

ARETINA BELLIZZI

QUASI ALLA FINE DELLA *STORIA DEL GENERE*
UMANO: LA PROPOSTA DI PREMI FATTA
DALL'ACCADEMIA DEI SILLOGRAFI

ABSTRACT: This essay examines the possibility that the “age of Machines” («età delle macchine»), as mentioned in the *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, might align with the concluding phase of the *History of Mankind (Storia del genere umano)* introduced in the *Operette Morali*. This phase would occur just before the ultimate end of mankind, which the *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* suggests has already occurred. By delving into the reasons behind Leopardi's decision to evoke the ancient “Sillographs”, and into their ties to other incomplete or endveloped *Disegni*, this paper aims to differentiate Leopardi's post-human perspective from conventional posthumanism. This differentiation commences with an exploration of the moral implications stemming from the interactions between human and machine, both present and prospective.

KEYWORDS: Leopardi, *Operette morali*, Machines, Philosophical Parody, Posthumanism.

PAROLE CHIAVE: Leopardi, *Operette morali*, macchine, parodia filosofica, postumanesimo.

se dir si dee mortale
l'uomo, o si può

LEOPARDI, *Palinodia al marchese Gino Capponi*

Ho pensato [...] che forse stavo perdendo il senno, soccombendo
a una bizzarra illusione prodotta dall'eccessiva esposizione
alle macchine umanoidi e alle concezioni meccanicistiche
dell'essere umano, e che io stesso ero una macchina
o un meccanismo subordinato al vasto congegno universale.

MARK O'CONNELL, *Essere una macchina*

I. QUASI ALLA FINE DELLA *STORIA DEL GENERE UMANO?*

François Napoléon Theil, in un articolo intitolato *Le comte Leopardi*, comparso nel 1837 a Parigi su *La Paix*,¹ prima di fornire il testo della *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* in traduzione francese, introduceva l'operetta definendola «uno degli sprazzi di allegria che a volte vengono a rasserenare il nostro filosofo triste».² La scelta di Theil era caduta sulla *Proposta di premi* in quanto ritenuta la pagina «meno austera» della filosofia leopardiana, considerata, invece, nel suo complesso – sebbene entro un contesto di generale apprezzamento – una «dottrina della disperazione».³ Sotto il velo ironico e divertito che sembra aver ingannato Theil, la *Proposta di premi* cela, però, uno degli orizzonti più cupi dischiusi dalle *Operette morali* sul destino dell'umanità. Seguita, a partire dall'edizione Starita, dal *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, che – come ha sostenuto Novella Bellucci – può essere considerato uno dei possibili epiloghi dell'operetta che apriva il libro,⁴ la *Proposta di premi* si configura come una tappa intermedia prima della fine precocissima che attende il genere umano. Nell'ultima struttura del libro voluta da Leopardi, infatti, l'«età delle macchine» celebrata dal bando indetto dall'*Accademia dei Sillografi*, precede immediatamente il paesaggio desolato che appare agli occhi dello Gnomo. Quest'ultimo, spedito da Sabazio «a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini», scopre che «son tutti morti».⁵ A rivelarlo, con tono paratragico,⁶ è il Folletto, portavoce di un punto di vista privilegiato, quello di chi guarda dall'alto e, per giunta, *ex post*.⁷ La sua prospettiva, infatti, oltre a essere dichiaratamente anti-antropocentrica, è già post-umana. L'estinzione, constatata come fatto già accaduto da parte dei due personaggi dell'operetta,

1 L'articolo è stato pubblicato nella rubrica «Littérature italienne» della rivista *La Paix. Monarchie constitutionnelle*, il 4 marzo 1837. Per un profilo di François Napoléon Theil lettore di Leopardi si veda BELLUCCI 1996, pp. 368-70.

2 Ivi, pp. 369-70 per il testo completo dell'articolo di Theil; per la citazione qui riportata, cfr. p. 370.

3 *Ibid.*

4 La situazione descritta nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* si collocherebbe «in qualche modo fuori dal tempo umano di cui, scomparsi gli uomini, si recita qui la fine» (BELLUCCI 2012, pp. 122-3); la *Proposta di premi* era già stata letta «quasi» come «un quarto capitolo» della *Storia* in BELLUCCI 2010, p. 95.

5 LEOPARDI 1986, pp. 63-64.

6 Il verso citato da Leopardi nell'operetta suona «Voi gli aspettate invan: son tutti morti» ed è tratto, con un leggero adattamento (lo ha notato PANIZZA 1991, p. 44) da una parodia della tragedia di Domenico Lazzarini, *Ulisse il giovane*, pubblicata nel 1720 (a Ferrara, presso Bernardino Pomatelli e a Padova, presso Giov. Battista Conzatti). Il verso in questione, com'è noto, proviene infatti da VALARESSO 1724.

7 Cesare Galimberti nota a questo proposito che i due personaggi soprannaturali, «un infero e un supero», scelti da Leopardi per sostituire le bestie che comparivano nel *Dialogo tra due bestie p. e. un cavallo e un toro* e nel *Dialogo del cavallo e del bue* (su questi abbozzi si veda MACCIONI 2021), si collocano in una «posizione di netta trascendenza rispetto all'uomo» (LEOPARDI 1986, p. 68, n. 17).

risulta ben più radicale di quella paventata e annunciata come ormai imminente dalla narrazione post-apocalittica di un autore contemporaneo quale Cormack McCarthy. Franco D'Intino ha già più volte segnalato il nesso che lega la descrizione leopardiana di un «mondo senza gente» all'esplorazione condotta dai protagonisti del romanzo *The Road* (2006) attraverso una terra ormai desolata, in un dopo la catastrofe in cui i contorni dello spazio e del tempo si fanno indefiniti e il prima sembra solo un vago ricordo.⁸ Se possibile, però, l'esito prospettato da Leopardi appare ancora più tragico di quello messo in scena dal narratore americano: nessuna umanità residuale a presidiare il mondo, nessuna forma di compartecipazione da parte dei protagonisti dell'operetta nei confronti degli uomini, nessun dispiacere per la loro definitiva scomparsa, nessun umano a ricordare la 'storia' del proprio 'genere' che, ormai, non esiste più, ridotto – come «varie qualità di bestie» che «si trovarono anticamente e che oggi non si trovano» – a un mucchio di «ossami impietriti».⁹ Nessuna compassione, dunque, da parte del Folletto e dello Gnomo, chiamati semmai a sostenere la parte dell'accusa: al contrario di tutte le altre «povere creature» che «non adoperarono niuno di tanti artifizii che [...] hanno usato gli uomini per andare in perdizione»,¹⁰ il genere umano si è contraddistinto da quello degli altri animali per una smodata volontà di autodistruzione.

