

RISL – RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI – 15, 2022



RISL

Rivista Internazionale di Studi Leopardiani

Direzione generale ed editoriale
Tatiana Crivelli e Patrizia Landi

Gaspare Polizzi (Pisa, IT)
Paolo Possiedi (Montclair, New Jersey, USA)

Comitato scientifico
François Bouchard (Tours, FR)
Flavio Caroli (Milano, IT)
Emanuela Cervato (Nottingham, UK)
Antonella Del Gatto (Chieti-Pescara, IT)
Elio Franzini (Milano, IT)
Claudio Marazzini (Firenze, IT)
Irene Marchegiani (New York, USA)
Michel Orcel (Parigi-Nizza, FR)
Claudio Pogliano (Pisa, IT)

Direttrice responsabile
Licia Conte

Responsabili di redazione
Stefano Bragato
Nicoletta Di Paolo
Elena Moro

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo di:



Zentralbibliothek Zürich



Romanisches Seminar

Romanisches Seminar der Universität Zürich



Università IULM, Dipartimento di Studi Umanistici

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN: 1129-9401

ISBN: 9791222301402

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

RISL



RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

vol. 15

SOMMARIO

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI	
Nuovi sguardi sulle <i>Operette morali</i> . Prefazione	5
Nota al testo	7



SISTEMA E PREISTORIA

Veronica MEDDA	
L'impianto mito-logico dei dialoghi «alla maniera di Luciano»: sistematicità, scomposizione e nuovi significati	9
Beatrice FAZIO	
The Prehistory of the <i>Operette Morali</i> : Leopardi's Early Machiavellism or How to Write Usefully	33



LETTURE FILOSOFICHE

Antonella DEL GATTO

Il concetto di diversità nel *Dialogo della Terra e della Luna* 51

Martina DI NARDO

Aspetti fenomenologici della spazializzazione dell'io
nelle *Operette morali* 67

Luca TOGNOCCHI

«Quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di fango».
Una lettura ecopessimista delle *Operette morali* 97

Sabrina FERRI

Giacomo Leopardi's Posthumanism.
The *Operette morali* or the Appeal of the Inorganic 115

Paolo COLOMBO

«Il libro della vera sapienza».
Francesco Puccinotti lettore delle *Operette morali* 139



LIBRERIA

Michael CAESAR

Le *Operette morali* e le risorse del dialogo 153



LE AUTRICI E GLI AUTORI

175



CRITERI EDITORIALI

179

NUOVI SGUARDI SULLE *OPERETTE MORALI* –

PARTE I

PREFAZIONE

In questo terzo numero tematico della RISL convergono riflessioni teoriche e suggerimenti critici puntuali e originali attorno alle *Operette morali*, testo che Leopardi medesimo, scrivendo all'editore milanese Antonio Fortunato Stella il 26 marzo 1826, indicava come «il frutto della mia vita finora passata, e... più caro de' miei occhi».

Nella convinzione che il capolavoro, a cui l'autore aveva affidato il compito di innovare «lo stile e le bellezze parziali della satira fina», abbia beneficiato solo marginalmente del recente ritorno di attenzione internazionale per la prosa filosofica di Leopardi – attenzione stimolata anche dalla traduzione inglese dello *Zibaldone* –, la RISL dà qui avvio ad un'estesa esplorazione critica. Con essa ci si prefigge di ricontestualizzare, secondo i parametri teorici più attuali, queste straordinarie prose, alle quali Leopardi riconosceva un'innegabile consistenza filosofica per quanto intessuta di «apparente leggerezza»: l'intento è quello, certamente non conclusivo ed esaustivo, di scandagliare la complessità ermeneutico-speculativa, linguistica, immaginativa, stilistico-retorica, di genere e di composizione (relazione tra micro- e macro-testi, e nuovi rapporti inter- e intratestuali) di un'opera che ha segnato la letteratura italiana per la sua inimitabile unicità, ma che è, al contempo, essenziale nella scrittura di numerosi poeti e prosatori del Novecento.

Nelle pagine seguenti sono pertanto raccolti sette contributi di studiosi e studiosi che da un lato gettano nuova luce sull'impianto strutturale della raccolta leopardiana (Medda e Fazio) e, dall'altro, ne offrono nuove letture filosofiche, orientate dai concetti di diversità (Del Gatto) e dai presupposti teorico-metodologici della fenomenologia (Di Nardo), dell'ecocritica (Tognocchi) e del postumanesimo (Ferri). Il contributo conclusivo (Colombo), condotto su un'attenta disamina di documenti epistolari, apre poi a un'analisi delle riletture del libro che troverà, accanto ad altre prospettive di indagine, la sua prosecuzione nel prossimo numero della rivista.

A chiudere il volume, nella tradizionale sezione *Libreria*, ripubblichiamo, come sentito omaggio a uno stimato collega e a un caro amico recentemente

scomparso, la versione italiana del saggio che nel 1988 Michael Caesar aveva dedicato alla forma dialogica nelle *Operette*.

Liete di poter offrire al pubblico una disamina innovativa della raccolta leopardiana, tesa ad ampliare le conoscenze circa modelli, finalità e rilevanza attuale del discorso delle *Operette*, cogliamo l'occasione per ringraziare il Comitato onorario della RISL – che viene qui sciolto in favore di un più snello Comitato scientifico – per aver accompagnato la rivista nella transizione verso la nuova direzione, la nuova casa editrice e il nuovo formato Open Access. Diamo inoltre il benvenuto alle giovani forze che si sono aggiunte al comitato di redazione, grate per il loro prezioso aiuto.

Tatiana Crivelli
Patrizia Landi

NOTA AL TESTO

Se non indicato diversamente, per le opere di Leopardi sono state utilizzate le seguenti edizioni, così abbreviate alla fine di ciascuna citazione o in nota, e seguite direttamente dal numero di pagina/pagine e dall'eventuale data:

CAMPANA 2011 = CAMPANA Andrea (ed.), *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Firenze, Olschki, 2011.

CATALOGO 1899 = «Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati», in *Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le province delle Marche*, serie VII, vol. IV, Ancona, 1899.

DISSERTAZIONI 1995 = LEOPARDI Giacomo, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di Tatiana CRIVELLI, Padova, Antenore, 1995.

Epist. = LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*, a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll.

LEOPARDI 2022 = LEOPARDI Giacomo, *Pensieri*, a cura di Emilio RUSSO, Milano, Mondadori, 2022.

LEOPARDI 2021 = LEOPARDI Giacomo, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'INTINO *et al.*, Macerata, Quodlibet, 2021.

LEOPARDI 2020 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Franco GAVAZZENI e Maria Maddalena LOMBARDI, Milano, Bur-Grandi Classici, 2020¹².

LEOPARDI 2019-2021 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Luigi BLASUCCI, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2019-2021, 2 voll.

LEOPARDI 2019 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Laura MELOSI, Milano, Bur Classici Moderni, 2019.

LEOPARDI 2013 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Michael CAESAR e Franco D'INTINO. Traduzione a cura di K. Baldwin, R. Dixon, D. Gibbons, A. Goldstein, G. Slowey, M. Thorn e P. Williams, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2013.

LEOPARDI 2006 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*. Edizione critica diretta da Franco GAVAZZENI, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, 2 voll.

LEOPARDI 1997 = LEOPARDI Giacomo, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di Giovanni Battista BRONZINI, Venosa, Edizioni Osanna, 1997.

LEOPARDI 1996 = LEOPARDI Giacomo, *Dialogo filosofico*, a cura di Tatiana CRIVELLI, Roma, Salerno editrice, 1996.

LEOPARDI 1995 = LEOPARDI Giacomo, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'INTINO, Roma, Salerno, 1995.

LEOPARDI 1972 = LEOPARDI Giacomo, *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria CORTI, Milano, Bompiani, 1972.

LEOPARDI 1968a = LEOPARDI Giacomo, *Crestomazia italiana*, Torino, Einaudi, 1968, 2 voll., I, *La prosa*. Introduzione e note di Giulio BOLLATI.

LEOPARDI 1968b = LEOPARDI Giacomo, *Crestomazia italiana*, Torino, Einaudi, 1968, 2 voll., II, *La poesia*. Introduzione e note di Giuseppe SAVOCA.

OPERETTE 1979 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, ed. critica a cura di Ottavio BESOMI, Milano, Fondazione Arnolfo e Alberto Mondadori, 1979.

PP = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio FELICI ed Emanuele TREVI, Roma, Newton Compton, 2013.

Zib. = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata di Giuseppe PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

T.C. – P.L.

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 corputo, 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 lucianei.

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 lucianei 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 *μιθωποιησις*, derivato dal verbo *μιθωποιέω* «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*.

BEATRICE FAZIO

THE PREHISTORY OF THE *OPERETTE MORALI*:
LEOPARDI'S EARLY MACHIAVELLISM OR HOW
TO WRITE USEFULLY

ABSTRACT: In 1821, a year of significant political events in the slow-moving process of Italian independence, Leopardi identified Machiavelli as the political pendant of those who have «truly changed the face of philosophy», namely Galileo, Descartes, Locke, and Newton. Meanwhile, imbued with a project of literary and social reform, he wrote a series of *prosette satiriche* in an effort to create a new genre of moral and philosophical satire. As he composed the *prosette* and prepared the *Operette morali*, Machiavelli remained an enduring influence. This study explores the internal history of the Machiavelli-Leopardi interaction through an analysis of the *Novella Xenophon and Niccolò Machiavello* to understand Leopardi's own reformulation of 'Machiavellism' and its historically specific meanings. Rather than an 'effacement' of Machiavelli in both the *Zibaldone* and the *Operette morali*, I argue that his moral philosophy has fused with Leopardi's own vision of the relationship between ethics, politics, and the purpose of literature.

KEYWORDS: Machiavelli, Virtue, Moral Philosophy, *Great*, Perspective.

PAROLE-CHIAVE: Machiavelli, virtù, filosofia morale, *grandi*, prospettiva.

The *Discourse of an Italian on Romantic Poetry* (1818) reveals Leopardi's attentiveness for his writings' status within the (absent but) anticipated audience of «young Italians». ¹ In a gesture of unmistakable self-exposure, he emphatically enlists the knowledge, experience, and revolutionary ardor of his peers as fellow brother-in-arms, inviting them to fight for their «weakened and moribund» motherland and join forces instead of eschewing direct conflict and remaining «on the periphery of the (military

1 PP, p. 996.

and literary) field».² The *Discourse* provided Leopardi the conceptual vocabulary for diagnosing a moral-political dysfunction in the body politic and its cultural implications. At the same time, it also exposed the effort of most of the learned community to forge a high, 'untranslatable' culture, amplifying the chasm between the Italian literary republic and its readers. Leopardi concludes the *Discourse* by asking his young audience to peer into the gap, symbolized by the «ever-growing wall» that is separating the «writers», who see modernity merely as corruption and decadence, but are not able to replace what they have criticized, and the «people», who find the call for present generations to serve beauty for its own sake and to return to Roman and Greek antiquity utterly uninspiring.³ To Leopardi's mind, having the republic of letters speak directly to the people, rather than for a faction of intellectuals or as a representative of an ideology, would be the best way for Italy to achieve formal innovations in literature and philosophy; the people, in turn, would see themselves as part of a (still divided) nation and show their willingness to challenge external political forces. This process would translate into a civic life characterized by participation, discipline, and reciprocity, and would contribute significantly to the formation of a shared sense of (proto)national identity. With this process advanced, books that are truly «in step with the times» can be produced.⁴

In 1819, shortly after the *Discourse on Romantic Poetry* was composed, Leopardi drafted two projects for his *Disegni letterari*: a series of satirical dialogues, or *prosette satiriche* as he calls them a year later, to harness the potential of satire as a (neglected) literary mode in Italy; and a treatise on the «present state of Italian literature» which would address the still-vexed issue of making Italian literature useful to the nation, to its audience (including «women and the illiterate»), and to European readers in general.⁵ Despite its ambitious scope, the treatise remains unfinished, as do many others of his *Disegni letterari*. Nevertheless, Leopardi saw fit to incorporate its important message – the blurring of the «ever-growing wall» that is separating the writers and the people evoked in the *Discourse* – into his early satirical dialogues.

