fin dalle sue origini.

Quindi, per tale ragione, Leopardi decide di mettere in apertura alle *Operette* il “mito dei miti”, ovvero quello della decadenza dell’umanità ereditato sia dalla tradizione classica, come *Le Opere e i giorni* di Esiodo e le *Metamorfosi* di Ovidio, sia da quella biblica, al fine di svuotare e di dare nuovi significati al racconto, ormai mitico, del Paradiso Terrestre. La vicenda si apre con la descrizione tutta leopardiana di una prima età ingenua, felice e di vichiana memoria, in cui la ragione non ha ancora preso dominio; si tratta dell’irripetibile stagione dell’infanzia dell’umanità, prima delle quattro epoche descritte nell’operetta:

Narrasi che tutti gli uomini che da principio popolarono la terra, fossero creati per ogni dove a un medesimo tempo, e tutti bambini, e fossero nutriti dalle api, dalle capre e dalle colombe nel modo che i poeti favoleggiarono dell’educazione di Giove. E che la terra fosse molto più piccola che ora non è, quasi tutti i paesi piani, il cielo senza stelle, non fosse creato il mare, e apparisse nel mondo molto minore varietà e magnificenza che oggi non vi si scuopre. Ma nondimeno gli uomini compiacendosi insaziabilmente di riguardare e di considerare il cielo e la terra, maravigliandosene sopra modo e riputando l’uno e l’altra bellissimi e, non che vasti, ma infiniti, così di grandezza come di maestà e di leggiadria; pascendosi oltre a ciò di lietissime speranze, e traendo da ciascun sentimento della loro vita incredibili dilette, crescevano con molto contento, e con poco meno che opinione di felicità.⁴⁶

fatto alla maniera antica (cioè mostrandone persuasione e presentandole in qualunque modo a’ lettori o uditori come e’ ne fossero persuasi, chè altrimenti il prevalersi della mitologia non ha

peccato alcuno)».

44 Cfr. GIROLAMI 1992, p. 142.

45 Cfr. TAMPANARO 1988.

46 LEOPARDI 2019, pp. 83-84.

È facile notare come in questo primo passo vengano ripresi, oltre ai soliti *topoi* classici, alcuni spunti tratti dall'Antico Testamento: anche la tradizione cristiana riporta il racconto di una primordiale epoca felice che precede la cacciata del genere umano dal Paradiso terrestre. L'idillio dell'Eden si interrompe nel momento in cui il primo essere umano sente il bisogno di allargare i propri confini, spingendosi oltre i propri limiti, rompendo così la perfetta armonia tra l'umanità e la natura esistente prima della civiltà:

Così consumata dolcissimamente la fanciullezza e la prima adolescenza, e venuti in età più ferma, incominciarono a provare alcuna mutazione. Perciocché le speranze, che eglino fino a quel tempo erano andati rimettendo di giorno in giorno, non si riducendo ancora ad effetto, parve loro che meritassero poca fede; e contentarsi di quello che presentemente godessero, senza promettersi ver un accrescimento di bene, non pareva loro di potere, massimamente che l'aspetto delle cose naturali e ciascuna parte della vita giornaliera, o per l'assuefazione o per essere diminuita nei loro animi quella prima vivacità, non riusciva loro di gran lungo così dilettevole e grata come a principio. Andavano per la terra visitando lontanissime contrade, poichè lo potevano fare agevolmente, per essere i luoghi piani, e non divisi da mari, né impediti da altre difficoltà; e dopo non molti anni, i più di loro si avvidero che la terra, ancorché grande, aveva termini certi, e non così larghi che fossero incomprendibili; e che tutti i luoghi di essa terra e tutti gli uomini, salvo leggerissime differenze, erano conformi gli uni agli altri. Per le quali cose cresceva la loro mala contentezza di modo che essi non erano ancora usciti dalla gioventù, che un espresso fastidio dell'esser loro gli aveva universalmente occupati. E di mano in mano nell'età virile, e maggiormente in sul declinare degli anni, convertita la sazietà in odio, alcuni vennero in sì fatta disperazione, che non sopportando la luce e lo spirito, che nel primo tempo avevano avuti in tanto amore, spontaneamente, quale in uno e quale in altro modo, se ne privarono.⁴⁷