L'ordine in cui sono disposte le *Operette* sembra dirci, infatti, che prima di scoprirsi, attraverso l'Islandese, vittima della Natura, o meglio, puro ingranaggio di quel «perpetuo circuito di produzione e distruzione» che governa l'universo,¹¹ l'essere umano appare, agli occhi di chi umano non è – ma possiede la condizione privilegiata dello sguardo da fuori – la causa della propria stessa estinzione. Il dittico rappresentato dalla *Proposta di premi* e dal *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* che subito segue, infatti, se letto come una prosecuzione della *Storia* iniziale, fornisce gli elementi per una requisitoria diretta contro l'essere umano che, in un delirio di onnipotenza causato dalla persistenza di una visione antropocentrica, finisce per farsi 'carnefice' della propria stessa carne.¹²

8 D'INTINO 2019, p. 122.

9 LEOPARDI 1986, p. 68.

10 *Ibid.*

11 LEOPARDI 1986, p. 183.

12 Il Folletto spiega allo Gnomo che gli esseri umani si sono procurati da soli la distruzione, «studiando tutte le vie di far contro la propria natura» (LEOPARDI 1986, p. 67). Il lemma 'carnefice' all'interno delle *Operette* appare in due sole occasioni e in riferimento a chi è considerato responsabile dell'infelicità del gene-

re umano. Una prima occorrenza è rintracciabile nell'accusa che l'Islandese rivolge alla Natura: «mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; [...] e che, per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere» (ivi, p. 181); nell'unica altra occorrenza, il lemma è inserito di nuovo in un contesto accusatorio, ma questa volta ad essere oggetto dell'attacco di Leopardi, per tramite di

La sequenza in cui sono posti i dialoghi nell'ultima volontà dell'autore e le simmetrie interne al libro delle *Operette* sembrano suggerire di prendere quanto meno in considerazione l'ipotesi che tra quei «tanti artifici» che, a detta del Folletto, gli esseri umani avrebbero usato «per andare in perdizione», vadano annoverate anche le macchine patrocinate dall'Accademia dei Sillografi.¹³ Se letta in quest'ottica, la *Proposta di premi* diviene una brusca accelerazione in direzione della fine. Per «aiutare e promuovere gli andamenti e le inclinazioni» di quello che – riecheggiando il Casti degli *Animali parlanti* – è definito un secolo fortunato,¹⁴ il bando dei Sillografi promette di premiare gli inventori di tre nuove macchine: la prima che sia in grado di «fare le parti e la persona di un amico»; la seconda «vuol essere un uomo artificiale a vapore, atto e ordinato a fare opere virtuose e magnanime» e, infine, la terza dovrà essere una donna «conforme a quella immaginata».¹⁵ Confidando nel fatto che «in successo di tempo gli uffici e gli usi delle macchine» debbano «venire a comprendere oltre le cose materiali, anche le spirituali»,¹⁶ l'Accademia incentiva la produzione di macchine che siano in grado di sostituire l'essere umano in ciò che gli è più proprio, nel suo essere spirituale, portando così a compimento quel processo di snaturamento affrettato e reso irreversibile dalla modernità. Assecondando le «qualità» e l'«indole» di un tempo che vive «più meccanicamente di tutti i passati» il fittizio bando, formulato da un'Accademia altrettanto fittizia, si proietta in un futuro ormai prossimo che preme però per farsi presente. Per quanto le macchine che i Sillografi propongono di costruire rientrano nel novero degli *impossibilia*,¹⁷ la «serietà delle forme», l'«imperturbabilità con cui viene annunciata la proposta», «la finzione di realtà che assume questa accademia»,¹⁸ concorrono a rendere tutto tragicamente e sinistramente verosimile. A suggerire questa impressione contribuiscono alcuni elementi formali e, *in primis*, la sorvegliata e serrata mimesi della prosa propria dei veri bandi di concorsi a premi, molti dei quali erano pubblicati sulle riviste che Leopardi abitualmente leggeva. Giorgio Panizza, in un contributo spe-

Porfirio, è Platone, apostrofato come più crudele della natura e del fato e di «ogni tiranno più fiero, e ogni più spietato carnefice, che fosse al mondo» (ivi, p. 393); questa volta è in discussione la dottrina dell'immortalità dell'anima che Platone avrebbe introdotto prima ancora del cristianesimo.

13 La medesima questione si potrebbe porre per «le macchine al cielo emulatrici» di cui nella *Palinodia al Marchese Gino Capponi* si dice che «crebbero» e si preannuncia che «tanto cresceranno al tempo | che seguirà; poiché di meglio in meglio | senza fin vola e volerà mai

sempre | di Sem, di Cam e di Giapeto il seme» (vv. 50-54).

14 LEOPARDI 1986, p. 54: «Del fortunato secolo in cui siamo», scrive Leopardi riecheggiando e adattando il verso «Dei fortunati secoli in cui siamo» di G. B. CASTI, *Animali parlanti*, XVIII 106, 6, come ha sottolineato BINNI 1963, p. 129.

15 LEOPARDI 1986, rispettivamente pp. 57, 59 e 60.

16 Ivi, p. 55.

17 Su questo si veda CAMAROTTO 2019.

18 PANIZZA 2008, p. 427.

cifico sull'operetta, ha rilevato la possibile dipendenza del lessico formulare e di talune espressioni o immagini, abilmente riutilizzate nel testo del finto bando leopardiano, dalle «proposte di premio» pubblicate sulla «Gazzetta di Milano» e la «Biblioteca italiana».¹⁹ Ai dati già raccolti, si potrebbero aggiungere quelli che derivano da un confronto, anche solo superficiale, con la sezione *Miscellanea* del vol. VIII del «Raccoglitore» (Milano, 1820, pp. 251-5).²⁰ Qui Leopardi avrebbe potuto leggere in sequenza il bando del «Premio proposto pel miglior metodo d'insegnamento» e quello dei «Premi diversi proposti dall'Istituto di Francia». Il primo è elargito da «La Società dei metodi d'insegnamento, stabilita in Parigi» che «intesa a stimolare e favorire così lodevole zelo, e desiderosa di volgere verso un profittevole scopo quei saggi e cimenti che riuscir potrebbero infruttuosi, quando isolati restassero, propone un premio che consiste in una medaglia d'oro del valsente di seicento franchi, *pel miglior metodo d'insegnamento di un qualsivoglia ramo delle nostre cognizioni*» (corsivo nel testo).²¹ Leggendo ancora oltre, dal testo emerge quella stessa fiducia nel progresso che anima, seppur solo antifrasticamente, l'operetta leopardiana. In particolare, è l'accento posto sul «grado del *perfezionamento* dei metodi proposti» (corsivo mio)²² – il criterio al quale la Società intende rivolgere maggiore attenzione – a suggerire un parallelismo per antitesi con la *Proposta* di Leopardi che, nel frattempo, aveva attribuito una connotazione del tutto negativa all'idea di «perfezionamento» anche in relazione al ruolo che in esso avevano avuto le scoperte e le macchine. Quanto a queste ultime, è possibile istituire un confronto ancora più stringente con la seconda serie di bandi pubblicati nella *Miscellanea* del «Raccoglitore», quelli proposti dall'Istituto di Francia, tra i quali compare anche un «*Premio di Meccanica*» (corsivo nel testo) con il quale «potrà essere premiata qualunque macchina che sia venuta a cognizione dell'Accademia prima che il concorso abbia fine, in qualunque paese sia stata inventata». Ancora una volta il premio sarà destinato «in vantaggio di colui il quale, conforme il giudizio dell'Accademia reale delle scienze se ne sarà mostrato più meritevole coll'inventare, o *perfezionare* stromenti che giovino ai *progressi* dell'agricoltura, delle arti meccaniche e delle arti pratiche e speculative» (corsivo mio).²³ Nel linguaggio delle riviste a cui Leopardi aveva accesso, dunque, come risulta evidente da questo rapido *excursus*, la creazione di nuove macchine è indissolubilmente legata ai concetti di *progresso* e di *perfezionamento*. A questo punto dovrà suonare quantomeno

19 Ivi, p. 426 e vedi n. 3.

20 MISCELLANEA 1820, pp. 251-5.

21 Ivi, p. 252. Il corsivo qui riprodotto è nel testo, e si noti a questo proposito che Leopardi anche scrivendo il titolo del premiato in

un carattere diverso riproduce un elemento formale proprio dei veri bandi.