In his *prosette satiriche* – often considered as a foreshadowing of the later *Operette morali* –, Leopardi remains concerned with preserving oral traditions and bringing «comedy to what hitherto has been characteristic of tragedy», that is, finding a new genre that treats serious issues ludicrously in the dialogic form. At issue was the understanding of the *Zeitgeist*, the interpretation of the moral, political, and psychological themes that were

2 Ivi, p. 968. On the heroic ethos and patriotism during the years 1818-1823, see D'INTINO 2021, pp. 17-93.

3 *PP*, p. 996.

4 *Epist.*, lettera 227, p. 305.

5 *PP*, pp. 1109-10.

central to contemporary European discussions, but still lacking in Italian debates. Though he envisages a distinctive structure relying on «the weapon of ridicule» to stir up «his poor country and poor century» through the unmasking of vice (leaving «the weapons of feeling and enthusiasm and eloquence and imagination» to lyric poetry, and those «of reason, logic, philosophy» to theory), the *prosette*, like the *Operette*, can be hardly reduced to one single stylistic source.⁶ The spirit of these early prose fictions extends beyond the conventional expectation of comedy; in fact, they seem to evoke the themes and voice the feelings we would experience and read in a tragedy:

In my dialogues I will strive to bring comedy to what hitherto has been characteristic of tragedy, that is, the vices of the great (*grandi*), the fundamental principles of calamity and human misery, the absurdities of politics, the improprieties pertaining to universal morals and to philosophy, the condition and general spirit of the age. (*Zib.* 1394, 27 July 1821)

On one level, the early dialogues are a medium to reconcile comedy and tragedy. They privilege the humble style of comedy, with a language that everyone would comprehend, while simultaneously addressing the serious, higher subjects of tragedy and emphasizing ethical and political concerns. But on the other, they were also meant to controvert the conceit of a particular social class, to ‘ramson’ the *great*. Using the most loathed of Machiavellian words, Leopardi identifies a specific target, that is, the discrediting of the *grandi*, meaning with a collective noun both the noble class (to which he belonged), who have a greater degree of power and socioeconomic privilege, and the antiquarians, the *litterati* he evoked in the *Discourse on Romantic poetry* for making literature unintelligible for its readers. Thus, the *prosette* originated from an antagonistic attitude towards the *grandi*, resulting in a text that dramatizes such judgments. The fact did not escape the notice of Leopardi himself who, in a famous letter to Pietro Giordani in 1820, admitted that he was willing to wage a sort of “satirical warfare” to expose the issues of Italian society and its social classes, to «vengeance the world» and its ideals of «virtue».⁷

In what follows, I would like to retrace the sources and map the contours of the satirical prose fictions through the analysis of one of them, the *Novella of Xenophon and Niccolò Machiavello*, which Leopardi drafts in 1820 and revises in 1822. The scholarly debate on the novella has pivoted on the relationship between Machiavelli-the character and the tradition of Machiavellism, identifying the former as a mere perpetuation of the latter, leaving Leopardi’s reliance on Machiavelli’s rhetorical function largely un-

6 *Zib.* 1394, 27 July 1821.

7 *Epist.*, letter 330, p. 438.

explored.⁸ I argue that, rather than reinstalling the tropes of Machiavellism through satire, the novella functions as a textual laboratory for reconfiguring Machiavellian – hence moral and political – motives developed especially in the *Operette morali*, concerning the nature and limits of virtuous behavior (*Dialogo Galantuomo e Mondo*), the efficacy of writing as a means of literary innovation (*Il Parini*), the difference between usefulness and expediency in human affairs and beliefs (*Dialogo di Tristano e di un amico*), and the need for modern books that cultivate illusions (*Dialogo di Timandro e di Elean-dro*). The resulting intertextuality does not come at Machiavelli's expense, turning Machiavelli's teaching against him. Instead, as the reflections in the *Zibaldone*, in the *Operette morali*, and in the later *Pensieri* testify, Machiavelli's perspective was profoundly entwined with Leopardi's in the very formative years that framed the writing of the novella.⁹

Xenophon and Niccolò Machiavello is closely related to the idea of applying Machiavellian teachings to literary ends. In its original draft, the novella is just a sketch of what would eventually become a burlesque short story that has no obvious polemic voice. The narrative takes place in a pagan underworld, where Pluto and Proserpine, kings and rulers of the dead, announce a competition to find a preceptor for their son, who is destined to rule on earth as the diabolical prince.¹⁰ The main characters are the Athenian historian Xenophon and Niccolò Machiavelli, both considered «masters of the art of governance».¹¹ The author of the *Cyropaedia* or *Education of Cyrus* and the author of the *Prince* compete in a rhetorical *certamen* that culminates in the victory of Machiavelli who, having exposed the malice of man and the ruthlessness of the *grandi* within the structure of Roman and Renaissance societies, is deemed to be the best preceptor for the new prince. In the course of his pedagogical endeavor, Machiavelli will be assisted by Baldassarre Castiglione, who is appointed preceptor of the future prince's court pages thanks to his new edition of the *Book of the Courtier*. A reprint of Castiglione's guide is in fact reissued by the «Hell printing house», and revised based on the testimonies from damned souls, who witnessed court life and the behavior of courtiers on earth in ways that diverge significantly from those offered by Castiglione in the original

8 The bibliography on the *Novella* is vast and here I refer mainly to BLASUCCI 1989, pp. 157-71; LATTANZI 1978, pp. 639-53; CAMPAILLA 2000, pp. 813-23; FEDI 2010, pp. 157-71; and MECATTI 2004, pp. 59-111.

9 Still in 1829, after surveying the early modern reception(s) of Machiavelli, Leopardi expands his eclectic list of *Disegni letterari* to include a companion on the history of morality, moral orations, and studies on Machiavellism. Among

these book projects is a book analyzing Machiavelli's philosophy and its reverberations on Italy's morality and "behavioral politics", and a historical commentary illustrating general political principles based on the distinct commentary that Machiavelli sets forth in his *Discourses on Livy* (1531). On the Machiavellism of the later *Pensieri*, see MECATTI 2004, pp. 59-111.

10 *PP*, pp. 607-9.

11 *Ibid.*

edition. Thus, in the coda Castiglione should explain how he intends to use this diabolical (hence, Machiavellian) pedagogical manual.

In depicting Machiavello as the type for deceit and fraud, Leopardi conjures up the tropes of a longstanding debate concerning the politics of Machiavelli's reputation, tuning what would seem a mere reference into a code name for a form of political leadership unconstrained by moral and religious absolutes.¹² It is well known that since Machiavelli's works were published, translated, and censored, his name becomes a shared cultural product that both collided with and perpetuated the disgraceful reputation of Italian politics: vicious, corrupted, unstable. By the seventeenth century, any investigation of his intellectual legacy must confront the derogatory usage that the term 'Machiavellian' takes on during the Counter-Reformation period, commonly describing ruthless, irreligious, and devious politics. If 'Machiavellian' became synonymous with amorality and a symbol for political manipulation through the use of both force and fraud, the antitheses of classical and Renaissance *virtù*, why then does Leopardi decide to rescue Machiavelli from popular infamy to the point of investing him with the role of «founder of profound, modern politics»? Why does he occupy such an unambiguously important role throughout the *Zibaldone* as one of those heroic presence that, once sedimented in the authorial consciousness at different points in time, foster and cherish his epistemological development?

To answer these questions and to distinguish the early plot structure of the *Novella* from Leopardi's later revision, we must go back to 1821, a year of significant political events in the slow-moving process of Italian independence, and of solitary reflections in the *Zibaldone* on contemporary literary tastes and inclinations. In a long note dated June 1821, Leopardi meditates on the nature, disposition, and evolution of human faculties, as well as on the centrality of the «facoltà osservativa e comparativa» as a feature of greater intelligence or *genio*.¹³ In a similar note the following October, he reflects on the philosopher's need for imagination and on German philosophers specifically (which he knew mainly from Madame de Staël and from the articles in the *Biblioteca italiana* and the *Spettatore*) as a means of comparing the characters of northerners and southerners, identifying Machiavelli as the political pendant of those who «truly changed the face of philosophy», namely Galileo, Descartes, Locke, and Newton:

12 The bibliography on Machiavellism is vast. See especially GILBERT 1973, pp. 116-26 and CAMPI 2018, pp. 285-310.

13 *Zib.* 1183-201, 20 June 1821.

So we actually find, contrary to what at first sight might seem to be the case, that the nations with the most imagination, in short, the southern peoples, from the earliest traces we have of human history up until our own day, have always been preeminent in philosophy and especially in the great discoveries that belong to them. Greece, Egypt, India, then Arabs, then Italians during the Renaissance [...] Among the moderns, the Germans, who are certainly more skilled in abstract matters, seem to be an exception to my system [...] the eye cast by Germans into abstract matters is itself never entirely sure, although it is very free (and it can never be free without a great capacity to imagine, to feel, and without a natural mastery of nature, which only great souls have.) Minute, refined analysis is not the same as seeing at a glance and never discovers a major point of nature [...] But Galileo, Descartes, Newton, Locke, etc. have truly changed the face of philosophy [...] Machiavelli was the founder of a profound, modern politics. In short, the spirit of invention is so characteristic of the south as regards both the abstract, etc., and the beautiful and the imaginary. (*Zib.* 1849-60, 5-6 October 1821)

Leopardi was quick to note the novelty of Machiavelli, whose approach, like the other fathers of modern science and philosophy, rests on the interactions between theoretical and empirical modes of observation, and whose role as a guide in the *vita activa* would enable a recontextualization of political leadership. Naming Machiavelli a political philosopher, a title that until then had only been occupied in the *Zibaldone* by classical or French philosophers, Leopardi also singles out, throughout his secret diary, Machiavelli's attention to the rational and irrational forces that influence the foundation and conservation of power in every society (notably, the efficacy of eloquent rhetoric in shaping popular imagination and beliefs, the role of appearances in keeping consensus, the influence of human passions on political decisions), and that release the creative potentialities of «invention» and «imagination» in human actions and events.¹⁴

Moreover, Leopardi uses almost systematically a distinct set of words when describing Machiavelli's inventiveness in his *Zibaldone*. The terms «extension» (*estensione*) and «depth» (*profondità*) indicate that Machiavelli's analyses have the potential to branch out and develop in complexity touching different subjects, a tendency common in humanistic inquiries to

14 *Zib.* 1858, 5-6 October 1821.

have different fields of knowledge and ideas converge or clash.¹⁵ He alternatively employs the language of *perception* (from the Latin *perceptionem*, «come to know by direct experience») and *perspective* (*perspicere*, «look through»), and its figural meaning, in use from the late eighteenth century, «mental outlook over time») to hint at the sophisticated architecture of Machiavelli's science, which makes you see things through various angles and condenses images of the world into a plastic form reminiscent of aesthetic construction.¹⁶ In the same passage from October 1821, Leopardi detects what I would call Machiavelli's "hermeneutical sensibility":

Exactness is good for parts, not the whole [...] it is either not appropriate, or not enough for great discoveries. When you set out to compose a great whole out of the most minutely but separately considered parts, you run into a thousand difficulties, contradictions, obstacles, absurdities, dissonances, and disharmonies, a sure sign and necessary consequence of the lack of the ability to take things in at a glance that discovers the things contained in a vast field, and their reciprocal relationships («segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo e i loro scambievoli rapporti»). It is the most routine circumstance even in material objects and in the countless accidents of life to discover that what is proven or appears to be true and demonstrated in its smallest parts, is not proven as regard the whole. (*Zib.* 1854, 5-6 October 1821)

When thinking is judged by a standard such as «exactness», it inevitably falls short of the fundamental task of hermeneutics, which relies on the interconnectedness and extensiveness of ideas, their process of osmosis and their ability to migrate from different fields of knowledge. Leopardi leads up to nominate the greatest modern philosophers (Descartes, Galileo, Newton, Locke, and Machiavelli) *via negativa*, describing them by saying what they are *not*. In broad terms, they don't remain stagnant in abstract speculations, neither they provide sophisticated results just by solving «contradictions» and fixing «dissonances». Rather, they possess the ability to detect and explore the dialogic continuity between things «contained in a vast field», between whole and parts, or in other words, between theory and practice. Among their greatest merits and at the core of their innovative gesture, there is the development of a method based on questioning, comparison, and discussion, and secured on its relationship with the past as well as its outlook towards the future. Borrowing the language of perspectivism, and using the metaphor of seeing from a distance and close-up at the same time,

15 *Zib.* 1532, 20 August 1821.