Il richiamo al racconto della Bibbia, infatti, si dà sin dal titolo dell'operetta: *Storia del genere umano*, è l'esatta traduzione dell'*Historia totius generis humani* che dà il nome alla *Genesi* della *Vulgata* di San Girolamo. Leopardi rivisita con altri intenti la concezione dello spirito della narrazione del testo sacro. A proposito della questione del peccato originale, come già detto, l'infelicità umana non è da attribuire alle contingenti condizioni storiche in cui si è costretti a vivere, ma piuttosto ad una condizione naturale dell'umanità in genere. Il cristianesimo ha, di fatto, illuso i suoi fedeli dell'esistenza di un'epoca felice, precedente l'episodio di Eva che, disobbedendo a Dio, ha macchiato

47 *Zib.* 398, 9-15 dicembre 1820.

per sempre la stirpe umana di una colpa pressoché inemendabile. Da questo momento in poi ha inizio l'irrefrenabile caduta dell'umanità tutta, in quanto processo inversamente proporzionale al crescere del ruolo della ragione, rea di aver allontanato l'essere umano dallo stato di natura attraverso l'incivilimento.

Anche nella riscrittura leopardiana il dio Giove, dopo aver cercato con molteplici espedienti di alleviare il dolore e l'insoddisfazione dell'umanità, decide di punirlo portando sulla terra quella Verità, figlia di Sapienza, che continua a ricercare senza sosta e nella quale sta il motivo di ogni sofferenza. Ma allora entra in gioco una forza straordinaria, l'Amore, che viene assunto quale punto di riferimento della modernità, come l'unica possibilità concessa ai viventi in quella che è ancora la loro età fanciullesca.⁴⁸

Dunque, prendendo spunto dai modelli classici e dal testo sacro, anche Leopardi pone all'inizio della sua opera il racconto della prima epoca felice dell'umanità, a cui fa seguito, però, il suo allontanamento dallo stato di natura, per così dire la "cacciata dal Paradiso Terrestre".

Come già detto, la storia umana – qui rappresentata ciclicamente – va interpretata in quanto percorso di decadenza, che prende avvio attraverso la presa di coscienza degli inganni della ragione. In questo senso Leopardi, partendo dai grandi miti della creazione e delle origini, mette a sistema una nuova e rinnovata cosmogonia: rinunciando persino alla presenza di un Dio generatore, la *Storia del genere umano* deve essere letta come una contro-Genesi, dal momento che l'umanità viene condannata all'infelicità fin dalla sue prime sorti senza alcuna speranza neppure apparente, come invece accadeva nelle fonti che l'hanno ispirata.

3.2 LA SCOMMESSA DI PROMETEO: PER UNA RINNOVATA ANTROPOLOGIA

La scommessa di Prometeo, testo ricchissimo di spunti lucianei, si propone – come suggerisce Laura Melosi – di chiarire due affermazioni della *Storia del genere umano*: la conferma dei confini della Terra che, per quanto grande, è comunque misurabile e la conformità, salvo alcune trascurabili differenze, di tutti i suoi abitanti.⁴⁹ Il tema centrale dell'operetta, ovvero la presunta perfezione umana, evidenzia al meglio l'interesse antropologico di Leopardi, esteso alla conoscenza dei caratteri fisici dei popoli americani, oltre che ai loro comportamenti sociali e culturali. Qui l'autore, mettendo in scena un vivido confronto tra le popolazioni civilizzate, quelle barbare (qui nettamente distinte dai primitivi Californi) e altre creature, intende rispondere all'interrogativo cruciale sulla compiutezza del genere umano.

48 Cfr. RUSSO 2017, pp. 107-11.

49 Cfr. LEOPARDI 2019, pp. 77-79.

La scommessa, per tale ragione, risulta essere uno tra i testi più complessi delle *Operette* e per tale ragione rappresenta – meta-letterariamente parlando – un *hapax*: essa, infatti, è una vera e propria satira menippea⁵⁰ per l'intreccio di parti narrative e di dialoghi, e segue da vicino il progetto dei dialoghi satirici «alla maniera di Luciano» del 1819.⁵¹