22 *Ibidem*.

23 Ivi, p. 254.

straniante – e tale probabilmente doveva risultare già ai contemporanei – il fatto che Leopardi erga a promotrice di *progresso* e *perfezionamento* un'Accademia che sembra dissotterrata dalle ceneri di un'antichità lontanissima e che, però, esattamente come le Accademie operanti tra i secoli XVIII e XIX, si propone di spingere l'incivilimento a procedere al ritmo di marcia dell'«età delle macchine».

2. GLI ANTICHI AUTORI DI SILLI E LEOPARDI

Sebbene, come ha già visto Christian Genetelli, il titolo dell'operetta leopardiana evochi il foscoliano *Ragguaglio di un'adunanza dell'Accademia dei Pitagorici* (pubblicato nel 1810 sugli «Annali di scienze e lettere»),²⁴ il richiamo a una tradizione, quella sillografica appunto, meno nota tra Settecento e Ottocento, e più marginale di quella dei Pitagorici fin dall'antichità, mostra la volontà di spingersi oltre il modello. La scelta della *lectio difficilior* celata dal richiamo a una scuola meno nota, peraltro, potrebbe essere una ulteriore conferma del fatto che Leopardi avesse in mente proprio il precedente foscoliano e che con questo intendesse fare a gara variandolo per mezzo di un preziosismo erudito. Una nota scritta nello *Zibaldone* lo stesso giorno in cui si avviava la stesura dell'operetta, tuttavia, rivela che quello appena ipotizzato non può essere l'unico motivo ad aver orientato Leopardi in direzione dei Sillografi. Sebbene si tratti di una riflessione di natura precipuamente linguistica, la nota contiene alcune tracce che è utile seguire per ricostruire il percorso che conduce Leopardi agli antichi autori di *Silli*.

Σίλλος, σίλλοι ο σιλλοῖσι si fa derivare da ἴλλος occhio παρὰ τὸ διασεῖεν τοὺς ἴλλους. V. Scap. e Menag. ad Laert. in Timon. IX. 111. Consento che venga da ἴλλος, ma non che ci abbia a fare il σεῖεν, formazione d'altronde molto inverisimile. [...] Da σίλλος occhio la metafora trasportò il significato a *derisione* ec. quasi dicesse, come diciamo noi, occhiolino ec. onde σιλλαίνειν sarebbe quasi far l'occhiolino, in senso però di deridere ec. La metafora è naturale, perché il riso generalmente, ma in ispezialità la derisione risiede e si esprime cogli occhi principalmente e molte volte con essi unicamente. (*Zib.* 4035)

I testi a cui si rimanda nella prima sezione, ovvero il *Lexicon graecolatinum* dello Scapula e il commento del Menagius alle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, erano frequentati da Leopardi fin dai tempi della prima formazione. È pertanto possibile ipotizzare forse che, al momento della stesura dell'operetta, Leopardi abbia voluto ricontrollare le fonti da cui aveva tratto

24 GENETELLI 2003, pp. 94 sgg.

o traeva in quel momento lo spunto per il nome della sua Accademia.²⁵ Sembra infatti sia stata proprio una tale indagine a suggerire l'occasione per una breve nota sull'etimologia del sostantivo σίλλος e del relativo verbo συλλαίνειν.²⁶ Entrambi questi termini – secondo Leopardi – deriverebbero senza alcun dubbio dal sostantivo ἴλλος (occhio), ma, al contrario di quanto testimonierebbero alcune fonti antiche, non sarebbero il risultato della 'fusione' tra il sostantivo ἴλλος e il verbo σείειν. Leopardi giudica infatti una tale formazione (che peraltro trova conferma in Polluce oltre che nel *Lexicon* dello Scapula da lui citato), «molto inverisimile». Quel che più importa, però, ai fini della comprensione dell'operetta, è quanto Leopardi dichiara nell'ultima parte della nota, là dove propone una sua propria ricostruzione dell'origine del verbo συλλαίνειν, il cui significato sarebbe equivalente all'italiano "deridere". Un esame più attento del passo delle *Vite dei filosofi* a cui fa riferimento il luogo del commento di Menagius citato in *Zib.* 4035 può forse offrire qualche ulteriore elemento utile a comprendere cosa Leopardi sapesse del genere sillografico. Il passo del Laerzio in questione è relativo alla *Vita* di Timone di Fliunte, filosofo scettico, seguace di Pirrone (vissuto all'incirca tra 320 e 230 a. C.) e autore di *Silli*. In quest'opera, come specifica Diogene Laerzio, Timone «in quanto scettico, insulta e sbeffeggia tutti i dogmatici, in forma di parodia» (ὡς ἂν Σκεπτικὸς ὄν πάντας λοιδορεῖ καὶ Συλλαίνει τοὺς δογματικούς ἐν παρωδίας εἶδει).²⁷ Non si tratta di una semplice parodia (e nemmeno, mi pare, di una generica poesia burlesca, come viene definita in taluni commenti all'operetta leopardiana),²⁸ ma di una parodia filosofica che unisce al συλλαίνειν, cioè al deridere, il λοιδορεῖν ovvero l'insultare. O per dirla con altri termini che avvicinano la parodia di Timone a quella luciana e, per questo tramite a quella di Leopardi, oltre che all'elemento del γέλοτον emerge chiaro anche quello dello ψόγος, oltre che del ridicolo dunque, questo genere si serve anche dell'invettiva. Pertanto, nel richiamarsi ai Sillografi Leopardi mostra e, in qualche modo, dichiara programmaticamente di aver scelto una precisa forma parodica. Una forma di cui, del resto, conosceva la natura almeno fin dai tempi delle prime prove di versione dal greco e della stesura delle opere erudite. Alcuni versi dei *Silli* di Timone sono citati, infat-

25 Tra queste, forse, oltre a quelle esplicitamente menzionate da Leopardi, ne andrebbero segnalate altre. In particolare, sebbene non si possa propriamente annoverare tra le fonti antiche ma tra quelle che potremmo definire di mediazione, è bene considerare la sezione che F. S. Quadrio aveva dedicato ai Silli e ai loro autori, i Sillografi appunto, assimilando questa tradizione poetica a quella che i latini chiamano satira: «*Dimostrasi, come la Poesia Maldicente si propagasse fra*

Greci col nome di Silli: questi altro non essere, che quella Poesia, che i Latini chiamarono Satira, e i Sillografi conosciuti s'annoverano» (QUADRIO 1741, pp. 535-8).

26 Per una panoramica delle diverse ipotesi formulate da antichi e moderni sull'etimologia di σίλλος che, tuttavia, rimane incerta, cfr. DI MARCO 1989, p. 15.

27 Diog. Laert. IX, 111.

28 Di «poesie burlesche» parla, per esempio, ZOLLA 1993, p. 11.

ti, nell'opera dossografica di Esichio Milesio che Leopardi aveva tradotto nel 1814, mentre nel *Saggio sopra gli errori popolari* sono raccolti diversi detti e pensieri attribuiti a un altro autore di Silli, quel Senofane destinato a fornire le argomentazioni per la successiva polemica anti-antropocentrica svolta prima nello *Zibaldone* e poi nelle *Operette morali*.