16 *Zib.* 1850-8, 5-6 October 1821.

he acknowledges that Machiavelli sees representation and mimesis not as a normative system that reproduces models and things mechanically, but treats them inventively, making the effort to understand what escapes incorporation into logic, unity, or rationality, and including the idiosyncrasies, the «accidents of life», and the whims of human desire as key components for the foundation of knowledge. This is also why a text like the *Prince*, as has been noted, is conceived as a comprehensive arsenal of alternating perspectives and alternative readings of reality.¹⁷

The positioning of Machiavello as a diabolic counselor for the evil prince in the *Novella* appears to conflict with the depiction of Machiavelli the author in the *Zibaldone* as the authentic repository of Italian socio-political thought. Instead, the constructive judgments in the *Zibaldone* are consistent with the Machiavellism developed in Italy during the eighteenth and nineteenth centuries and intended to interpret Machiavelli's ideas more objectively, in terms of their historical context and 'scientific' spirit.¹⁸ Indeed before or during his zealous scrutiny of Machiavelli's works in 1823 and 1824, Leopardi might have already assimilated the works of Italian historians and political philosophers, such as Traiano Boccalini, Francesco Algarotti, Ludovico Antonio Muratori, and Antonio Genovesi, who were actively engaged in reviving Machiavellian studies and reprinting more accurate editions of his corpus.¹⁹ As Francesca Fedi suggests, Leopardi might also have come into contact with Vincenzo Cuoco, to whom Machiavelli served as a constant source of inspiration as he reconstructed the dramatic Italian events of the late eighteenth century, analyzed the sudden failure of the Neapolitan revolution, and attempted a new political path.²⁰ In his «Politics of Niccolò Machiavelli» (one of the two *Fragments on the History of Italian Politics*), Cuoco sets the scene for a dialogue between Machiavelli and a fictional interlocutor, who is or will be transcribing their conversation. In his ef-

17 KAHN 1993, pp. 196-217.

18 During the writing of the *Novella*, Leopardi likely consulted Machiavelli's texts or used his interpreters as a means of contextualizing his character's statements within the historical context of Machiavellism. As Leopardi scholars know, just because Leopardi mentions Machiavelli's name in his reading list beginning in November 1823, this does not mean that Machiavelli's works have remained completely unexplored until then: Machiavelli's *Florentine Histories*, for instance, are cited in *Zib.* 2678, 4 March 1823, months before Leopardi consistently includes Machiavelli's name in his reading list.

19 ALGAROTTI 1762. See also FEDI 2010, pp. 162-3 and GENOVESI 1962, p. 124.

20 See CUOCO 2012; DI MASO 2005, pp. 85-224; FEDI I 2010, pp. 157-71. In his *Historical Essay on the Neapolitan Revolution of 1799*, Cuoco draws an analogy between 1494 and 1798, between the coming of the French to Italy, described by Machiavelli in his major works, something that is seen as the beginning of the end of the Italian Renaissance, and Napoleon's invasion three centuries later, which led to the establishment of Francophone republics throughout the peninsula. Observing a repeated pattern, Cuoco maintains that Italian revolutionaries lacked the requirements for promo-

forts to construct a legitimate space for the reassessment of Machiavellian ideas, Cuoco encapsulates the semantic shift of the term ‘Machiavellism’ (from denoting unscrupulousness to denoting proto-democratic praxis) and the difference between an old and modern perspective on the place of Machiavelli in political literature.²¹

In «Politics of Niccolò Machiavelli», has been accused of inciting tyrannical power appropriation proposing models for it (such as Cesare Borgia) that still scandalize his interpreters. To these accusations, Machiavelli replies that he has just reported «the ordinary facts» of his own time, hoping that, by providing an insight into the dynamics of power of elites, the people would «reawake» their spirits and gain a better understanding of the «customs» of his own time.²² Therefore he explains why he decided to address the *grandi* instead of the *popolo*, thereby reconciling an apparent contradiction in terms:

– How come you gave your precepts to princes instead of the people?
 MACHIAVELLI: I tried to speak to the people, but I realized that I would speak in vain. People move and operate according to their virtue, princes for their power. You know the people among whom we live. I could not tell them, «Make a good use of your virtue» – they did not have it. I said to the princes: «Put your power to good use» – and this precept, sooner or later, produces the same effect as the first, because the efficacy of virtue is so great that, even simulated, helps recompose the souls and orders of the nations; and the wise use of power (for the virtue of the princes is nothing more than this) produces noble habits in princes and a desire in their subjects to emulate them.²³

Cuoco summons up Machiavelli’s debt as well as his criticism to the humanist tradition (particularly the Ciceronian strain of humanist rhetoric) in judging political affairs through the lenses of the *honestum* and *utilitas*. For Renaissance humanists, what united ethics, politics, and economics

ting liberty as nondomination and the ability to create an independent political identity separate from their foreign liberators, thus failing to live up to popular expectations.

21 CUOCO 2007-2012, pp. 44-52. While Leopardi does not explicitly mention this source, Cuoco’s ideas influenced authors close to him (such as Melchiorre Cesarotti) and circulated widely when Cuoco still worked as a journalist for the *Giornale italiano* in Milan and later as an important government figure in Naples, where Leopardi lived from 1833 to 1837.

22 Ivi, p. 45.

23 Ivi, p. 47 (my translations). By reframing Machiavelli’s ideas on virtue, utility, and popular consensus (the real link to Leopardi’s *Novella* that Fedi overlooks), Cuoco foregrounds popular accountability and advances a new political strategy that aligns the interests of both elites and the people, a notion at the core of Machiavelli’s understanding of leadership: an unprecedented reevaluation of Machiavelli’s thought will later inspire Francesco De Sanctis’ populism and Gramsci’s concept of

was their central concern with moral virtue. As a guide to civic conduct and political action, humanist ethics (propagated up until the seventeenth century) accentuated the distinction between the honorable (*dignum* or *honestum*) and the useful (*utile*, as a personal advantage or as a means of seeking the common good), with honor favored over utility, and reiterated the fact that both individual happiness and the health of the state were directly affected by the practice of moral virtue in its correlative forms.²⁴ In problematizing the relation between what's useful and what's just honorable, Machiavelli harnesses his political knowledge and diplomatic experience to affirm that the criterion of correct action in political rhetoric and leadership is neither «moral goodness» nor the «intrinsically moral judgement of prudence», but the efficacy of *virtù*, virtue that «demonstrates its own excellence in being effective» as occasion demands.²⁵

For Machiavelli, virtue must be conceived as a form of rhetorical efficiency that functions even when simulated and that may be used to «recompose the souls» and recalibrate «orders of the nation». At a crucial point in his text, Cuoco attends to the importance of Machiavelli's *appearances* – the qualities that a leader can show or simulate, but not necessarily possess – in securing power, earning consensus among the people, and contributing to the well-being of the state. The art of politics is an aestheticized practice grounded on the «exhibition» of certain qualities or opinions and the «emulation» of certain conducts or practices (*Prince*, 7, 8, 17). As Machiavelli reminds when discussing the rise to power of Cesare Borgia (*Prince*, 18), his model of the modern prince, appearances are useful to obtain a certain outcome that benefits the people and, if used wisely, these simulated qualities produce a virtuous and felicitous effect over time. Readers like Leopardi, already acquainted with Machiavelli's advocacy for dissimulation, might find this scenario exceedingly familiar.²⁶ Probably under the influence of Machiavelli's exploration of the value of appearance in maintaining the support of the people, and following the Romantic psychology of aesthetic illusions (the willing acceptance of something as true that we know is not true), Leopardi expounds on the func-

the *modern prince*.

24 REMER 2009, pp. 1-28.

25 KAHN 1994, p. 9. Machiavelli assigns different meanings to *virtù* (ability, skill, determination) depending on the context. Similarly, Leopardi in *Zib.* 2215-7, 3 December 1821.

26 *Zib.* 2678-81, 4 March 1823. See CAMAROTTO 2019, pp. 87-104, D'INTINO 2009, pp. 115-66, FOLIN 2008, pp. 53-68, QUONDAM 2010. Camarotto affirms that the notions of 'virtue' and 'appearance' that emerge in the *Novella* and in the later *Pensieri* are closely

related, if not identical. It is worth remembering, however, that in the *Novella* Leopardi is still playing with the idea of moral virtue as «ammaestramento» or as a performative appearance (*Zib.* 663-5, 16 February 1821) and is concerned with the idea of reforming moral teachings that fail to treat virtue as a form of action. Conversely in the later *Pensieri*, he grew increasingly disillusioned about the efficacy of virtuous action in society and already assimilated the distinction between appearances as deceitful facades vis-à-vis appearances as

tion of illusions in bridging the gap between the writers and the people and keeping the public ‘enchanted’ within a disenchanted modernity.²⁷

The conceptual apparatus of Cuoco’s story fashioned the coming-to-be of a different type of Machiavelli, a character that actively seeks to dispel his “devil’s advocate” reputation by slowly cutting the cloth of fictionality and becoming more historically defined and determined. While Cuoco frames aspects of Machiavelli’s philosophy within a fictional (albeit probable) experience as embodying his view of how Machiavelli’s political theory should be received, Leopardi, on the contrary, plays with empty caricatures. In his *Novella*, Xenophon and Machiavello takes on the roles assigned to them by the early modern tradition of Machiavellism: the former is the author of a manual on exemplary political conduct, and the latter is the writer of a guide for callous rulers. Moreover, Xenophon and Machiavello personify two (supposedly) divergent formative approaches: they were both rethinking old questions in a new way, but Xenophon centered the *Education of Cyrus* on a political use of fiction to shape the ideal type of emperor, whereas Machiavelli furnished later readers with an historical interpretation of actual power dynamics, not a politically engaged romance or utopia.

In June of 1822, Leopardi goes back to the draft of the *Novella*. He promised to structure it as follows: «burlesque and fantastic description of the court, the courtesans, Pluto, his son, etc.», followed by the opening of the contest, the orations of the two candidates, and the victory of Machiavello as the new preceptor of the «diabolical prince».²⁸ However, none of these narrative sequences are further developed and the only addition in the expanded version of 1822 is Machiavello’s rhetorical intervention before the kings of the underworld; in fact, Machiavello’s speech ends up occupying the entire novella, whereas Xenophon’s oration and Castiglione’s election remain both unwritten.