La scommessa di Prometeo può essere letta come una rivisitazione tutta leopardiana del mito di *Prometeo* di Luciano, al fine di ribaltare il ruolo positivo del Titano; infatti, è Momo che prevale sul protagonista delineandosi, dunque, come personaggio anti-prometeico. Pur rimanendo fedele al modello luciano, il testo tratta temi molto in voga nel dibattito culturale sette-ottocentesco, in particolare quello dello stato di natura e della condizione dei selvaggi. In questo senso, è curioso notare che Leopardi tra il 1823 e il 1824 è impegnato con lo studio del *Protagora* di Platone; mentre, nel marzo del 1824 – ovvero un mese prima della stesura della *Scommessa* – legge il *Candide* di Voltaire.⁵² In questo romanzo il vero bersaglio è l'ottimismo metafisico del maestro Leibniz che sosteneva che il nostro fosse «il migliore di tutti i mondi possibili»;⁵³ le speranze del protagonista Candido vengono smentite dalle sue molteplici esperienze in giro per il mondo: le sue avventure assumono i connotati di una vera e propria *quête*, cioè la ricerca di un qualcosa o di qualcuno che è stato perduto. Dopo tutte le peripezie affrontate i due amanti si ricongiungono e possono finalmente stare insieme, ma alla fine del *conte philosophique* tutti i personaggi, nonostante in linea di massima abbiano raggiunto l'obiettivo che si erano prefissati, continueranno ad essere tormentati dall'insoddisfazione e dal tedio della propria esistenza.

La migliore smentita della presunta perfezione umana, in Voltaire prima e in Leopardi poi, si realizza attraverso i due “candidi”, *Candide* e *Prometeo* appunto, calati entrambi nella dura realtà della vita. L'incauto *Prometeo* tra supplizi e massacri arriverà fino a pagare, ormai sconfitto, la scommessa a Momo, smentendo l'ottimismo del protagonista dell'operetta attraverso i tre esempi che testimoniano tutt'altro che la perfettibilità dell'uomo:⁵⁴

50 Cfr. CONTARINO 1994, p. 580: «Il ridicolo della menippea domina tutta la concezione della *Scommessa*, dall'effetto di pura divagazione narrativa che assume il lungo prologo in cielo con le sue scaramucce tra celesti e la caduta del serio, fino al ricorso alla citazione rara o alla situazione inverosimile».

51 Analizzando più attentamente si nota che, in verità, tutte le operette che la precedono si muovono essenzialmente nell'orizzonte della satira menippea, che si presenta, ancora una volta, come il genere più appropriato a realizzare il progetto «di uno sguardo 'straniero' capace di cogliere con stupore ciò che l'assuefazio-

ne aveva ormai costituito in “seconda natura” nell'uomo ‘incivilito’». (FOLIN 1996, p. 117). Non è un caso che questo gruppo sia composto da dialoghi che mettono in scena da un lato personaggi fantastici e fiabeschi (il Folletto e lo Gnomo), mitologici in senso lato (Ercole e Atlante) e tratti dal mondo della natura (Terra, Luna e la Natura).

52 Cfr. PACELLA 1966. Come figura al n. 152 del IV *Elenco delle letture*, datato marzo 1824.

53 LEOPARDI 2019, p. 228.

54 Nel primo esempio il Selvaggio del Nuovo Mondo si ciba dei figli macchiandosi del peccato di antropofagia; nel secondo la vedo-

l'uomo è dunque «l'essere naturalmente imperfettissimo nel proprio genere».⁵⁵

Effettivamente è nella *Scommessa* che trova spazio la demolizione del mito del buon selvaggio: spostando l'idea della presunta perfezione dell'uomo «da una dimensione storica ad una metafisica».⁵⁶ Il riso di Momo, contrapposto alla meraviglia di Prometeo, rimane l'ultimo residuo di quella “perfezione primitiva” che Leopardi non abbandonerà mai totalmente, così come si può ben vedere sia nell'*Inno ai Patriarchi* sia in *Alla Primavera*. Va precisato, però, che nel testo in questione non viene rappresentata l'esistenza di un primitivo che vive secondo natura, come “fiera del bosco”, ma si rappresentavano piuttosto le prime forme di sperimentazione e di organizzazione collettiva. Ed è in questo senso che l'essere “in società” sottintende un comportamento che potremo definire contro natura: Momo si chiede, infatti, come mai l'essere umano se davvero è perfetto come si crede abbia bisogno della civiltà per non compiere delle nefandezze contro gli altri. Inoltre, precisa che la perfezione non è una legge universale altrimenti si troverebbe in tutti gli esseri viventi indistintamente e non solo in una parte di essi.