Tra le diverse menzioni di Senofane registrabili nel *Saggio*, sono in particolare quelle del capitolo secondo, intitolato *Degli dèi*, a permettere di risalire a quello stesso nucleo di fonti da cui si dipana successivamente il filo che conduce fino ai Sillografi della *Proposta di premi*. Nel Capo II del *Saggio* Leopardi ricorda che «Omero stesso, il padre della greca mitologia», «fu deriso da Senofane per ciò che avea scritto intorno agli Dèi» (corsivo mio) e nella nota autografa relativa cita, quale fonte di riferimento, Diog. Laert. IX, 18.²⁹ In tale luogo della Vita di Senofane, Diogene Laerzio segnalava infatti che il filosofo greco avesse scritto «in versi epici, ma anche elegie e giambi, contro Esiodo e contro Omero, criticando ciò che hanno detto riguardo agli dèi». A questo passo rimandava il Menagius nella nota di commento alla Vita di Timone che Leopardi richiama in quella riflessione sull'etimologia di σίλλος di *Zib.* 4035 da cui siamo partiti. Qui, infatti, Menagius – dopo aver riportato oltre alla testimonianza di Pollux II. 4. 7., quella delle *Poeticae Institutiones* del Vossius che fa derivare la voce Σίλλοι da Σιληνοί, «quemadmodum à Satyris drama dictum Σάτυροι, ita à Sillis dicti sint Σιλληνοί» – aggiunge «Scribebantur Silli, tum carmine heroico, tum etiam elegiaco, et iambico, ut discimus ex Diogene nostro in Xenophanis Vita». La nota di Menagius si chiude dunque con un riferimento a quella sezione della Vita di Senofane, Diog. Laert. IX, 18, che Leopardi aveva esplorato già ai tempi della redazione del *Saggio sopra gli errori popolari*; una sezione di cui, peraltro, si era servito nuovamente all'epoca del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, quando aveva citato l'argomento usato da Senofane per confutare l'antropomorfismo delle divinità omeriche ed esiodee.³⁰ Quello discusso in *Zib.* 4035 è dunque un luogo parallelo a un altro sul quale Leopardi aveva avuto modo di tornare più volte. I due passi che il commento di Menagius mette in relazione, tanto quello della Vita di Timone, ripreso in occasione della stesura dell'operetta, quanto quello della Vita di Senofane, utilizzato a più riprese e in contesti diversi, si diffondono sulla natura del genere sillografico antico. La fitta rete di rapporti appena ricostruita sembra testimoniare che in virtù dei nessi suggeriti dalle fonti di cui abitualmente si serve, Leopardi potrebbe aver assimilato, già prima del 1824, gli antichi autori di Silli a una

29 LEOPARDI 1988, p. 644 e n. 7.

30 Su questa tesi di Senofane Leopardi si

diffonde anche in *Zib.* 19 e poi, in una riflessione datata 8 agosto 1821, in *Zib.* 1469.

particolare forma di satira, la parodia filosofica appunto, e potrebbe poi, in un secondo momento, aver associato quest'ultima a un contenuto preciso, la critica all'antropocentrismo. Da questo medesimo nucleo generatore sarebbe derivata però non solo la *Proposta di premi* ma anche il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* che, com'è noto, sviluppa un discorso – quello suggerito dalla critica all'antropomorfismo mossa da Senofane – già avviato nel *Dialogo tra due bestie* e nel *Dialogo del cavallo e del bue*.

La trama qui disegnata è dunque in grado di dare conto di almeno alcune delle matrici filosofiche da cui muove la *Proposta di premi* e di suggerire ulteriori possibili nessi tra questa operetta e la successiva, ampliando così lo spettro di implicazioni già considerate nel precedente paragrafo.

Così come Senofane aveva deriso gli uomini che si erano costruiti dèi a propria immagine e somiglianza, nascondendosi dietro la maschera dei Sillografi, Leopardi deride quanti credono e pretendono di poter costruire delle macchine che siano simili all'uomo al punto da poterlo rimpiazzare. Così come Senofane aveva deriso l'antropomorfismo sostituendo al punto di vista umano quello di altri animali, Leopardi deride l'antropocentrismo sostituendo al punto di vista umano quello di altri esseri soprannaturali.

Sembra dunque che il nome di questo antico autore di *Silli* possa essere letto nella filigrana di entrambe le operette che, alla luce dell'individuazione di un tale comune progenitore, appaiono come due diverse declinazioni di uno stesso monito: considerare gli effetti di una visione smodatamente antropocentrica paventando il rischio di una progressiva sostituzione del genere umano con le macchine o il rischio, concreto, della sua estinzione.

3. I SILLOGRAFI LEOPARDIANI

Nonostante il titolo dell'operetta si richiami a una tradizione schiettamente satirica, il testo si mantiene sempre in equilibrio tra tono alto, a tratti artificioso, e inverosimiglianza del contenuto, creando un potente effetto di straniamento nel lettore che, non ne comprende a pieno l'ironia se non alla fine. La carica distruttiva si disvela, infatti, solo quando si rompe tale equilibrio e vengono finalmente menzionati i membri dell'Accademia.

Tra questi figura, *in primis*, Diogene di Sinope che, in qualità di segretario, avrebbe dovuto provvedere alle spese necessarie per i premi con quanto contenuto nella sua sacchetta. Qui la parodia si fa finalmente scoperta, dal momento che il filosofo cinico era noto per non possedere nulla e per compiacersi anzi della sua assoluta povertà. Professando un ritorno alla natura proponeva infatti un modo di vivere basato sull'autosufficienza e sulla drastica riduzione dei bisogni ai soli necessari.

Doveva risultare pertanto 'singolare' attribuire proprio al teorico della vita secondo natura la volontà di farsi patrocinatore di un concorso per la produzione di nuove macchine.

Una tale volontà appare, invece, giustificata, se si considera che Diogene era solito andare in giro con una lanterna accesa allo scopo di cercare l'uomo. E in una «compiuta età delle macchine», qual è quella a cui si rivolge il bando dell'Accademia, una tale *zetesis* può configurarsi come la ricerca dell'uomo nella macchina o della possibilità della macchina di essere e farsi uomo.

La promozione di Diogene – non annoverato dalle testimonianze antiche tra gli autori di *Silli* – a illustre ed autorevole membro di un'Accademia di sillografi si spiega inoltre in virtù della sua nota propensione per detti arguti e mordaci che ben gli consentono di essere accolto in una cerchia di autori di parodie che mescolano il serio con il faceto, il ridicolo con l'invettiva, facendo della polemica filosofica il loro obiettivo precipuo.

Meno chiara è, invece, la ragione per cui un filosofo che, a stare alla testimonianza di Diogene Laerzio, doveva essere un noto misogino e aveva predicato che le donne dovessero essere in comune, possa voler premiare l'artefice di una donna ideale che abbia come requisito fondamentale la fedeltà e che garantisca la felicità coniugale. La scelta di Leopardi di celarsi dietro la maschera costruita attorno al volto di Diogene, uno dei molteplici travestimenti con i quali l'autore compare o dietro i quali scompare lungo tutto il libro delle *Operette*, va dunque letta in chiave antifrastica.

L'aperto dissenso che il Diogene storico nutrirebbe di fronte alla fiducia del Diogene leopardiano di poter costruire un prototipo perfetto di donna è indice dell'inconsistenza di quella fiducia e conferma del fatto che quelle macchine vadano considerate dalla prospettiva leopardiana pure 'chimere', non solo e non tanto per l'artificio che presuppongono quanto piuttosto perché rappresentano dei modelli etici irrealizzabili. La donna «conforme a quella immaginata» finirà così, di necessità, per coincidere con la «donna che non si trova», per corrispondere cioè a un'ideale inesistente. In questione dunque non sembra essere tanto la macchina in sé quanto piuttosto la pretesa dell'uomo imperfetto di poter costruire qualcosa di perfetto.