In the final version, Machiavello uses the language of invective to construct a strong polemic concerned with the disputed question of what form of moral virtue was best suited for the highest intellectual purposes and the fulfillment of human happiness in society. A psychological understanding of moral virtue and its role in shaping individual conduct as well as laws and institution was

positive, healthy illusions.

²⁷ While a thorough examination of this topic would fall outside the scope of this article, it is useful to remember that Machiavelli’s concept of appearances is in dialogue with Leopardi’s own “theory of dissimulation,” which rests on the importance of intellectual illusions, that is, the literary fictions that have the power to beguile, thus finding favor among the common people,

by remaining within the realm of the verisimilar. Although he feels that a restoration of antiquity is impossible and outmoded, he pursues the attainment of an ancient effect in prose and poetry through intellectual illusions, whose pedagogical function lays in their ability to accommodate the beliefs of the people through inspiring fictions in prose and poetry.

²⁸ *PP*, p. 607 (my translations).

incorporated by Machiavelli in the *Prince* and the *Discourses on Livy*, where he made explicit the dilemmas concerning utopian ideals of moderation, self-control, and benevolence for the purpose of maintaining a republic free and just. A primary aim of politics is to educate not tame the passions of the citizen and favor institutional arrangements that produce the greatest benefit, at a given time in history, for the collective life of the city: «in the way [men] behave, and especially where deeds of moment are concerned, men should take account of the times, and act accordingly».²⁹ In full agreement with the Machiavellian view, Leopardi makes his character say that politics have an important ally in literature, for both should teach «the art of living well» (*l'arte del saper vivere*) according to the needs and interests of their audience and «in harmony with the times».³⁰ Literature cannot fulfill its ultimate purpose if it follows established moral conventions at a time in Italy when the vocabulary of moral and civic philosophy must be reworked entirely. As Machiavello argues:

If the books don't teach us how to live, then what is the point? Now why should you tell the young men, or the men, or the prince, *do this*, and be certain that, if they follow your advice, they are bound to fail, they won't know how to live, and they will never achieve anything? Why must men read books to learn and educate themselves, and at the same time, know that they will have to do the opposite of what these very same books prescribe to them?³¹

In reminding us so, Machiavello-Leopardi sees a conflict between the moral value of literature and the detrimental effects of scholarly inquiries into the past for erudition's sake. This attitude, especially typical of the academics Leopardi will meet in his sojourn in Rome and identified as archeologists, leads to a paralysis of creativity and generates an indiscriminating reverence for ancient periods, thereby magnifying the fracture existing between a bygone past and a present still lacking critical elaboration.

The rhetorical distance from the actual needs of the literary audience («the wall between the writers and the people») may be attributed, Machiavello says in the novella, to two generalized errors. First, hinting at the usefulness of literary imitation as a pedagogic exercise, Machiavello maintains that throughout history it has been proposed to place literature at the service of people, but there have been no (early modern) books (except the *Prince*) that fulfill this purpose:

Not surprisingly, my book [the *Prince*] prevailed to yours [Xenophon's *Education of Cyrus*], to that of Fénelon [*The Adventures of Telemachus*], and to all the other political books because I say

29 MACHIAVELLI 1989, I, pp. 450-1.

31 *PP*, p. 608.

30 *Ivi*, p. 450.

plainly the things that are true, that men do, will always do, and must do, while others state the opposite, although they also know and see that things are as I think they are. So, their books are like the books of the Sophists: many scholastic exercises useless to life and to the goal they propose, that is, to instruct it.³²

Above all, Machiavelli's book(s) prevailed to Xenophon's *Education of Cyrus*, a canonical mirror for princes since its Latin translation by the Italian humanists Lorenzo Valla and Poggio Bracciolini, and a model for the just, pitiful, affable behavior of the political ruler that was perfectly aligned with the moral principles of the Renaissance.³³ After criticizing the pedagogical enterprises of the past (the *Education of Cyrus*), Machiavelli polemicizes against the literature of advice of the present (Fénelon's *Adventures of Telemachus*, Knigge's *On Human Relations*, and to a certain extent, Castiglione's *Book of the Courtier*) for providing exemplary narratives which address bygone principles of moral education that are far removed from reality.³⁴ In the eighteenth century, the *Adventures of Telemachus* (1699) became one of the most popular and frequently reedited literary works, and a source for any study on moral conduct. Fénelon could have been admired by Leopardi for his desire to restore ancient eloquence and for anti-absolutist ideals, which, through the *Adventures*, influenced the republican myths of the French Revolution (i.e. that sovereignty resides with the nation, not with an absolute monarch). Nevertheless, Leopardi may have considered Fénelon's teachings entirely unpractical: his political and literary reforms, despite resembling those of prosperous Roman and Athenian republics, were based on an archaic and rigidly hierarchical model that made them incompatible with the temperament of modern society. Along the same trajectory's of Fénelon, Adolph Knigge must have negotiated the same conceptual terrain when he published *On Human Relations* by (1788): a form of narrative that, to Leopardi's eyes, is concerned with the enactment of an ideal set of morals as the ultimate end of one's education.

32 *Ibidem*, p. 608.

33 BIASIORI 2017. In emphasizing how Machiavelli predated Leopardi's theory of pleasure, Biasiori's analysis is, however, a bit reductive, since it associates Machiavelli's «mala contentezza», that is, the eternal contrast between the infinity of human desires and the finiteness of satisfaction, to Leopardi's concept of pleasure, but ignores the medieval and Renaissance humoral theory that underlies it. Moreover, in his analysis Biasiori sketches Leopardi's (Machiavellian-inspired) reflection on beginnings as a proof

of his acquaintance with the *Discourses on Livy*; yet he overlooks the theoretical implications underlying Machiavelli's use of medical humoral theory and its «return to the beginning» as a metaphor for a purgative action within the body politic, not as hint at the circularity of human desire in its quest for pleasure, as Leopardi believes.

34 Although Leopardi extols Castiglione (for his concept of *sprezzatura*) and Fénelon (primarily for his language) in the *Zibaldone*, yet he plays here with the politics of one's reputation and one's text.

The second error, which Machiavello sees as a repercussion of the abuse of moral philosophy and the subsequent turn away from the real to the ideal, concerns the relationship between language and ideas. Things, argues Machiavello, «must be called by their names» (*chiamare le cose coi loro nomi*), or in other words, words should be able to express ideas. If the literary language confuses the relationship between ways of doing and ways of being, alters the relation of signifier to signified, of *verba* to *res*, and ultimately «messes with your head», then what is the reason, Machiavello asks, to emulate it?

Now I don't know why, willing to be as useful as possible, and having available the clear language that I used, you want to use an obscure language that confounds, often deceives, and messes with the writer's head [...] Why do all the arts and sciences have their own accurate terms and lexicons, except for the most influential art of all [literature], which can be identified with the art of living well? What is the reason for borrowing the vocabulary of moral philosophy, which is the art of not living?³⁵

By virtue of his philological and etymological competence, Machiavello underlies here the need for a clear literary language that reinforces the correspondence between words and the concepts they denote, rather than being marked by disingenuous rhetoric and emphasizing style at the expense of thought. Likewise, in the dedicatory letter of the *Prince*, Machiavelli anticipates that he won't win over his audience by using an «ornate speech» (*ornamento estrinseco*), but by speaking plainly and usefully about the world as it is, not as it ought to be, including in his account of conflicting inclinations and passions, what Leopardi would call the «contradictions and disharmonies of life» in human societies. Not just the rehearsal of Machiavelli's teaching on interpreting the ideological context of one's time, but also the commitment to find a new vocabulary hang in the balance, awaiting critical exploration.

Prior to the novella's revision in 1822, the character of Machiavelli represents the obstinate residue of the tendentious ideas propagated by Machiavellian ideologies of the sixteenth and seventeenth century. In returning to it after the numerous inquiries in the *Zibaldone* into the genealogy of human politics and societies, and the role of efficacious rhetoric and politics in establishing a national literature, Leopardi makes Machiavelli the spoke character of Italy's cultural lacunae and the «errors» that the literature of his time, to be truly useful, must avoid. Through a 'necromantic' operation, a resurrection from the underworld of worn-out clichés, Leopardi exposes

³⁵ *PP*, pp. 608-9.

the unfulfilled potentials of Machiavelli, who becomes a figure subtracted from parody or censorship and reassigned to persuasive oratory.

The possibility of seeing Machiavelli acting outside the framework of the novella, taking the place of the worthy teacher of «the art of living well» depended, however, on the celebration of a certain kind of narrative open-endedness. We may venture to say that the novella resists to become fictional in the most traditional sense: not only because the narrative frame is left undeveloped and all the characters (with the exception of Machiavelli) do not have a voice, but most importantly, because Leopardi seems to escape any aspiration for synthesis or closure. He alters the plot so as to cast Machiavello's oration as the main obstacle to the novella's narrative closure. In doing so, the novella contests the type of inaccurate fictionality that has invested Machiavelli over the history of Machiavellism as a typecast figure for malicious rhetoric, and at the same time, leaves room for the development of the theoretical elements gained from Machiavello's speech.

The *Novella of Xenophon and Niccolò Machiavello* has thematized a series of issues that concern Leopardi's relationship to his contemporaries in the Restoration between 1819 and 1822, as they concerned Machiavelli's relationship with Renaissance humanists: the critique of pedagogical models that are bound to a specific set of class values or ideologies and committed to the moral and the honorable but not the useful; the efficacy of rhetoric and the consequence of its idealization or impoverishment; and the lack of a linguistic vocabulary that is both uncontrived and solicitous of ideas, thereby serving as the basis of the cultural renovation of literature and philosophy.

By positioning Machiavelli as the diabolic counselor of the new prince from the underworld, Leopardi attempted to play with the reception of Machiavelli's philosophy both inside and outside of Italy, but at the same time, by considering Machiavelli the truest repository of Italian political thought in the *Zibaldone*, he seems to fit Machiavelli's ideas in a different way. The *Novella* thus seemed to prepare this transition by thematizing the relation of what *appears* to be true (Machiavelli is nothing more than a conduit to evil politics) to what *is* true (Machiavelli's rhetoric is more sophisticated than it appears to be) in order to create a new literary space from which a different idea of Machiavellism could surface.

This dialectic between appearances (distinguished between appearances as mere falsehoods and appearances as positive, healthy illusions) and reality (constrained by the laws of truth and rationality) can also be viewed as an allegory for the complex philosophical undertaking of the *Operette morali*. As it is well known, after the disappointing sojourn in Rome ended in April of 1823, Leopardi returned to Recanati, where he continued his work on the *Operette*, (re)read Machiavelli's corpus, includ-

ing his stage plays and other fictional works (the *Mandrake*, the *Clizia*, *Belfagor*, and the *Golden Ass*), and picked up where he left off with his political reflections, this time motivated by an acutely antihierarchical disposition. Despite losing the patriotic spirit of the *Discourse on Romantic poetry* and growing disillusioned about social and cultural reforms, the *Operette* retain a certain ideological ethos. In the *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, which concludes the edition of 1827 and comes across as an apology for the book as a whole, Leopardi seems to grasp the fundamental connection between Machiavelli's appearances (the simulated qualities used to achieve a certain outcome that benefits the people) and the metaliterary potential of fiction (as something conducive to benefic illusions). The dialogue stages two contrasting voices. Aiming to persuade his interlocutor that humans are perfectible, Timandro discusses the benefits of concealing the truths in writing in order to be more agreeable to others. On the contrary, Eleandro challenges the false belief that the knowledge of the truth is the key to men's perfectibility or happiness, and maintains that a moral book should embrace reality's contradictions and disharmonies, rather than offer an idealization of it and of certain human qualities «that no longer exist in any man born today». Considered to be both Machiavelli's and Leopardi's alter ego, Eleandro also reminds that poets and philosophers should strive to conceal the truth through illusions, in the art of politics as in literature, that is, through the myths and literary images that are neither false nor immoral but that can transcend the limits of classical, Christian, and humanist moral philosophy, and that are a source of inspiration for the people, since they distract them from the condition in which man knows the truth.