Qui la satira non si concentra sulla demistificazione del mito del buon selvaggio⁵⁷ lontano dalla modernità del XIX secolo, ma ci offre una rappresentazione sarcastica delle fasi della civiltà umana annichilendo, con i tre esempi riportati da Leopardi, la più intima e primordiale cellula sociale, vale a dire la famiglia. Ci troviamo, in pratica, di fronte ad una svolta dettata dall'abbandono del mito antropologico e poetico del “selvaggio felice della California”, proprio quel mito che era stato punto di partenza del pensiero poetico delineato nel già citato *Inno ai Patriarchi* e che ritroviamo circa un anno dopo tra le pagine dello *Zibaldone*.⁵⁸

Non è un caso che la parte più cospicua degli appunti in merito alle popolazioni dei nativi americani sia databile proprio intorno al 1823, in prossimità della stesura delle prime operette: tra il 25 e il 30 ottobre di quell'anno nello *Zibaldone* l'autore elabora un'attenta riflessione, a preludio della nostra operetta, in cui analizza le manifestazioni della società e di tutta l'umanità in generale:

Non è dubbio che l'uomo civile è più vicino alla natura che l'uomo selvaggio e sociale. Che vuol dir questo? La società è corruzione. In processo di tempo e di circostanze e di lumi l'uomo cerca di ravvicinarsi a quella natura onde s'è allontanato, e certo non per altra forza e via che della società. Quindi la civiltà è un ravvicinamento alla natura.

va di Agra, pur avendo sempre odiato il marito, accetta di finire sul rogo solo perché tale era l'usanza tra le donne vedove della sua setta; infine, nell'ultimo caso, un cittadino londinese uccide i figli e poi si suicida senza apparente motivo.

55 LEOPARDI 2019, p. 227.

56 FOLIN 1996, p. 121.

57 Cfr. CONTARINO 1996.

58 Cfr. *Zib.* 203, 4-9 agosto 1820.

Or questo non prova che lo stato assolutamente primitivo, ed anteriore alla società ch'è l'unica causa di quella corruzione dell'uomo, a cui la civiltà procura per natura sua di rimediare, è il solo naturale e quindi vero, perfetto, felice e proprio dell'uomo? Come mai quello stato ch'è prodotto dal rimedio si dee, non solo comparare, ma preferire a quello ch'è anteriore alla malattia? Il quale già nel nostro caso, voglio dir lo stato veramente primitivo e naturale, non è mai più recuperabile all'uomo una volta corrotto (non da altro che dalla società), e lo stato civile (socialissimo anch'esso, anzi sommamente sociale) n'è ben diverso. Bensì egli è preferibile al corrotto stato selvaggio: questa preferenza è ben ragionevole, e segue ed è il secondo il nostro e il sano discorso: ma non al vero primitivo.⁵⁹

La riflessione sulla società stretta non appare in contrasto con la visione dei Californi come popolo 'naturale', in quanto essi erano stati addotti come prova di una società 'larga', antecedente le prime forme di comunità civili. Per Leopardi lo stato originario e naturale non è più recuperabile, così dichiara di aver individuato nei Californi non solo un archetipo antropologico, ma anche l'opportunità di ritrovare tracce del primitivo nella contemporaneità; nemmeno nei popoli della Terra che continuano a vivere in una condizione lontana dall'incivilimento è possibile rintracciare quella felicità che il mito attribuiva alla condizione primitiva della specie. Come già detto, spingendosi oltre l'idea di un'età dell'oro del genere umano, Leopardi giunge alla sua personale concezione dell'essere umano partendo da una serie di letture a proposito dell'idea utopica di un'epoca e una cultura in cui l'essere umano viveva in armonia con la natura, presumibilmente coincidente con quella greco-latina. A differenza di ciò che narravano i racconti mitici, neanche in quel periodo l'umanità ha davvero vissuto una condizione di sereno benessere né tanto meno ha potuto contemplare la tanto sospirata felicità. Egli dichiara, dunque, che «l'uomo è per natura il più antisociale di tutti gli esseri viventi che per natura hanno qualche società fra loro»,⁶⁰ conducendoci verso una riflessione in merito alla "società stretta". L'aggregazione di singoli individui in nuclei sociali, costituiti inizialmente solo da poche unità e via via fattisi sempre più grandi, viene individuata come uno dei momenti decisivi della storia della civilizzazione della specie.⁶¹

59 *Zib.* 3802, 25-30 ottobre 1823.

60 *Zib.* 3773, 25-30 ottobre 1823.

61 Cfr. MEDDA 2019. Di questo tema, così centrale nel pensiero leopardiano, si farà portavoce il *Dialogo della Natura e di un Islandese*: qui il protagonista, visitando tutte le parti del glo-

bo, erra inutilmente alla ricerca di un luogo in cui l'essere umano possa vivere in pace. Il viaggio dell'Islandese si configura come un tentativo di allontanamento dalla natura, la quale lo rintraccerà comunque nel bel mezzo del suo cammino dimostrando così la vanità della sua fuga.