A suggellare con ironia l'alto tasso di utopia insito nel progetto dei Sillografi è la scelta dei modelli a cui il bando propone di richiamarsi per la costruzione delle nuove macchine: non uno reale, tutti filosofici e letterari. L'autore del primo automa dovrà ispirarsi «ai trattati di Cicerone e della Marchesa di Lambert sopra l'amicizia» e sarà premiato con una medaglia d'oro la quale «rappresenterà le immagini di Pilade e di

Oreste»; inoltre, a significare la capacità di aver dato vita e consistenza a qualcosa possibile unicamente nel racconto mitico, sarà insignito del titolo altisonante di «PRIMO VERIFICATORE DELLE FAVOLE ANTICHE». ³¹ L'autore della seconda macchina dovrà guardare a poemi e romanzi, mentre colui che costruirà l'«automato» della donna ideale dovrà seguire le istruzioni fornite ne *Il Cortegiano* di Castiglione. È evidente che Leopardi stia deridendo non tanto la fiducia dell'uomo nella possibilità di costruire delle macchine quanto soprattutto la fiducia, se possibile, ancor più ingiustificata e illusoria, di poter vedere realizzata nella macchina la perfezione irrealizzabile nel genere umano. Se perfezione non si dà in ciò di cui la natura è artefice, non la si potrà certo attendere in ciò di cui è artefice l'uomo se, come scriveva in un pensiero del 26 maggio del 1821, una sorta di corollario al discorso poi svolto nell'operetta, «Accidenti e sconvenienze [...] sono molto maggiori, e più gravi e sostanziali, e più numerose nei sistemi, ordini, macchine ec. che son opera dell'uomo (per ottima che possa essere), artefice tanto inferiore alla natura per arte e per potenza» (*Zib.* 1088). Dunque più che professare un dichiarato antimacchinismo, Leopardi appare impegnato, anche in questa operetta, sul medesimo fronte su cui aveva già combattuto e continuerà a combattere la battaglia contro 'incivilimento' e 'perfezionamento', i due processi attraverso cui vede dispiegarsi il progresso, al fine di smascherare «le vane speranze» dei suoi contemporanei. Ed è probabilmente proprio per marcare la distanza che lo separa innegabilmente da questi ultimi che Leopardi sceglie in questa operetta – in cui l'eccesso di civilizzazione minaccia una futuribile sostituzione del genere umano con le macchine – di vestire i panni di Diogene il cui tratto distintivo viene individuato fin da *Zib.* 38 nella «singolarità» dovuta alla differenza incolmabile tra i suoi costumi e quelli dei suoi contemporanei.

Una tale lettura della *Proposta di premi* consente di ipotizzare che all'interno di questo testo sia stato sviluppato o sia confluito almeno qualcuno dei motivi che avrebbero dovuto far seguito a «Principe del nuovo Cinosarge», uno degli «indicatori tematici» o titoli appuntati da Leopardi nel foglietto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura C. L. X. 12. 33. ³² Se così fosse, sulla scorta di quanto fin qui detto a proposito del ruolo di Diogene nell'operetta, potremmo forse presumere che il nuovo Cinosarge avrebbe dovuto essere una scuola esemplata sul modello del ginnasio retto ad Atene prima da Antistene, il filosofo noto per aver sostenuto la necessità di un ritorno allo stato di

³¹ LEOPARDI 1986, pp. 58-59.

³² Per una dettagliata descrizione di questo autografo ed una sua interpretazione si veda-

no BESOMI 1979, pp. XIII-XLII, RUSSO 2017, pp. 44 e sgg.; pp. 201-2 per trascrizione diplomatica integrale del testo; LEOPARDI 2021, pp. 167-82.

natura, e poi da Diogene stesso, e che, come tale, avrebbe forse dovuto fornire un percorso educativo in grado di limitare i danni di un inciviltamento smisurato.³³ Dato per presupposto che ci muoviamo nel campo dell'assolutamente congetturale, è bene tuttavia segnalare che a rendere suggestiva l'ipotesi appena formulata – e suggerita in parte già nel commento alla recente edizione dei *Disegni letterari*³⁴ – è la compresenza, a fianco di Diogene cinico, del sillografo Machiavelli. Il “personaggio Machiavello”, protagonista insieme a Senofonte di una *Novella* leopardiana di cui restano alcuni abbozzi, rivendicava al cospetto del suo interlocutore di aver fondato «una nuova scuola» che fosse in grado di «durare e giovare» ben più di quella «Socratica sua contraria».³⁵ La funzione che Leopardi attribuisce al Machiavelli sillografo diviene più chiara, infatti, proprio se documentata a partire dalla versione dell'abbozzo datata 13 giugno 1822 e intitolata *Per la novella Senofonte e Niccolò Machiavello*. Qui l'autore del *Principe* considerava un errore voler «ammaestrare gli uomini a saper vivere» e individuare in questo il fine e «l'utilità delle lettere, e della filosofia, e d'ogni sapere e disciplina»;³⁶ e un errore sarebbe stato anche fare «come quei stolti che pretendono colle opere e coi detti loro di rinnovare il mondo, che fu sempre impossibile».³⁷ Pertanto – continua Machiavello:

volgendomi a scrivere e filosofare, non diedi precetti di morale, ch'era già irreparabilmente abolita e distrutta quanto al fatto, sapendo bene (come ho detto) che il mondo non si può rinnovare [...] professando, come scrittore didascalico, di mirare all'utilità de' lettori, non diedi loro precetti dannosi o falsi, ma spiegai loro distintamente e chiaramente l'arte vera ed utile.³⁸

Il motivo dell'utilità e quello del rinnovamento tornano nella *Proposta di premi*: l'Accademia interessata a «procurare [...] l'utilità comune», stima non vi sia nulla di «più conforme a questo proposito che aiutare e promuovere gli andamenti e le inclinazioni» del secolo.³⁹ Incoraggia pertanto la produzione di macchine che comprendano «oltre le cose materiali, anche le spirituali».⁴⁰ Il Machiavelli sillografo (memore del personaggio che era stato nell'abbozzo), ha perso le speranze nella possibilità di indirizzare l'uomo sulla via della virtù, come aveva fatto Senofonte, seguace della filosofia

33 Si ipotizza che il «titolo adombri una *institutio principis* paradossale» già nel commento a LEOPARDI 2021, p. 174. Sull'origine del nome Cinosarge il giovane Giacomo si difonde ampiamente nelle *Osservazioni sulle opere di Esichio Milesio* (LEOPARDI 1878, vol. I, pp. 251-321).