We can now better contextualize the importance of nominating Machiavelli the «founder of profound, modern politics» in the *Zibaldone* and ask whether Leopardi alerted us to something unique about his writing. Leopardi ascribes a superior epistemological status to what I called earlier a certain hermeneutical capacity possessed by Machiavelli and his early modern avatars (Descartes, Galileo, Locke, and Newton), and understood as «the ability to take things in at a glance» and discover the «reciprocal relationships» of the various «things contained in a vast field». ³⁶ In other words, Machiavelli stands metonymically for a multiperspectival self-consciousness that binds together the knowledge of phenomenal particulars and a mentalism in interpreting these phenomena within a creative mindset. In addressing questions concerning the writer's hermeneutical situatedness, Leopardi ascribes to Machia-

36 *Zib.* 1852, 5-6 October 1821.

velli the ability to compose and decompose things in order to attain the knowledge of them, to create an interstice of maneuver within which the writer can intervene and exercise his rhetorical influence.³⁷ As the novella shows, the oblique intersection of rhetoric, language, and fiction play all a fundamental epistemological role in the possibility of knowledge, understanding, and in the *orientation* of judgement.

BIBLIOGRAFIA

ALGAROTTI 1762 = ALGAROTTI Francesco, «Saggio sopra la scienza militare del Segretario fiorentino», in *Opere varie del conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*. Tomo Secondo, Venezia, Per Giambattista Pasquali, 1762, pp. 80-100.

BIASIORI 2017 = BIASIORI Lucio, *Nello scrittoio di Machiavelli. Il Principe e la Ciropedia di Senofonte*, Roma, Carocci, 2017.

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.

CAMAROTTO 2019 = CAMAROTTO Valerio, «Virtù "solide" e virtù "apparenti". Note sul lessico morale di Leopardi tra *Crestomazia* e *Pensieri*», in *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, a cura di Alviera BUSSOTTI, Valerio CAMAROTTO, Silvia RICCA, Roma, Sapienza University Press, 2019, pp. 87-104.

CAMPAILLA 2000 = CAMPAILLA Sergio, «Machiavelli (e Leopardi) agli inferi», in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di Vitilio MASIELLO, Salerno, Roma, 2000, pp. 813-23.

CAMPI 2018 = CAMPI Alessandro, «La fortuna di Machiavelli nella cultura letteraria e politica occidentale», in *Machiavelli*, a cura di Emanuele CUTINELLI-RENDINA e Raffaele RUGGIERO, Roma, Carocci, 2018, pp. 285-308.

CUOCO 2012 = CUOCO Vincenzo, *Historical Essay on the Neapolitan Revolution of 1799*, a cura di Bruce HADDOCK e Filippo SABETTI, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

CUOCO 2007-2012 = CUOCO Vincenzo, *Opere di Vincenzo Cuoco. Scritti editi ed inediti*, a cura di Luigi BISCARDI e Antonino DE FRANCESCO, Bari, Laterza, 2007-2012.

D'INTINO 2009 = D'INTINO Franco, «Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi», in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di Paolo TORTONESE, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 115-66.

37 I borrow the concept of situatedness of understanding from GADAMER 2004.

D'INTINO 2021 = D'INTINO Franco, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei "Canti" di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021.

I MASO 2005 = DI MASO Nunzia, *Il repubblicanesimo di Vincenzo Cuoco. A partire da Machiavelli*, Firenze, CET, 2005.

FEDI 2010 = FEDI Francesca, «Leopardi e Machiavelli: figure del disinganno tra politica e morale», in *Leopardi e il Cinquecento*, a cura di Paola ITALIA, Pisa, Pacini, 2010, pp. 157-72.

FOLIN 2008 = FOLIN Alberto, *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia, Marsilio, 2008.

GADAMER 2004 = GADAMER Hans-Georg, *Truth and Method*, London, Bloomsbury Academic, 2004.

GENOVESI 1962 = GENOVESI Antonio, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, a cura di Gennaro SAVARESE, Milano, Feltrinelli, 1962.

KAHN 1993 = KAHN Victoria, «Virtù and the Example of Agathocles in Machiavelli's Prince», in *Machiavelli and the Discourse of Literature*, a cura di Albert Russel ASCOLI e Victoria KAHN, Ithaca, Cornell University Press, 1993, pp. 195-217.

KAHN 1994 = KAHN Victoria, *Machiavellian Rhetoric: from the Counter-Reformation to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

LATTANZI 1978 = LATTANZI Liliana, «Leopardi e Machiavelli», in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki, 1978, pp. 639-53.

MACHIARELLI 1989 = MACHIARELLI Niccolò, *The Chief Works and Others*, a cura di Allan GILBERT, Durham e Londra, Duke University Press, 1989, 3 voll.

MECATTI 2004 = MECATTI Francesca, «Machiavelli, lo Zibaldone e i Pensieri», in *La cognizione dell'umano: saggio sui "Pensieri" di Giacomo Leopardi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, pp. 59-111.

QUONDAM 2010 = QUONDAM Amedeo, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010.

REMER 2009 = REMER Gary, «Rhetoric as a Balancing of Ends: Cicero and Machiavelli», in *Philosophy & Rhetoric*, 42, 2009, pp. 1-28.

ANTONELLA DEL GATTO

IL CONCETTO DI DIVERSITÀ
NEL *DIALOGO DELLA TERRA E DELLA LUNA*

ABSTRACT: In the context of a firmly materialistic philosophy and in relation to the eighteenth-century theme of the plurality of worlds, the *Dialogo della Terra e della Luna* is structurally founded on the recognition of diversity as vital resource. This concept relies on the tendency of matter to aggregation, communication, and thus to the search for the new and the different. The essay aims to show how, even from an intertextual point of view, Leopardi enacts a dialectical confrontation between the principles of uniformity and diversity, which reflects the relation between literature and science and affects the dialogic form of the *Operetta*.

KEYWORDS: Leopardi, *Operette morali*, Diversity, Uniformity, Matter, Dialectic.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, *Operette morali*, diversità, uniformità, materia, dialettica.

Ispirata da riflessioni di portata cosmica, e da testi di autori come Keplero, Kant, Galileo, Fontenelle, Newton, l'operetta (datata 24-28 aprile 1824) – al di là del *pastiche* mitologico-scientifico, del tono leggero e a tratti scanzonato – affronta la complessa questione settecentesca della pluralità dei mondi, che Leopardi aveva esplicitamente evocato in un famoso pensiero dello *Zibaldone* dell'agosto 1823:

Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'uomo intelletto, nè l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza. Quando egli considerando la pluralità de' mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo ch'è minima parte d'uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola e intentemente riguardandola, si confonde quasi col nulla, e perde quasi se

stesso nel pensiero della immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprendibile dell'esistenza; allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e della immensa capacità della sua mente, la quale rinchiusa in sì piccolo e menomo essere, è potuta pervenire a conoscere e intender cose tanto superiori alla natura di lui, e può abbracciare e contener col pensiero questa immensità medesima dell'esistenza e delle cose. (*Zib.* 3171-2, 12 agosto 1823)

La pluralità dei mondi – è bene ricordarlo – si articola tradizionalmente in due questioni fondamentali: 1) se gli altri pianeti siano abitati; 2) se le stelle possano far parte di altri sistemi planetari, come il sole. Di queste cose si parla diffusamente nella *Storia dell'astronomia*, ma come sempre nello *Zibaldone* il processo meditativo è molto più complesso, perché spazia su più fronti, correndo liberamente da un argomento all'altro, e in questo divagare e deviare acquista spessore e ampiezza speculativa. Così vediamo che la riflessione sulla pluralità dei mondi è preparata, accompagnata e seguita da quella sulla divisibilità della materia e dunque sul concetto di infinito. A partire dal 1821, in particolare da *Zib.* 630-1, Leopardi si sofferma sull'impossibilità di raggiungere il nulla nella scomposizione della materia, e introduce una nozione centrale nella sua filosofia, quella del salto:

Se la materia è composta, sarà composta di elementi che non sieno composti. Non cerco ora se questi elementi sieno quelli de' chimici, o altri più remoti e primitivi; ma andiamo pur oltre quanto vogliamo, dovremo sempre arrivare e fermarci in alcune sostanze veramente semplici, e che non abbiano *in se quidquam admistum dispar sui, atque dissimile*. Queste sostanze dunque, se non c'è altra maniera di perire, fuorché il risolversi, in che si risolveranno, o si possono risolvere? Dunque non potranno perire. Direte, che anche queste, essendo pur sempre materia, hanno parti, e quindi sono divisibili e risolvibili, e possono perire, ancorché tutte le parti sieno tra loro uguali, e di una stessa sostanza. Bene; ma queste parti come possono perire? – Anch'esse avranno parti, finattanto che sono materia – Or via, suddividiamo queste parti, quanto mai si voglia; se non si arriverà mai a fare ch'esse non abbiano altre parti, e non sieno materia (come certo non si arriverà); neanche si arriverà a fare che la materia perisca. Perché questa ancorché ridotta a menomissime parti, una di queste minime particelle, è sì può dir tanto lontana dal nulla, quanto tutta la materia o qualunque altra cosa esistente, cioè tra essa e il nulla, ci corre un divario, e uno spazio infinito: ché dall'esistenza nel nulla, come dal nulla nell'esistenza, non si può andar mica per gradi, ma solamente per salto, e salto infinito. (*Zib.* 630-1, 9 febbraio 1821)

Astrazione matematica e sfera immaginativa e sentimentale congiunte in un'unica onda riflessiva: la materia ha le sue leggi, rispetto alle quali è impossibile e inutile argomentare *e contrario*, ma la mente umana possiede la forza dell'immaginazione per andare oltre, per sentire – se non per concepire – l'assoluto (sia esso infinito o nulla), e per liberarsi dalle arbitrarie sovrastrutture prodotte dalla prospettiva antropocentrica.

Le due grosse questioni sopra evocate a proposito della pluralità dei mondi in realtà possono anche essere ridotte ad una più generale: la questione dell'uniformità (o forse è meglio dire 'conformità') tra il sole e le altre stelle, tra gli altri pianeti e la terra, tra l'essere umano e altre creature abitanti dell'universo: una questione che Leopardi affronta e traduce di fatto, come fa d'altronde per tante questioni filosofiche, in termini dialettici; nella fattispecie della dialettica conformità/diversità, che egli individua come il principio evolutivo in base al quale la Natura rinnova e perpetua la vita, sulla scia della filosofia newtoniana. E in questo dialogo, come del resto in tutti gli altri, egli cerca una connessione, appunto dialettica, tra forma e contenuto, tra aspetto diegetico e resa mimetica del testo, nel pieno rispetto del genere dialogico, che vive proprio di questa convergenza tra pensiero ed espressione linguistica di ogni singolo interlocutore.¹

Non dimentichiamo che il dialogo filosofico si caratterizza proprio per essere «un genere letterario che rappresenta un discorso su questioni filosofiche»,² ovvero una via di mezzo tra opera d'arte e trattato filosofico, dove il primato è assegnato all'espressione linguistica, che si amalgama con il contenuto in modo da dar voce a diverse posizioni, in un sistema decisamente più aperto rispetto a quello del trattato: soprattutto per quanto riguarda la funzione di chi legge, che è chiamato/a ad un compito più arduo ed emotivamente partecipato. Leggendolo, quindi, non possiamo considerare soltanto quello che viene detto dai parlanti, ma anche come viene detto e come quel detto interagisce con il non detto che si cela nei passaggi dei turni dialogici, che implicano comunque delle pause (per quanto minime, come accade nei testi teatrali), nella distanza che c'è sempre e comunque tra gli interlocutori, anche indipendentemente dal loro statuto e dalla loro identità. In altre parole, non è possibile leggere il dialogo come se fosse un racconto o un saggio; non è possibile ignorarne la portata mimetica, di messa in scena e di confronto.