Queste sono, senza dubbio, le premesse fondanti per la realizzazione del progetto satirico dell'operetta prometeica, atta a «demistificare la lettura dell'evoluzione sociale»⁶² e dell'antropocentrismo.⁶³ La finalità anti-anthropocentrica de *La scommessa* è la stessa riscontrabile nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, nel *Dialogo della Terra e della Luna* e nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* che – insieme al *Dialogo della Moda e della Morte* – costituiscono il nucleo più propriamente luciano del libro.

Nella tradizione letteraria classica, con riferimento non solo a Luciano di Samosata ma anche al tragediografo Eschilo, la figura di Prometeo diviene emblema dell'eroe civilizzatore degli umani in quanto ha donato loro il fuoco: il Prometeo descritto da Leopardi, invece, è colpevole di aver dato avvio al processo di incivilimento che si configurerà come un inarrestabile declino e come il più grande inganno della storia del genere umano.

Questa operetta deve essere considerata come il perno intorno a cui si muove tutta la concezione socio-antropologica e anti-anthropocentrica di Leopardi, la cosiddetta «antropologia negativa»:⁶⁴ questa espressione, da intendersi in senso strettamente filosofico, identifica una fase speculativa sulla natura umana in genere, attraverso il supporto di documentazioni su popoli primitivi, antichi e selvaggi; mentre l'aggettivo 'negativa' serve a spiegare come l'infelicità non sia da imputare solo allo sviluppo della civilizzazione, ma piuttosto all'intrinseca natura umana. Mettendo in atto una vera e propria satira contro l'antropocentrismo, Leopardi, ancora una volta ispirato dal modello luciano di *Il giudizio delle dee*, decide non solo di ironizzare sul mondo delle divinità, ma addirittura di collocare gli inferi proprio sulla Terra e non in uno luogo lontano nello spazio e nel tempo. L'atmosfera del dialogo si situa tra l'immaginario e il reale, e in essa il mito classico fa ancora una volta da 'trampolino' di lancio per la messa in discussione delle moderne certezze: l'umanità viene mostrata a chi legge in tutta la sua limitatezza e mortalità, mediante la rappresentazione di un nuovo Prometeo tutto leopardiano, in parte fedele al dettato luciano che, accostandosi al Candido volteriano, assurge a prototipo di un nuovo modo di intendere l'umano. A tal proposito, nella sua significativa ricognizione mitografica delle *Operette morali* Giuseppe Sangirardi evidenzia:

La scommessa di Prometeo realizza dunque con evidenza esemplare un esperimento di fusione di retorica luciana e retorica voltairiana nel libro dell'esperienza. Il potenziamento dell'arsenale satirico che ne deriva offre a Leopardi la possibilità di far esplodere la carica distruttiva dell'allegoria che viene dalla distanza e dal disprezzo forse oltre le sue stesse mire e intenzioni.⁶⁵

62 CANNAS – DI STEFANO 2016, p. 33.

63 Cfr. SANGIRARDI 2001, p. 146.

64 Cfr. POLIZZI 2008.

65 SANGIRARDI 2001, p. 144-6.

Il tema della società umana viene sviluppato da Leopardi anche in altri testi delle *Operette morali*, e in particolar modo nella *Palinodia al Marchese Gino Capponi* del 1835 che rappresenta un attacco contro il mito del progresso e la moderna civiltà tecnica: «il macchinismo ha infatti prodotto uno squilibrio fatidico tra l'uomo e la natura»,⁶⁶ e il Prometeo delle *Operette* appare responsabile, se non addirittura colpevole, della creazione di una nuova categoria dell'umano e con essa di tutte le irrisolvibili contraddizioni che la contraddistinguono; in altre parole, il momento esatto della civilizzazione, che metaforicamente prende avvio con il 'dono' del fuoco fatto dall'eroe mitico all'umanità, avviene proprio quando sono «morte le illusioni antiche e non si sono annunciate nuove speranze».⁶⁷ Fin dal 1821 nello *Zibaldone*, egli riflette a proposito della civiltà moderna e dei suoi compromessi nichilistici che porteranno gli esseri umani verso l'auto-distruzione: «il progresso della ragione tende essenzialmente, non solo a rendere infelice, ma a distruggere la specie umana, i viventi, o esseri capaci di pensiero, e l'ordine naturale».⁶⁸