34 LEOPARDI 2021, pp. 173-4.

35 LEOPARDI 1986, p. 472.

36 Ivi, p. 468.

37 Ivi, p. 472.

38 *Ibid.*

39 Ivi, p. 54.

40 Ivi, p. 55.

Socratica;⁴¹ fallito finanche il tentativo di un palinodico *speculum principis*, non gli resta dunque che rivolgere lo sguardo alle macchine che offrono ormai l'unica e ultima possibilità di rinnovamento:

disperando la miglior parte dei filosofi di potersi mai curare i difetti del genere umano, i quali, come si crede, sono assai maggiori e in più numero che le virtù; e tenendosi per certo che sia piuttosto possibile di rifarlo del tutto in una nuova stampa, o di sostituire in suo luogo un altro, che di emendarlo; perciò l'Accademia dei Sillografi reputa essere espedientissimo che gli uomini si rimuovano dai negozi della vita il più che si possa, e che a poco a poco dieno luogo, sottraendo le macchine in loro scambio.⁴²

Ripercorrendo la storia delle operette si scopre, dunque, che la *Proposta di premi* costituisce l'approdo e l'elaborazione più matura di un nucleo tematico di cui si potrebbero individuare molteplici precedenti nel *corpus* leopardiano. Attraverso la "funzione-Machiavelli" si radicalizza la visione negativa dell'uomo nella società moderna.⁴³ Su questo terreno si innesta il tema della macchina che non diventa però, come molti ritengono, il principale bersaglio della critica. Il progresso 'personificato' nella macchina (che si fa umana) offre semmai a Leopardi la possibilità di impostare il problema in modo più stratificato moltiplicandone le possibili implicazioni filosofiche. La questione si sposta infatti sul rapporto copia-modello, sullo scarto sempre netto tra ideale e reale, sulla distanza abissale e incolmabile tra naturale e artificiale, sul potere dell'uomo di farsi artefice e sulla presunta interscambiabilità tra uomo e macchina che in ultima analisi si riduce alla metamorfosi dell'uno nell'altra e viceversa. Rispetto a quest'ultimo punto occorre considerare il significato che assume l'accostamento di Machiavelli ad Apuleio e Firenzuola. I tre nomi sono non solo ricondotti alla tradizione satirica ma legati insieme in virtù di un'operazione (di partizione e categorizzazione letteraria) non estranea alle modalità con cui Leopardi propone singolari associazioni tra autori, talvolta, come in questo caso, molto diversi tra loro e lontani sia sul piano cronologico che su quello formale e tematico. Ancora una volta è il già ricordato foglietto di appunti C. L. X. 12. 33 a fornire un

41 A sorreggere il Senofonte della Novella leopardiana è soprattutto l'allievo di Socrate, l'autore dei *Memorabili* da cui Leopardi trarrà l'apologo di Eracle al bivio (*Memorabili*, II, 20-34) tradotto, probabilmente al fine di essere incluso nella collana dei *Moralisti greci*, col titolo *Eracle. Favola di Prodicò*. Per la traduzione leopardiana del brano senofonico si veda LEOPARDI 2012, pp. 325-31, per

comprendere il ruolo che questo volgarizzamento doveva avere all'interno del progetto dei *Moralisti greci*, D'INTINO 2012, pp. 59-70 (relative a Leopardi e Senofonte); pp. 91-180 (per un'ampia ricostruzione dell'intera parabola del progetto).

42 LEOPARDI 1986, p. 57.

43 Di "funzione Machiavelli" parla BLASUCCI 1989.

indizio per ipotizzare quale sia la ragione che motiva un tale, insolito, raggruppamento: tra i titoli ivi segnati si legge «Asinaio ed Asino o l'apónosi». Si può dunque forse pensare che i tre autori legati dal comune motivo dell'asino d'oro, fossero stati presi in considerazione in previsione della stesura di un'operetta sulla glorificazione dell'asino.⁴⁴ Tuttavia, a conferire loro la patente di sillografi è forse un altro elemento, quello della metamorfosi. È noto che tanto le *Metamorfosi* di Apuleio (destinate a essere note con il titolo che Agostino propose di *Asinus aureus*), quanto l'opera di Firenzuola, che è un libero rifacimento del modello classico, quanto l'*Asino* di Machiavelli, ruotino attorno al tema della trasformazione uomo-animale. L'operetta leopardiana, se guardata in quest'ottica, potrebbe essere letta come la proposta di una metamorfosi dell'uomo in macchina o meglio della macchina in uomo. A indurci in tale direzione è il richiamo al mito di Pigmalione relativo alla creazione del terzo automa, quello della donna ideale. Sebbene il tramite possa essere stato, come suggeriscono i commentatori, il *Cortegiano* di Castiglione, è comunque utile considerare che nel Settecento il mito di Pigmalione conobbe nuova fortuna.⁴⁵ La prima tappa in questo percorso di riscoperta è segnata dal breve racconto filosofico di impronta libertina e materialista intitolato *Pigmalion, ou la Statue animée* di Deslandes, uscito anonimo nel 1741 e condannato al rogo nel 1742 dal parlamento di Digione. L'immagine della statua animata era poi stata utilizzata da Condillac nel suo trattato delle sensazioni del 1754 e aveva trovato estimatori tra i *philosophes*, e soprattutto in Diderot (*Lettre sur les Aveugles*, del 1749 e *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, del 1769). Infine, per citare solo i casi più celebri, il *Pigmalione* di Rousseau, un melodramma in un unico atto composto nel 1762 (la prima rappresentazione dell'opera risale invece al 1770). Di quest'ultimo Leopardi avrebbe potuto avere notizia ma poteva averlo letto, dal momento che il testo era trascritto e tradotto al termine del secondo volume di un'edizione delle odi di Anacreonte e Saffo con la traduzione di De Rogati ben nota anche al giovanissimo Giacomo.⁴⁶ Si tratta però solo di suggestioni, utili semmai a comprendere in che misura Leopardi fosse vicino ai filosofi del Settecento (francese) non solo e non tanto nelle conclusioni quanto piuttosto per la condivisione di un comune immaginario. Più che ai predecessori, con l'invenzione dell'Accademia dei Sillografi, Leopardi sembra infatti guardare ai posteri.

⁴⁴ *Aponosi* appare una sorta di calco del titolo della satira menippea di Seneca, Ἰ' Ἀποκλόκοντῶσις.

⁴⁵ Per una panoramica generale sulla rielaborazione del mito di Pigmalione nei secoli si veda STOICHITA 2006.

⁴⁶ DE ROGATI 1783.

4. PER UN'ETICA DELLE MACCHINE (E DELL'UOMO). NEL POST-UMANO O NEL POST-UMANESIMO?

Le questioni filosofiche che l'operetta apre sembrano poste innanzitutto per interrogare il lettore futuro.

Disperando di poter esemplare il comportamento umano sulla base di modelli etici perfetti, i sillografi leopardiani, antichi ipermoderni, rivolgono il loro bando a quanti, animati da una *hybris* prometeica, e da quel delirio di onnipotenza che doveva contraddistinguere coloro che, nel «secolo superbo e sciocco», si affidavano fiduciosi al progresso, giungendo a equipararsi a dèi, intendono farsi artefici non semplicemente di macchine ma di macchine che sembrino provviste di anima. L'impressione è suggerita dai lemmi che Leopardi usa per definire questi trovati della tecnica: «automato» e – nel caso specifico della seconda macchina (l'uomo «atto a fare opere virtuose e magnanime») – «semovente». L'uno e l'altro termine, quasi equivalenti sul piano semantico, pongono l'accento su una medesima caratteristica: le macchine dovranno disporre in sé stesse della causa che le spinga ad agire e, date le indicazioni fornite dal bando – dovremmo presupporre – ad agire bene. Mentre nel Settecento si dibatteva se attribuire l'anima alle bestie, Leopardi, che da giovanissimo nelle *Dissertazioni filosofiche* pure si era impegnato nella disamina di tale questione, non esita ora, per tramite dei sillografi, ad attribuire un'anima perfino alle macchine. Un chiaro indice della provocazione ivi lanciata sembra risiedere proprio nel significato che i lemmi 'automato' e 'semovente' – di uso rarissimo nel *corpus* leopardiano, ricorrenti insieme in quest'unico contesto – assumono all'interno dell'operetta.⁴⁷ Dal momento che tra i due il più rintracciabile è, paradossalmente, l'*hapax* leopardiano 'semovente', è a questo che conviene rivolgersi e alle fonti consultate da Giacomo al tempo della stesura delle *Dissertazioni filosofiche* (che appartengono a un còtè settecentesco nel quale l'uso di tale lemma è piuttosto diffuso tanto tra i critici che tra gli apologeti della religione). Tra queste, come ha notato Tatiana Crivelli, va annoverata l'opera di Antonino Valsecchi, *Dei fondamenti della religione e dei fonti dell'empietà*.⁴⁸ Nel capo IV, *Della spiritualità dell'anima umana*, nella sezione in cui l'autore si profonde nella dimostrazione della diversità tra la materia e l'essere che pensa, Leopardi avrebbe potuto leggere: «l'io che pensa [...] esser non può un pezzo di carne stupida e inerte, ma una sustanza, come la chiamavano Platone e altri anti-

47 I due lemmi si trovano, riuniti insieme, nel titolo della traduzione del trattato *Di Herone Alessandrino De gli automati ovvero machine se moventi*, *Libri due, tradotti dal greco da Bernardino Baldi Abbate di Gua-*

stalla, Venezia, Girolamo Porro, 1589; non è stato possibile però individuare delle sicure tracce di lettura di questo testo da parte di Leopardi.