Nel *Dialogo della Terra e della Luna* il complesso rapporto tra mimesi e diegesi si sostanzia in una serie di opposizioni dialettiche: uniformità del codice comunicativo *vs* differenza tra significati e significanti; grande

¹ Per un inquadramento generale dell'operetta e per i riferimenti critici essenziali cfr. LEOPARDI 2008, pp. 189-205. Per un'analisi

della struttura dialogica dell'operetta cfr. DEL GATTO 2012, pp. 29-44.

² Cfr. HÖSLE 2021, p. 59.

quantità di riferimenti eruditi *vs* appiattimento di tali riferimenti ridotti a «ciance» nella ricezione lunare; difformità tra le forme di vita universali *vs* uniformità universale basata sulla coscienza del male, coscienza che però la Terra fa molta fatica ad accettare («*Terra*. [...] di modo che io mi maraviglio come essendomi sì diversa nelle altre cose in questa mi sei conforme»), laddove la Luna non se ne stupisce affatto («*Luna*. Anche nella figura e nell'aggirarmi e nell'essere illustrata dal sole io ti sono conforme, e non è maggior maraviglia quella che questa, perché il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo, o almeno di questo mondo solare, come la rotondità e le altre condizioni che ho detto»). Dialettico è anche il messaggio finale dell'operetta: un inno all'uniformità della materia e del male universale, che si nutre di un inno alla diversità, e implicitamente all'unicità della Terra e dei suoi abitanti (pur nel riconoscimento della piccolezza e insignificanza universale). Ma come si arriva a questa struttura ambivalente e purtuttavia di estrema coerenza filosofica?

Il discorso sulla dialettica uniformità/diversità è finemente, e inevitabilmente, articolato su base linguistica, e coinvolge infatti anche una riflessione sul codice comunicativo, ovvero sul rapporto tra codice e messaggio, in cui è adombrato e sussunto il problema del rapporto tra letteratura e scienza. Dal punto di vista linguistico, il dialogo è puntellato di verbi e di espressioni che marcano la distanza e la diversità sia dal punto di vista dell'io che del tu: *non odo, non so, non arrivo a scoprire, non so che dire, io non ho compreso un'acca, io non conosco, io non so che voglia dire, io non me ne accorgo, io non le veggio, non ho cagione di risponderti, non ti posso intendere, io non mi avveggo, tu non dubiti, tu non sai parlare altro che, tu non ti accorgi, tu vuoi farmi impazzire, tu non vedi (terra), tu vedi*. Ma il susseguirsi incalzante di marcatori di distanza non mette in discussione la comunanza del codice comunicativo di base, e la possibilità stessa del dialogo. La convergenza, ovvero la simmetria dialogica iniziale,³ e la possibilità di scambio dialogico si basano su una favola: in senso originario, mitico, e quindi inoppugnabile. Secondo questa favola tramandata ed entrata nell'immaginario collettivo di tutti i tempi, Terra e Luna sono due persone, per questo abilitate alla comunicazione verbale dall'utilizzo di un codice comune, e per questo, si presume, entrambe ragionevoli, ma di una ragionevolezza che si scoprirà molto diversa:

TERRA. Cara Luna, io so che tu puoi parlare e rispondere; per essere una persona; secondo che ho inteso molte volte da' poeti: oltre che i nostri fanciulli dicono che tu veramente hai bocca, naso e occhi, come ognuno di loro; e che lo veggono essi cogli occhi propri; che

3 Le dichiarazioni iniziali sono decisamente eulogiche, mentre poi il dialogo vira su posizioni dislogiche, stando alla terminologia utilizzata da STATI 1982, pp. 53-56.

in quell'età *ragionevolmente* debbono essere acutissimi. Quanto a me, non dubito che tu non sappi che io sono né più né meno una persona; tanto che, quando era più giovane, feci molti figliuoli: sicché non ti maraviglierai di sentirmi parlare. Dunque, Luna mia bella, con tutto che io ti sono stata vicina per tanti secoli, che non mi ricordo il numero, io non ti ho fatto mai parola insino adesso, perché le faccende mi hanno tenuta occupata in modo, che non mi avanzava tempo da chiacchierare. Ma oggi che i miei negozi sono ridotti a poca cosa, anzi posso dire che vanno co' loro piedi; io non so che mi fare, e scoppio di noia: però fo conto in avvenire di *favellarti* spesso, e darmi molto pensiero dei fatti tuoi; quando non abbia a essere con tua molestia. LUNA. Non dubitare di cotesto. [...] Se ti pare di *favellarmi*, *favellarmi* a tuo piacere; che quantunque amica del silenzio, come credo che tu sappi, io t'ascolterò e ti risponderò volentieri, per farti servizio. (OPERETTE 1979, pp. 105-6, corsivi miei)

Favola allora è il dialogo stesso: e il verbo 'favellare', usato tanto dalla Terra quanto dalla Luna in questo *incipit* dialogico, evoca in effetti il 'raccontar favole', sebbene l'etimologia dica tutt'altro:

Favella e favellare derivano evidentemente da *fabula* e *fabulari* [...]. Ma che ha da far la favella e il favellare col favoleggiare e con le favole? (*Zib.* 497, 13 gennaio 1821)

La risposta a questa domanda non può essere ignorata per la corretta comprensione del dialogo che stiamo analizzando:

Qui appunto consiste il singolare e l'osservabile di questa derivazione. Perocché l'antico e primitivo significato di *fabula*, non era favola, ma discorso, da *for faris*, quasi piccolo discorso, onde poi si trasferì al significato di *ciancia nugae*, e finalmente di finzione e racconto falso. (*Zib.* 498, 13 gennaio 1821)

'Favellare' è semplicemente parlare; ma utilizzando un linguaggio mitico, originario, anteriore alla proliferazione dei sinonimi e allo scarto tra parola e parlante, un linguaggio immediato e non mediato, un linguaggio naturalmente polisemico che prevede l'uso di parole e non di termini. Ma proprio per questo, il verbo 'favellare' non può non caricarsi dell'evoluzione della parola *fabula* e della suggestione legata al raccontar favole, soprattutto se a praticare la *favella* è la Terra, che tante favole riferisce mostrando di crederle equivalenti a scienze e filosofia. La Terra non favella in senso primitivo, ma favella in senso derivato, vecchio, cioè dice soltanto cose non vere, e quindi favoleggia.⁴

4 Su questo tema della favella/favola, e sul suo rapporto col mito, cfr. PRETE 1991.

La distanza spaziale che intercorre tra i due pianeti, attenuata dalla ‘favola’ della loro personificazione, permette così a Leopardi di inserire su un piano di finzione consapevole un complesso gioco di prospettive e di livelli enunciativi, che strutturano la riflessione sul linguaggio. Non è per fortuita coincidenza che il verbo ‘favellare’ tornerà nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in cui pure è adottata la formula del dialogo impossibile, in questo caso del dialogo interiore camuffato da dialogo di scambio:

GENIO. Via, questa notte in sogno io te la condurrò davanti [Leonora]; bella come la gioventù; e cortese in modo, che tu prenderai cuore di *favellarte* molto più franco e spedito che non ti venne fatto mai per l’addietro. (OPERETTE 1979, p. 154, corsivo mio)

Qui si parla di un sogno, di una favola nella favola del dialogo, e perciò di un linguaggio ancora una volta significativa in senso originario: una comunicazione che sia in grado di andare oltre il reale (con)fondendosi con esso già a livello del dialogo tra Tasso e il Genio (oltre che in quello auspicato tra Tasso e la sua Leonora). Lo sdoppiamento dialogico è il mezzo più efficace per mettere in luce l’unilateralità e la pochezza dei significati delle parole, con l’attribuire ad uno dei due dialoganti l’incomprensione di alcuni termini o il loro diverso intendimento.

Tornando a noi, di entrambe le grosse questioni (la pluralità dei mondi e il problema linguistico-comunicativo) Leopardi scrive tra il 1823 e il 1824. Ma, come capita spesso leggendo lo *Zibaldone*, se ci avviciniamo ai giorni della stesura di questo dialogo, cioè all’aprile 1824, ci imbattiamo in un pensiero apparentemente distante da questi temi, che in realtà si scopre collaterale ad essi e in un certo senso radice immaginativa dell’operetta:

È un grand’errore di quelli che hanno a congetturare o indovinare le risoluzioni o gli andamenti d’altri, sia nelle cose private sia nelle pubbliche, e queste o politiche o militari, e sia con dato o senza dati, il considerare con ogni sorta di acutezza e di prudenza quello che sia più utile a quei tali di risolvere o di fare, più conveniente, più secondo lo stato loro e delle cose, più giusto, più savio, e trovarlo, risolversi che essi faranno o determineranno, ovvero fanno e determinano appunto questa o queste cose o l’una di queste in ogni modo. [...] Vedremo che gli uomini il più delle volte non deliberano maturamente quando v’ha bisogno di maturità, non conoscono l’importanza delle cose che hanno a risolvere o a fare, non sospettano nemmeno che sia loro utile o necessario di consultare intorno ad esse, e non entrano affatto in alcuna consulta. (*Zib.* 4058, 5 aprile 1824)

Qui non si tratta di antropocentrismo, non si tratta di pluralità dei mondi, ma di una caratteristica tutta umana: l'errore. «È un grand'errore», cioè un discostarsi dalla verità dei fatti, il pensare troppo, il basare le valutazioni e le previsioni sulla razionalità (*acutezza e prudenza*). Gli esseri umani non fanno scelte prevedibili su base razionale e logica: ragionando logicamente si scopriranno nel mondo mille contraddizioni, insensatezze, illogicità, e tutto apparirà caotico e imprevedibile; è quello che impara la Luna dialogando con la Terra, che non argomenta in modo ragionevole, logico, ma irrazionale e illogico, e mostra che l'esistenza e l'evoluzione umana sono basate proprio su verità irrazionali, cioè su errori.⁵ Ricordiamo l'ironico «ragionevolmente» affibbiato all'acutezza della vista infantile che scopre nella faccia della luna, bocca naso e occhi, poi smentita dalla Luna. Gli esseri umani, seppure o proprio perché dotati di ragione, sono in realtà molto spesso irragionevoli, nel bene e nel male.

Certo, ci sono vari tipi di ragione e, di conseguenza, almeno due tipi di irragionevolezza. C'è l'irragionevolezza acuta del Genio tassiano (la famosa «riflessione non riflessuta e quasi organica» dovuta all'ebbrezza, di cui si parla in *Zib.* 3931) e c'è quella ottusa, non supportata dall'immaginazione viva dei fanciulli e degli antichi (e degli ubriachi, che ne sono la variante, diciamo così, degenera), schiava dell'assuefazione, quella che fa dell'antropocentrismo miope e limitato la propria religione. Ecco che dunque il dialogo che più di altri si confronta con il pensiero scientifico illuminista, con i grandi temi settecenteschi relativi al rapporto terra/universo, offre della Terra un'immagine di irragionevolezza del secondo tipo: l'immagine di una ragione ristretta e rigida, totalmente priva di immaginazione e di umorismo, il che significa anche di scientificità. D'altronde tutte le manifestazioni antiscientifiche sono caratterizzate da certezza assoluta, da mancanza di dubbi, da un attaccamento eccessivo all'abitudine, e di conseguenza dalla paura del nuovo, dell'ignoto, del diverso: perciò la Terra è incapace di umorismo (in senso pirandelliano); è, come dice lei stessa, «di grossa pasta e di cervello tondo», una sorta di Simplicio del galileiano *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*.⁶

Si scopre quindi, dopo l'iniziale simmetria dovuta all'essere entrambe «persone», una marcata asimmetria tra le interlocutrici: la Luna mostra una sana curiosità e prospettiva 'scientifica' (di tipo deduttivo/induttivo) con l'aver domandato agli altri pianeti dei loro abitanti, il che lascia supporre l'assenza di una prospettiva egocentrica. Essa è ben consapevole della diver-

5 «Il dialogo è un catalogo di errori intervallato dal loro puntuale smascheramento». SANGIRARDI 1998, p. 354.