Queste osservazioni anticipano i risvolti di alcuni dialoghi, in particolare del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, che descrive il mondo dopo l'estinzione della specie umana, e del *Cantico del Gallo silvestre*, che annuncia la fine del mondo in cui non «un solo infra i viventi [fu] beato»: ⁶⁹ Leopardi mette in scena, in modo del tutto originale, l'idea di un mondo dopo l'uomo, precludendo ad alcune suggestioni del romanzo post-apocalittico che si andavano sviluppando in quegli anni in tutta Europa; nel 1826, infatti, Mary Shelley pubblicava *The Last Man*, romanzo ambientato nel XXII secolo, in cui viene raccontata la storia dell'ultimo uomo sopravvissuto alla pandemia che ha portato all'estinzione di tutta l'umanità.⁷⁰

Dai primi anni del XIX in poi le visioni letterarie post-apocalittiche assumeranno un posto sempre più ampio nelle considerazioni socio-antropologiche sulla storia umana: a tal proposito anche Leopardi, si serve della sua personale rilettura del mito della "fine del mondo" come potente leva di comprensione non solo delle epoche passate, ma soprattutto del futuro nell'ottica di una catastrofe in atto, i cui processi sono già ben visibili e percepibili nel presente. In questo senso, l'immaginario delle apocalissi è «non solo una proiezione verso

66 CAPITANO 2019, p. 58.

67 GALIMBERTI 1998, p. 189. Per un *focus* sul tema del dono nel mito di Prometeo: cfr. IRITANO 2017.

68 *Zib.* 1981, 23 ottobre 1821.

69 LEOPARDI 2019, p. 467. Cfr. ivi, pp. 471-2: «Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocché

se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. [...] Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi».

70 Interessanti, per esempio, sono i rapporti esistenti tra le *Operette* e il *Frankenstein* della stessa Shelley. A tale proposito cfr. TANDELLO 2019.

un futuro lontano e ultimo da parte di gruppi umani e società, ma anche una visione culturale adottata per abitare il passato». ⁷¹

Non è un caso che le riflessioni sulla “fine del mondo”, in tutta la loro interdisciplinarietà, insieme alle trasposizioni letterarie sul tema, ⁷² si siano manifestate in tutta la loro forza soprattutto nella seconda metà del XX secolo, ovvero nel preciso momento storico in cui appariva più stringente l’esigenza di pensarsi e immaginarsi nel tempo e attraverso il tempo, di semiotizzare ed esperire il passato e il futuro, di dare senso all’esserci. ⁷³ Anche l’antropologo Ernesto De Martino dedicò i suoi ultimi studi alle analisi di quelle che egli stesso definiva le «apocalissi culturali», ⁷⁴ chiedendosi per quale ragione il mondo occidentale abbia sentito il bisogno di rappresentare, attraverso il racconto della propria fine e del mondo dopo la sua scomparsa, la crisi della modernità caratterizzata «dalla perdita di domesticità e di senso del mondo, dal naufragio del rapporto inter-soggettivo, e dal minaccioso restringersi di qualsiasi orizzonte di un futuro operabile comunitariamente secondo umana libertà e dignità». ⁷⁵ De Martino afferma che la gravità dell’Apocalisse in corso è evidenziata proprio dalla miopia degli esseri umani che non si accorgono degli esiti irreversibili a cui si sta giungendo e, per tale ragione, non è convinto che l’umanità possa ritrovare quei valori culturali e morali che possano salvarla «come un grande esorcismo» ⁷⁶ dal processo di auto-distruzione ormai in atto.

L’episodio de *La scommessa* si conclude con l’immagine finale del suicidio, quale emblema del suicidio culturale dell’epoca moderna e forse dell’intera umanità. Leopardi, conscio grazie alla sua accortezza del mesto destino che attendeva il genere umano, dimostra di riuscire a intravedere gli esiti fatali a cui avrebbe portato l’ormai irrefrenabile progresso della ragione in quella che definiva – satiricamente e quasi profeticamente – «età delle macchine». ⁷⁷ In effetti, anche il Prometeo leopardiano, come già detto, veniva investito di una colpa per aver condotto l’umanità fuori dal primitivo stato di natura, quale primo passo di un cammino verso l’auto-distruzione; ed è in questo senso che si ricorre alla demitizzazione delle narrazioni e delle distopie, che appaiono sempre più vicine al vero. A questo tema si riallaccia anche il pensiero dello *Zibaldone* del 13 aprile 1827, in cui si immagina una solidale lotta con altre specie, sull’onda degli inarrestabili progressi della civiltà:

Congetture sopra una futura civilizzazione dei bruti, e massime di qualche specie, come delle scimmie, da operarsi dagli uomini a lun-

⁷¹ COSSU 2019, p. 2.

⁷² In letteratura, l’attenzione si è focalizzata sulla descrizione delle condizioni di vita dei sopravvissuti alla catastrofe, regrediti nuovamente allo “stato di natura”.