48 CRIVELLI 1995, p. 10.

chi, *se movente*, dotata di attività, di energia, e di virtù tale di cui la materia non è capace». E, ancora, poche pagine più avanti: «la libertà dell'uomo, e l'intimo senso della medesima non è dote della materia, ma bensì d'una sostanza della materia diversa, *se movente*, e intelligente, quale diciamo essere lo Spirito». ⁴⁹ Nella difesa dell'attributo della spiritualità dell'anima, quale presupposto di quello dell'immortalità, Leopardi si era speso – servendosi, come conferma Crivelli, di argomentazioni che in gran parte discendevano proprio da Valsecchi – nella *Dissertazione sopra le doti dell'anima umana*. L'uso del termine «semovente», così connotato nella tradizione filosofica e apologetica, per definire le macchine pare suggerire l'ipotesi che, nella finzione del bando, Leopardi stia iperbolicamente attribuendo loro un'anima, e, per giunta, un'anima immortale. Se così fosse, la posta in gioco si farebbe più alta e l'ironia dei Sillografi leopardiani assumerebbe davvero i contorni di una parodia filosofica al pari di quella degli antichi autori di *Silli*. Le macchine patrocinate dall'Accademia, umanizzate a tal punto da divenire dei proto *cyborg* – sebbene in virtù di un processo esattamente opposto a quello che governa i moderni *cyborg* in cui lo statuto 'bioibrido' è dato dalla macchinizzazione della vita e non viceversa, come in Leopardi, dall'umanizzazione della macchina – diverrebbero così un ulteriore strumento con cui porre una questione che per Leopardi riguarda prima di tutto gli umani (per noi, ormai, anche le macchine) e che è forse la questione cardine di tutto il libro delle *Operette*: come fare ad adattare i modelli etici perfetti della tradizione letteraria e filosofica all'uomo, costitutivamente imperfetto? Su questo punto il bando della *Proposta di premi* trova un suo completamento, o meglio, un suo presupposto, qualche operetta più in là, nella ritrattazione suggerita da Momo a Prometeo: «considera un poco se forse la tua sentenza circa il genere umano fosse più vera acconciandola in questa forma: cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione». ⁵⁰

Lo sguardo che nella *Proposta di premi* Leopardi rivolge a un futuro possibile, diviene funzionale a irridere tutta la tradizione passata, oltre che il tempo presente, e a corrodere le illusioni coltivate da quanti, tra gli autori antichi e moderni, hanno scritto opere e trattati volti a fornire i modelli di virtù sulla base dei quali l'uomo avrebbe dovuto esemplare il proprio comportamento. Per realizzare il suo personale, palinodico e metanoetico, *speculum principis*, o forse dovremmo dire piuttosto *speculum machinae*, Leopardi preferisce servirsi della lezione imparata al «nuovo Cinosarge», alla scuola di Antistene e Diogene cinico, e non presso quella di Socrate e Senofonte. Il meccanismo derisorio dei *Silli* di Senofane e Timone gli fornisce il tono per interlo-

⁴⁹ VALSECCHI 1767, vol. I, pp. 92-93 e p. 106 (corsivo mio).

⁵⁰ LEOPARDI 1986, p. 124.

quire con la grande tradizione della trattatistica morale e dimostrare che gli assunti su cui questa si è fondata per secoli non erano adatti alla storia del genere umano e che possono esserli semmai al futuro delle macchine. Il rapporto uomo-macchina prospettato da Leopardi, infatti, più che nei termini di una futuribile convivenza tra l'uno e l'altra, si imposta nei termini della sostituzione progressiva dell'una con l'altro, una sostituzione condotta forse fino all'esito ultimo della completa estinzione del genere umano, impossibile da rinnovare («tenendosi per certo che sia piuttosto possibile di rifarlo del tutto in una nuova stampa, o di sostituire in suo luogo un altro, che di emendarlo» recita infatti il bando dei Sillografi come già ricordato).⁵¹ Il «nuovo ordine di cose» si realizzerebbe compiutamente solo in un ipotetico post-umano che nulla sembra però condividere con il post-umanesimo teorizzato negli ultimi decenni. Innanzitutto perché la prospettiva leopardiana sembra implicare la possibilità della scomparsa del genere umano, la fine della sua storia, tanto che l'«età delle macchine», oltre che quasi alla fine, potrebbe ben collocarsi dopo la fine della *Storia* e, l'inveramento di ciò che i Sillografi si propongono di realizzare, potrebbe ben essere il capitolo successivo, e non precedente, rispetto a quello rappresentato dal *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.⁵² Sembra infatti che nella prima parte del libro, Leopardi prospetti non uno ma diversi ipotetici proseguimenti o finali per la *Storia* raccontata al principio, raffigurando scenari che ora, come nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, pongono l'accento sul sonno e l'immobilità che attanagliano il genere umano, ora prefigurano il progressivo subentrare della macchina all'uomo, e infine danno per assodata l'estinzione. Il post-umanesimo, al contrario, non presuppone affatto la fine dell'umanità come spiega Katherine Hayles:

the posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice.⁵³

Il post-umanesimo si colloca alla fine di una certa concezione dell'umano, dunque dopo l'umanesimo e non dopo l'uomo di cui non intende affatto decretare l'estinzione; intende semmai fungere da «nuova risorsa, una

51 Ivi, p. 57.

52 Che la visione post-umana di Leopardi coincida con l'estinzione del genere lo conferma indubbiamente quanto il Folletto risponde alla richiesta di delucidazione dello Gnomo interessato a comprendere meglio cosa volesse significare il suo interlocutore

con quel roboante annuncio «Voi gli aspettate invan, son tutti morti». A chiosa della citazione del verso il Folletto, infatti, aggiunge: «voglio inferire che gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta» (LEOPARDI 1986, p. 64).