6 ROTA 1997, pp. 51-61, fa giustamente notare l'influsso sul dialogo di alcuni scritti galileiani, dal *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* al *Saggiatore* e all'*Epistolario*.

sità che la Natura mette in ogni cosa, assumendosi la funzione della ragione 'illuminata', quella di cui si faceva portavoce lo scrittore del testo con cui maggiormente Leopardi si confronta in questa operetta, ovvero il Fontenelle (autore peraltro di un *Eloge de M. Newton*) degli *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Sofferamoci un momento su questa fonte d'ispirazione, alla quale Leopardi guarda più come ad un testo con cui dialogare – e anche dissentire – che ad un modello da imitare.

La conversazione di Fontenelle con la Marchesa è impostata sul tentativo di spiegare ad un pubblico non esperto una serie di nozioni scientifiche e anche immaginarie sull'universo conosciuto, post-galileiano. Lo spirito illuminista, o comunque pre-illuminista, che anima l'opera del francese è naturalmente di un ottimismo sfolgorante in rapporto ai progressi della scienza e all'attendibilità di una serie di fantastiche supposizioni. Anche l'entusiasmo sottostante all'esposizione della teoria dell'abitabilità dei mondi risulta molto intenso. Scienza e fantasia si mescolano per lasciar spazio allo sfogo delle passioni contro le superstizioni o, all'opposto, contro la calma piatta della ragione. L'uomo fontenelliano non è soltanto spettatore dell'universo, ne è soprattutto attore; lo dimostrano le numerose metafore, anche comiche, di cui egli si serve come dimostrazioni. Ad esempio:

Oh! que j'aurois d'envie, s'écria la Marquise, qu'il arrivât quelque grand naufrage qui répandit ici bon nombre de ces Gens-là, dont nous irions considérer à notre aise les figures extraordinaires! Mais, repliquai-je, s'ils étoient assez bien habiles pour naviguer sur la surface extérieure de notre Air, et que de-là, par la curiosité de nous voir, ils nous pêchassent comme des Poissons, cela nous pleroit-il? Pourquoi non? Répondit-elle en riant. Pour moi, je me mettrois de mon propre mouvement dans leur filets, seulement pour avoir le plaisir de voir ceux qui m'auroient pêchée. (FONTENELLE 1991, p. 61)

Si esplicitano qui tanto lo spirito progressista improntato alla curiosità che sfida ogni ostacolo pur di essere soddisfatta, quanto la riduzione comico-ironica di una materia carica di forti implicazioni sentimentali. Anche una sorta di personificazione dei pianeti Leopardi la trovava già in Fontenelle:

– Toutes ces planètes, dit la Marquise, sont faites comme nous, qui rejettons toujours sur les autres ce qui est en nous-mêmes. La Terre dit: «Ce n'est pas moi qui tourne, c'est le soleil». La Lune dit: «Ce n'est jamais moi qui tremble, c'est la terre». (Ivi, p. 41)

Sempre nello spirito brillante e spassoso della conversazione galante, si avanza l'idea che l'errore di prospettiva possa indurre a conclusioni sbagliate tanto sulla Terra quanto sulla Luna; ma ciò non comporta alcun dubbio esistenziale da parte di chi è entusiasta e sicuro della positività costruttiva di

errori del genere. I dubbi e le riserve espresse negli *Entretiens* sull'abitabilità della Luna presentano una buona dose di ironia ma non hanno nulla di umoristico; nel senso che il discorso non mette mai in discussione l'ottimistica certezza che ogni dubbio sia da imputare ad ignoranza e ad una scienza ancora agli albori, che col tempo porterà grandi e fondamentali scoperte.

Ma torniamo alla questione della diversità, legata a quella della pluralità dei mondi, che Fontenelle affronta esplicitamente:

Dites-moi bien sérieusement, si vous croyez qu'il y ait des hommes dans la lune; car jusqu'à présent vous ne m'en avez pas parlé d'une manière assez positive. Moi? repris-je, je ne crois point du tout qu'il y ait des hommes dans la lune. Voyez combien la face de la nature est changée d'ici à la Chine; d'autre visages, d'autres figures, d'autres moeurs, et presque d'autres principes de raisonnement. D'ici à la lune le changement doit être bien plus considérable. [...] Quelles sortes de gens seroient-ce donc? Reprit la Marquise, avec un air d'impatience. De bonne foi, Madame, repliquai-je, je n'en sais rien. (Ivi, pp. 49-50)

Qui il ragionamento si basa su un'equazione di evidenza: la Natura assume volti diversissimi già sulla terra, dunque a maggior ragione sugli altri pianeti. Si tratta peraltro dell'assunto principale di tutto il libro, come dichiara lo stesso autore nella Prefazione:

Ne soupçonnez pas que ce soit une défaite pour éluder votre objection, que de dire qu'il n'y a point d'hommes dans la lune; vous verrez qu'il est impossible qu'il y en ait, *selon l'idée que j'ai de la diversité infinie que la nature doit avoir mise dans ses ouvrages*. Cette idée règne dans tout le livre, et elle ne peut être contestée d'aucun philosophe. (Ivi, p. 13, corsivo mio)

Di questa verità, come abbiamo visto, è convinto Leopardi stesso, e con lui la Luna, che si abbandona ad una risentita constatazione anti-antropocentrica:

LUNA. [...] Ma in vero che tu mi riesci peggio che vanerella a pensare che le cose di qualunque parte del mondo sieno conformi alle tue; come se la natura non avesse avuto altra intenzione che di copiarti puntualmente da per tutto. (OPERETTE 1979, p. 108)

Tra 1823 e il 1824 nello *Zibaldone* Leopardi riflette spesso sulla complessa questione della diversità: diversità di opinioni e di gusto, diversità della lingua (*Zib.* 868), diversità dell'individuo nel corso della vita (*Zib.* 1707), diversità nella percezione del reale (*Zib.* 1720, 1875). Nell'ottobre del 1823 si sofferma sul concetto di diversità legandolo strettamente a quello di 'conformabilità', ovvero alla maggiore modificabilità e adattabilità del genere umano rispetto agli altri animali e addirittura rispetto a se stesso nel tempo:

Come l'uomo è di gran lunga più conformabile d'ogni altro animale, e quindi più modificabile, ogni menoma circostanza, ogni menomo accidente (sia individuale, sia nazionale ec. sia fisico sia morale ec.) basta a produrre tra l'uno uomo e l'altro (e così fra l'una nazione e l'altra) notabilissime diversità. E come è assolutamente inevitabile la menoma varietà delle menome circostanze e accidenti, così è inevitabile la diversità degli umani individui ec. che ne deriva. Inevitabile si è l'una e l'altra in tutte le specie di animali, ma la seconda è molto maggiore nell'uomo perché dal poco diverso nasce in lui il diversissimo, stante la sua *somma modificabilità estremamente molteplice*, e la somma delicatezza e quindi suscettibilità della sua natura rispetto agli altri animali, come si è detto. Nel modo che la specie umana è divenuta, per la sua *conformabilità*, più diversa da tutte l'altre specie animali e da ciascuna di loro, che non è veruna di queste rispetto ad altra veruna di esse; e nel modo che l'uomo, nelle sue diverse età, e in diversi tempi, anche naturalmente, è più diverso da se medesimo che niuno altro animale [...]. Nella società l'uomo perde quanto è possibile *l'impronta della natura*. Perduta questa, ch'è la sola cosa stabile del mondo, la sola universale, o comune al genere o specie, non v'ha altra *regola, filo, canone, tipo, forma*, che possa essere stabile e comune, alla quale tutti gli individui agguagliandosi, sieno conformi tra loro ec. La società rende gli uomini, non pur diversi e disuguali tra loro, quali essi sono in natura, ma *dissimili*. (*Zib.* 3808-10, 25-30 ottobre 1823, corsivi miei)

La modificabilità dell'essere umano dipende quindi dalle circostanze, volontarie e non, che lo allontanano dallo stato di natura, facendogli perdere «l'impronta della natura»: perduta la quale si perde la naturale conformità tra gli individui, che diventano non solo diversi, il che sono per natura, ma dissimili. Mi pare di estremo rilievo questa distinzione tra 'diversità' e 'dissomiglianza': la diversità è naturale, la dissomiglianza no, perché è assenza di «regola, filo, canone, tipo, forma». Si potrebbe scrivere un saggio sull'uso di questa serie pseudo-sinonimica da parte di Leopardi, dove ogni parola implica un ragionamento e una folla di associazioni (anche interdisciplinari) che non c'è spazio ora per indagare. Si tratta comunque di concetti che rinviano tutti all'idea di legame, di sistema, di associabilità e quindi di comunicazione, tra diversi elementi: in questo caso tra individui che non si riconoscono più parte di un unico sistema-mondo: e d'altronde il sistema, di ascendenza newtoniana, nel senso malleabile e adattabile in cui lo intende Leopardi, è necessario al pensiero e quindi alla vita.⁷ Laddove viene meno il sistema, non c'è più comunicazione; e dove non c'è comunicazione non c'è vita sociale.

⁷ Per il concetto di sistema desunto da Newton cfr. LANDI 2021 e LANDI 2022.

Il passo richiama il problema dell'assuefazione (come seconda natura)⁸ e la metafora della «pasta molle», entrambi pilastri di numerose argomentazioni zibaldoniane. Nell'agosto 1821 Leopardi scriveva:

Ciascun uomo è come una pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta, ec. S'indurisce col tempo, e da prima è difficile, finalmente impossibile il darle nuova figura ec. Tale è ciascun uomo e tale diviene col progresso dell'età. Questa è la differenza caratteristica che distingue gli uomini dagli altri viventi. La maggiore o minore conformabilità primitiva, è la principal differenza di natura fra le diverse specie di animali, e fra i diversi individui di una stessa specie. La maggiore o minore conformabilità acquisita (mediante l'uso generale delle assuefazioni, che produce la facilità delle assuefazioni particolari) e le diverse forme ricevute da ciascun individuo di ciascuna specie, è tutta la differenza di accidente che si trova fra detti individui. Quindi considerate quanto sia ragionevole l'opinione delle cose assolute, anche dentro i limiti, e l'ordine effettivo della natura qual ella è, e dilatate questo pensiero. (*Zib.* 1452-3, 4 agosto 1821)

Questa della pasta molle è una di quelle similitudini care a Leopardi; ovvero una similitudine con caratteristiche sostanzialmente metaforiche, in cui il campo semantico privilegiato diventa quello veicolare: in questo caso, la plasmabilità e la mollezza della pasta. Siamo di fronte ad un nuovo genere di metaforicità, fortemente produttiva di senso dal punto di vista ermeneutico: la pasta è materia conformabile, che non costituisce un termine di paragone, ma proprio un'immagine in cui la prima prende corpo. Si tratta cioè di un'associazione di oggetti differenti ma, per così dire, comunicanti e comunicativi, secondo una dinamica psicologica illustrata circa un mese dopo il brano precedente:

Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere rapporti tra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astruississime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di rassomigliare e ravvicinare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, *d'incorporare* vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere [...]. Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi e i più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe. (*Zib.* 1650, 7 settembre 1821)

8 Sul concetto di assuefazione in Leopardi cfr. MALAGAMBA 2010 e ALOISI 2014.

Che l'essere umano nella sua crescita evolutiva *si comporti come* una pasta molle, vuol dire che *è* una pasta molle, e, in quanto tale, segue i criteri e le leggi di trasformazione della materia: l'immagine non è un semplice analogo figurativo del primo termine di paragone, ma non è nemmeno puramente letterale. È invece metaforica nel senso più esteso, ed anche più romantico: essa si presenta come un concentrato figurativo di proprietà e di concetti insiti nell'immagine stessa e nel suo analogo reale (l'uomo), veicola un'intuizione filosofica e sottende un certo tipo di argomentazione.⁹ Alla base dell'esistenza e della trasformazione della materia (della pasta) c'è la sua proprietà adattiva, ovvero la 'conformabilità', dovuta alla capacità di assuefazione: la quale capacità, però, tende a perdersi col tempo. Tornando alla nostra operetta, la Terra ammette di essere «di grossa pasta e di cervello tondo»: è cioè una pasta indurita, non più molle, non più conformabile, rigida e poco incline ad accettare le diversità: materia inerte e non pensante, o comunque poco pensante,¹⁰ e decisamente poco comunicante.