⁷³ Cfr. ANGIONI 2011.

⁷⁴ Cfr. DE MARTINO 1977, pp. 466-96.

⁷⁵ Ivi, p. 479.

⁷⁶ Cfr. CHERCHI 1996.

⁷⁷ LEOPARDI 2019, p. 141.

go andare, come si vede che gli uomini civili hanno incivilito molte nazioni o barbare o selvagge, certo non meno feroci, e forse meno ingegnose delle scimmie, specialmente di alcune specie di esse; e che insomma la civilizzazione tende naturalmente a propagarsi, e a far sempre nuove conquiste, e non può star ferma, né contenersi dentro alcun termine, massime in quanto all'estensione, e finché vi sieno creature civilizzabili, e associabili al gran corpo della civilizzazione, alla grande alleanza degli esseri intelligenti contro alla natura, e contro alle cose non intelligenti. Può servire per la *Lettera a un giovane del ventesimo secolo*.⁷⁸

Come si nota, Leopardi, già nel progetto della *Lettera a un giovane del ventesimo secolo*,⁷⁹ aveva fatto riferimento ad una "grande alleanza" contro la natura irrazionale, precludendo a quella che, nel 1836, ne *La Ginestra*, testamento poetico e filosofico dell'autore, diverrà la «social catena».⁸⁰ Ancora una volta l'ipotesi apocalittica e la polemica contro l'antropocentrismo conducono alla scelta di un paesaggio apocalittico come sfondo per l'estremo messaggio dell'autore, aprendo la strada ad una serie di riflessioni che ancora oggi risultano di grande attualità, se teniamo presente tutto il dibattito sviluppatosi nell'ambito non solo del post-apocalittismo, ma anche del post-umanesimo; la fine del nostro mondo, infatti, sembra ancora restare aperta e speranzosa come si legge nel seguente passo scritto ben cento anni dopo Leopardi, profondamente prometeico:

Il pensiero della fine del mondo, per essere fecondo, deve includere un progetto di vita, deve mediare una lotta contro la morte, anzi, in ultima istanza, deve essere questo stesso progetto e questa stessa lotta. [...] Ebbene, che l'ultimo gesto dell'uomo, nella fine del mondo, sia un tentativo di cominciare da capo: questa morte è ben degna di lui, e vale la vita e le opere delle innumerabili generazioni umana che si sono avvicendate sul nostro pianeta.⁸¹

Come De Martino, dunque, Leopardi aveva intravisto un ultimo spiraglio per l'umanità, che possiamo definire antropopoietico: l'unico modo possibile per salvare il mondo era quello di lasciar perdere il «forsennato orgoglio»,⁸² provando a recuperare l'equilibrio con la natura.

78 *Zib.* 4279-80, 13 aprile 1827.

79 Cfr. POLIZZI 2008.

80 LEOPARDI 2015, p. 227.

81 DE MARTINO 1977, pp. 629-30.

82 LEOPARDI 2015, p. 232.

BIBLIOGRAFIA

ANGIONI 2011 = ANGIONI Giulio, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro, Il Maestrale, 2011.

BLASUCCI 1996 = BLASUCCI Luigi, *I tempi dei "Canti". Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996.

CAESAR 1989 = CAESAR Michael, «Le Operette morali e le risorse del dialogo», in MUSARRA Franco – VANVOLSEM Serge *et al.* (a cura di), *Leopardi e la cultura europea*, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Leuven (Leuven 10-12 dicembre 1987), Leuven-Roma, Leuven University Press-Bulzoni, 1989.

CANNAS – DI STEFANO 2016 = CANNAS Andrea – DI STEFANO Giovanni Vito, *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle "Operette morali" di Giacomo Leopardi*, Cuneo, Nerosubianco, 2016.

CAPITANO 2019 = CAPITANO Luigi, «Leopardi apocalittico. Moniti per la nuova era», in *Costellazioni*, III, n. 10, 2019, pp. 51-65.

CERVATO 1997 = CERVATO Emanuela, «Dal dio padre alla Dea madre: religione e mitologia in Giacomo Leopardi», in *Rassegna europea di Letteratura italiana*, 9, 1997, pp. 35-52.

CHERCHI 1996 = CHERCHI Placido, *Il peso dell'ombra. L'etnocentrismo critico di Ernesto De Martino e il problema dell'autocoscienza culturale*, Napoli, Liguori, 1996.

CONTARINO 1994 = CONTARINO Rosario, «L'uomo contro natura: antropofagia e suicidio nella leopardiana *Scommessa di Prometeo*», in *Lettere italiane*, 46, 4, 1994, pp. 579-609.