53 HAYLES 1999, p. 286.

possibilità per ripensare il rapporto articolato tra umani e macchine intelligenti». ⁵⁴ Neppure la condivisione, da parte di Leopardi e dei teorici del postumanesimo, della necessità dell'abbandono di una visione antropocentrica (sancita dalla definizione di Braidotti di «postumanesimo postantropocentrico»), ⁵⁵ deve indurre in un troppo facile e acritico accostamento. Sebbene qualcuno dei presupposti possa essere il medesimo – come lo è, appunto, la volontà di superamento dell'antropocentrismo – le operazioni compiute dall'uno e dagli altri sono opposte, e tali risulteranno anche gli esiti. Leopardi, disperando del fatto che l'uomo moderno possa ancora affidarsi a un'etica, dopo aver distrutto il fondamento metafisico che sorreggeva quella degli antichi, trasferisce in maniera paradossale e dissacrante tutte le speranze che il suo secolo coltiva per il progresso e il perfezionamento dell'uomo sulle sole macchine, prodotto ultimo di quel progresso e di quel perfezionamento. Il postumanesimo vede invece alla convivenza tra organico e inorganico, una *chance* non per «proporre una neouniversale etica macchinica», rischio dal quale occorre anzi guardarsi bene, ma per individuare nella macchina un modello di soggettività non marcata sulla base della quale «ridefinire la soggettività postumana» e «sperimentare in modo sistematico che cosa noi, soggetti differenzialmente collocati nell'era dell'antropocene, siamo capaci di divenire». ⁵⁶

Le macchine umanizzate di Leopardi appaiono piuttosto vicine a un processo di transumanizzazione in cui la distanza tra l'uomo e la macchina si abbatte a tal punto che i confini tra l'una e l'altra diventano talmente labili da apparire inesistenti. Gli automati a cui pensano i Sillografi tuttavia resistono anche a una iscrizione forzosa nel filone transumanista. La rappresentazione del futuro possibile descritta dalla *Proposta di premi* e dal *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* sembra piuttosto accostabile alle raffigurazioni post-apocalittiche che dominano il cinema e la letteratura degli ultimi decenni. La prospettiva aperta da questo dittico di *Operette* getta prepotentemente il libro morale leopardiano e le visioni immaginifiche che questo contiene nell'età della catastrofe. Ponendo l'uomo in una posizione sempre più liminare rispetto alla macchina fino a farlo scomparire del tutto dal mondo, la sequenza di questi due testi, guarda a un dopo che potrebbe addirittura coincidere con un post-antropocene, con un tempo di là da venire, nel quale però, ci avvisa Leopardi, anche sostituendo gli uomini con le macchine si riproporranno le medesime difficoltà già note relative alla ri-

⁵⁴ BRAIDOTTI 2014, p. 109.

⁵⁵ «Esso implica una presa di distanza radicale dalle nozioni di razionalità morale, identità unitaria, coscienza trascendentale e valori morali innati e universali. L'attenzione

è interamente rivolta alle strutture relazionali normativamente neutrali sia della soggettivazione che delle possibili relazioni etiche» (ivi, p. 100).

⁵⁶ Ivi, p. 111.

cerca di un modello etico valido e soprattutto praticabile; pur scomparendo con l'uomo la visione antropocentrica non è detto che al suo posto non se ne imponga una nuova, follettocentrica o gnomocentrica (o macchinocentrica). In ultima analisi, il monito leopardiano sembra orientato a dimostrarci che dopo la catastrofe, dopo l'apocalissi, rischiamo di ritrovarci punto e da capo se ci affidiamo a un rinnovamento che passi per l'estinzione e la creazione *ex novo* e non per il mutamento dell'esistente.

BIBLIOGRAFIA

BELLUCCI 2012 = BELLUCCI Novella, «Un finale per la *Storia del genere umano*: il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*», in EAD., *Itinerari leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 113-29.

BELLUCCI 2010 = BELLUCCI Novella, «Automati, fantasmi, simulacri. Dalla "Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi" ad "Aspasia"», in EAD., *Il «gener fratre»*. *Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 95-113.

BELLUCCI 1996 = BELLUCCI Novella, *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

BESOMI 1979 = BESOMI Ottavio, *Introduzione*, in LEOPARDI 1979, pp. IX-XC.

BINNI 1963 = BINNI Walter, «Contributo minimo al commento delle *Operette morali*», in *La Rassegna della Letteratura italiana*, LXVII, 1963, p. 129.

BLASUCCI 1989 = BLASUCCI Luigi, «Leopardi e il personaggio "Machiavello"», in ID., *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 175-96.

BRAIDOTTI 2014 = BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

CAMAROTTO 2019 = CAMAROTTO Valerio, «Il "nuovo ordine" delle cose: appunti su Leopardi e l'impossibile», in *Between*, vol. IX, n. 17, 2019, <https://typeset.io/pdf/il-nuovo-ordine-delle-cose-appunti-su-leopardi-e-l-45u4xr4fo6.pdf>.

CRIVELLI 1995 = CRIVELLI Tatiana, «Introduzione», in LEOPARDI 1995, pp. 3-40.

DE ROGATI 1783 = DE ROGATI Francesco Saverio, *Le Odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani*, Colle, Angiolo Martini, 1782-1783, 2 voll.

DI MARCO 1989 = DI MARCO Massimo, «Introduzione», in TIMONE DI FLIUNTE, *Silli*. Intr., ed. critica, trad. e commento a cura di Massimo DI MARCO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, pp. 1-56.

D'INTINO 2019 = D'INTINO Franco, «Uno snaturamento senza limiti. Il destino dell'umano secondo Leopardi», in *Costellazioni-Eco-Leo-*

paradi. *Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della Natura*, a cura di Patrizio CECCAGNOLI e Franco D'INTINO, n. 10, 2019, pp. 109-24.

D'INTINO 2012 = D'INTINO Franco, «Introduzione», in LEOPARDI 2012, pp. 33-180.

GENETELLI 2003 = GENETELLI Christian, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Padova, Antenore, 2003.

HAYLES 1999 = HAYLES N. Katherine, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1999.

LEOPARDI 2012 = LEOPARDI Giacomo, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, a cura di Franco D'INTINO, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 33-180.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988, vol. II (fa parte di ID., *Poesie e prose*, a cura di Rolando DAMIANI e Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1987-1998²).

LEOPARDI 1986 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Cesare GALIMBERTI, Napoli, Guida, 1986.

LEOPARDI 1878 = LEOPARDI Giacomo, *Opere inedite, pubblicate sugli autografi recanatesi da Giuseppe Cugnoni*, Halle, Max Niemeyer Editore, 1878, 2 voll.

MACCIONI 2021 = MACCIONI Luca, *Il marchio di Qajin. I Dialoghi tra due bestie nell'opera di Giacomo Leopardi*, Macerata, Quodlibet, 2021.

MISCELLANEA 1820 = «Miscellanea», *Il Raccoglitore*, vol. III, Milano, 1820, pp. 251-5.

NERI 2017 = NERI Laura, «Macchine per giuoco nella *Proposta* di Leopardi», in *Enthymema*, XVII, 2017, pp. 205-12.

PANIZZA 2008 = PANIZZA Giorgio, «Giacomo Leopardi, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi (Operette morali, IV)*», in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 425-33.

PANIZZA 1991 = PANIZZA Giorgio, *Commento*, in LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Giorgio PANIZZA, Milano, Mondadori, 1991.

QUADRIO 1741 = QUADRIO Francesco Saverio, *Della Storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II, Milano, Nelle Stampe di Francesco Agnelli, 1741.

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

STOICHITA 2006 = STOICHITA Victor, *The Pygmalion Effect*, Chicago, the University of Chicago Press, 2006. Trad. it.: *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacra da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

VALARESSO 1724 = VALARESSO Zaccaria, *Rutzvanscad il giovane. Arcisopratragicchissima tragedia elaborata ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Babulco Arcade*, Venezia, Rossetti, 1724.

VALSECCHI 1767 = VALSECCHI Antonino, *Dei fondamenti della religione e dei fonti dell'empietà*, Padova, Manfrè, 1767-1768, libri 3.

ZOLLA 1993 = LEOPARDI Giacomo, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, a cura di Elémire ZOLLA, Roma, Franco Muzzio Editore, 1993.