CONTARINO 1996 = CONTARINO Rosario, «Leopardi e il "cattivo selvaggio": rovesciamento di un mito nelle "Operette morali"», in *Atti dell'Accademia Cosentina del 1993-1994*, Cosenza, Accademia Cosentina, 1996, pp. 377-93.

COSSU 2019 = COSSU Tatiana, «Visioni di apocalissi culturali nell'Antropocene. La crisi radicale dell'umano in Ernesto de Martino e in *The Road* di Cormac McCarthy», in *Medea*, 5, 1, 2019, <https://doi.org/10.13125/medea-3959>.

DE MARTINO 1977 = DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara GALLINI, Torino, Einaudi, 1977.

DOLFI 1998 = DOLFI Anna, «Allegorie del vero e finzione mitica nelle *Operette morali*», in *Mythe et récit poétique*. Sous la direction de Véronique GÈLY-GHEDIRA, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1998, pp. 149-59.

FELICI 2005 = FELICI Lucio, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005.

FOLIN 1996 = FOLIN Alberto, *Pensare per affetti. Leopardi: la natura, l'immagine*, Venezia, Saggi Marsilio, 1996.

FRANZINI 2009 = FRANZINI Elio, *Elogio dell'Illuminismo*, Milano, Mondadori, 2009.

FUBINI 1969 = FUBINI Mario, «Prosa e poesie nelle "Operette morali" e nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi», in LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*. Saggio introduttivo e commento di Mario FUBINI, Torino, Loescher, 1969, pp. 1-46.

GALIMBERTI 1964 = GALIMBERTI Cesare, «Fontenelle, Leopardi e il dialogo alla maniera di Luciano», in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 283-93.

GIROLAMI 1992 = GIROLAMI Patrizia, «L'Olimpo violato: poesie e mito in Leopardi», in *La rassegna della letteratura italiana*, XCVI, 1992, pp. 139-54.

IRITANO 2017 = IIRITANO Massimo, *Il dono di Prometeo. Varcare i sentieri dell'impossibile, tentare l'ultima soglia*, Bologna, Diogene Multimedia, 2017.

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

LEOPARDI 2006 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2006, 2 voll.

LEOPARDI 2015 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Giorgio FICARA, Milano, Mondadori, 2015.

LUPORINI 1980 = LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori riuniti, 1980.

MATTIOLI 1982 = MATTIOLI Enrico, «Leopardi e Luciano», in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 75-98.

MEDDA 2019 = MEDDA Veronica, «L'ombra di Edipo: interferenze mitiche nel *Dialogo della Natura e di un Islandese di Giacomo Leopardi*», in *Medea*, 5, 1, 2019, <https://doi.org/10.13125/medea-3813>.

PACELLA 1966 = PACELLA Giuseppe, «Elenchi di letture leopardiane», in *GSLI*, CXLIII, 1966, pp. 555-69.

POLIZZI 2003 = POLIZZI Gaspare, *Leopardi e le «ragioni della verità»*, Roma, Carocci, 2003.

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

POLIZZI 2008b = POLIZZI Gaspare, «... per le forze eterne della materia», Milano, Franco Angeli, 2008.

PRETE 1980 = PRETE Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi* [1980], Milano, Mimesis, 2021.

PRETE 1991 = PRETE Antonio, «Leopardi e il mito», in *Aut aut*, 243-244, 1991, pp. 89-97.

RUSSO 2017 = RUSSO Emilio, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2017.

SANGIRARDI 2001 = SANGIRARDI Giuseppe, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle «Operette morali»*, Roma, Bulzoni, 2001.

SCONOCCHIA 1995 = SCONOCCHIA Sergio, «Leopardi e il mito», in *Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana*, 7, 1995, pp. 19-60.

SEVERINO 1990 = SEVERINO Emanuele, *La filosofia antica*, Milano, BUR, 1990.

TANDELLO 2019 = TANDELLO Emanuela, «Percorsi di lettura tra *Operette morali* e *Frankenstein*», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 12, 2019, pp. 87-113.

VAN DEN BOSSCHE 2000 = VAN DEN BOSSCHE Bart, «I miti nelle *Operette morali*», in CAESAR Michael – D'INTINO Franco (a cura di), *Leopardi e il libro nell'età romantica. Atti del Convegno internazionale di Birmingham (29-31 ottobre 1998)*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 197-211.

VERNANT 1979 = VERNANT Jean-Pierre, «Mito», in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani, 1979, *sub vocem*.