La stessa metafora della pasta molle, non a caso, è associata da Leopardi, in un altro passo di qualche mese dopo, alla differenza tra significante e significato:

Il carattere de' fanciulli essendo ancora formabile, la significazione della loro fisionomia, è anch'essa da formarsi, e la corrispondenza fra l'interno e l'esterno è minore, o meno determinata, in quanto l'uno e l'altro aspettano la forma che riceveranno dalle circostanze, e sono ancora quasi pasta molle e da lavoro. 2. Perché quando anche le fisionomie dei fanciulli siano quanto all'apparente significazione, significantissime; lo spettatore non applica a questo segno, veruna notevole significazione, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato [...]. Sicché la fisionomia del fanciullo lascia l'uomo quasi indifferente, com'è indifferente e di poco conto ciò ch'ella può significare, e com'è leggera la corrispondenza tra il significante e il significato. Giacché anche questa non solo è determinata dalle assuefazioni, ma anche in gran parte ne deriva, e perciò non può loro essere anteriore. (*Zib.* 1905-6, 12 ottobre 1821)

La fisionomia è interpretata come un 'segno' dotato di una forma esteriore (significante) e di una interna (significato) che non esiste però a priori o a prescindere dalla ricezione del segno, ma esiste soltanto nella mediazione dello spettatore/interprete che la attiva in seguito a processi assuefattivi: l'assuefazione è pertanto legata alla significazione a tal punto che esse quasi si identificano. 'Significante' e 'significato' sono la versione nominale astratta

⁹ Cfr. RICOEUR 1975. Per una panoramica sull'uso della metafora in Leopardi cfr. DEL GATTO 2016.

¹⁰ Sulla materia pensante in Leopardi cfr. CRIVELLI 2000 e ALOISI 2014, pp. 144-50.

(la definizione) dell'esteriorità e dell'interiorità, tra le quali l'abitudine e la consuetudine determinano nel tempo una precisa corrispondenza, restringendo e delimitando la semantica della rappresentazione visiva. Da qui alla dinamica dello sviluppo linguistico il passo è breve: il processo di assuefazione (processo analogico, basato sulla capacità di trovare rapporti e relazioni di tipo metaforico) diventa anche la base dello sviluppo della lingua, del suo plasmarsi, del suo formarsi come una pasta molle, e del suo progressivo e inesorabile indurirsi. Infatti il linguaggio della Terra, nel dialogo che stiamo leggendo, è indurito, rigido, univoco; il nome si identifica con la cosa e ne determina e circoscrive l'esistenza (ricordiamo: «cotesti monti, de' quali sappiamo anche i nomi»), invece di esserne metafora e di accogliere altri significati. La Terra cioè non ha consapevolezza linguistica, ignora i diversi livelli comunicativi, e ignora anche la 'diversità' come proprietà naturale, tanto che mescola in uno stesso calderone miti antichi, teorie scientifiche, invenzioni letterarie, cioè letteralmente fa saltare i «canoni», i «fili», che legano i generi rispettandone la diversità, e rende tutto uniforme e quindi dissimile, ovvero non comunicativo. Laddove la Luna pare, al contrario, possedere una buona consapevolezza linguistica, quando dice di intendere «non solo i nomi ma le cose significate»:

TERRA. Almeno mi saprai tu dire se costì sono in uso i vizi, i misfatti, gl' infortuni, i dolori, la vecchiezza, in conclusione i mali? intendi tu questi nomi?

LUNA. Oh cotesti sì che gl'intendo; e non solo i nomi, ma le cose significate, le conosco a meraviglia: perché ne sono tutta piena, in vece di quelle altre che tu credevi. (*OPERETTE* 1979, p. 114, rr. 168-73)

Il livello di comunicazione qui viene ripristinato nella sua completa aderenza tanto al codice quanto al senso veicolato.¹¹ La Luna amplia la prospettiva ristretta della Terra, lo sguardo si allarga all'universo, e la dialettica conformità/diversità trova il suo punto culminante: essa inferisce dall'esperienza che tutti i pianeti (almeno di questo sistema, di questo mondo) risponderebbero allo stesso modo, in questa lingua comune. C'è dunque un linguaggio originario, una sorta di 'lingua pura' in senso benjaminiano, che ingloba e supera le differenze permettendo la comprensione di concetti universali come il male. La dialettica conformità/diversità è condotta da una prospettiva metafisica: la lingua dell'universo riassume in sé la conformità e la diversità, le singole lingue individuali e la lingua dell'anima universale: «non esiste

¹¹ MANOTTA 1998 fa notare come l'esilio del linguaggio dal reale, per il venir meno del principio di analogia, metta in crisi la possibilità

di riconoscere i rapporti tra i segni e le cose, determinando così un sostanziale blocco comunicativo (p. 41).

il contenuto della lingua. In quanto comunicazione la lingua comunica un'essenza spirituale, cioè essenzialmente la comunicabilità». ¹² Il segno si inserisce in una sorta di «comunità magica con le cose» ¹³ che è immateriale e puramente spirituale; è la facoltà mimetica dell'intelletto che scorge le «sommiglianze immateriali», ¹⁴ producendo quelle che potremmo chiamare (in termini non benjaminiani) *immagini*, che in misura decisamente maggiore si trovano nelle lingue mute per eccellenza: pittura, scultura, disegno, ovvero le lingue inacustiche e innominali.

L'immaginazione, intesa anche come *esprit de finesse* e curiosità verso il diverso e l'ignoto, manifestata dalla Luna nella deduzione del male universale, è essenziale a delineare il sistema del mondo, e lo fa in termini newtoniani. Ricordiamo che Leopardi legge Newton non solo come scienziato, ma anche e soprattutto come il grande pensatore che ha rivoluzionato la percezione umana dell'universo; con lui – così trovava scritto nell'*Eloge de M. Newton* di Fontenelle – la geometria era diventata «sublime». Già nel 1821 sosteneva che proprio dall'immaginazione e dalla facoltà inventiva nacquero tanto i poemi di Omero e di Dante quanto i *Principia* di Newton: poesia, filosofia e scienza unite come immaginazione e intelletto. ¹⁵ Per Newton, aveva puntualizzato Fontenelle, l'attrazione «est le principe agissant de toute la nature et la cause de tous les mouvements»: ¹⁶ fisica e linguistica si specchiano così l'una nell'altra, e la seconda è direttamente connaturata alla prima, dal momento che la spinta comunicativa – prerogativa degli animali – rientra anch'essa negli effetti dell'attrazione universale su base materialistica.

Ed ecco che in questa operetta Leopardi tenta, attraverso il tema astronomico-universale, di affrontare anche quello del rapporto poesia/filosofia/scienza, risolvendolo in termini paradossali e umoristici: nel discorso antiscientifico, ottuso, irrazionale, della Terra tutto il sapere umano appare livellato e privo di senso; ma alla luce del punto di vista distaccato, più lucido e accorto, della Luna quelle stesse favole, teorie scientifiche, opere letterarie, riacquistano paradossalmente senso, cioè diversità (ma non 'dissomiglianza') alla luce della scoperta del male universale. Per la dinamica sentimentale messa in atto dal pensiero della propria piccolezza, evocata nel passo dello *Zibaldone* (3171-2) che abbiamo letto all'inizio, infinitamente grande e infinitamente piccolo si incontrano nella coscienza del dolore universale: miseria e nobiltà della materia. L'attrazione che la materia esercita verso se stessa finisce per coinvolgere anche l'essere umano, che in quanto materia è istintivamente portato a empatizzare con la natura e con i suoi simili, ma

12 BENJAMIN 1981, p. 54 (dal saggio *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916]).

13 Ivi, p. 60.

14 Ivi, p. 72 (dal saggio *Über das mimetische Vermögen* [1933]).

15 Cfr. *Zib.* 2133-4, 20 novembre 1821.

16 FONTENELLE 1732, p. 230.

in quanto cosciente del male universale è vittima di un continuo processo di rimozione e tende ad irrigidirsi in posizioni individualistiche e illusorie. L'aspetto più interessante di questo sistema filosofico-letterario è che, al di là del pessimismo che inevitabilmente ne deriva, resta valido l'assunto di base: il genere umano è naturalmente attratto dal mondo circostante, è affascinato dalla diversità, è ansioso di conoscere e di comunicare con la Natura.

A connotare la vitalità universale della pluralità dei mondi è dunque lo slancio comunicativo: quello iniziale della Terra che vuole parlare con la Luna, ma soprattutto quello della Luna che apostrofa gli altri pianeti tenendo fede allo spirito di apertura dialogica. Il dialogo prende forma sulla base del principio naturale dell'attrazione tra i corpi; cosicché il desiderio di conoscenza manifestato dalla Luna traduce la naturale tensione della materia all'apertura, all'aggregazione, alla solidarietà della significazione universale (sebbene negativa): un'apertura che gli esseri umani hanno trasformato in chiusura per mancanza di coraggio e di forza d'animo.

BIBLIOGRAFIA

ALOISI 2014 = ALOISI Alessandra, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.

BENJAMIN 1981 = BENJAMIN Walter, *Angelus novus*, a cura di Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1981².

CRIVELLI 2000 = CRIVELLI Tatiana, «Un itinerario nel pensiero filosofico leopardiano: la materia pensante», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2, 2000, pp. 61-77.

DEL GATTO 2012 = DEL GATTO Antonella, *Quel punto acerbo: temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012.

DEL GATTO 2016 = DEL GATTO Antonella (a cura di), «La metafora da Leopardi alla contemporaneità», in *Studi Medievali e Moderni*, n.s., 1, 2016.

DEL GATTO – LANDI 2021 = DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera leopardiana. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021.

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

FONTENELLE 1732 = FONTENELLE Bernard Le Bouyer de, «Eloge de M. Newton», in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, Pierre Mortier, Amsterdam, 1732, pp. 209-39.

FONTENELLE 1991 = FONTENELLE Bernard Le Bouyer de, «Entretiens sur la pluralité des mondes» [1686], in ID., *Oeuvres complètes*, Tome II, Paris, Fayard, 1991, pp. 7-130.

HÖSLE 2021 = HÖSLE Vittorio, *Il dialogo filosofico*, Brescia, Morcelliana, 2021.

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

LANDI 2021 = LANDI Patrizia su Leopardi e Newton», in DEL GATTO – LANDI 2021, pp. 219-36.

LANDI 2022 = LANDI Patrizia, «Lo spazio della scienza e della poesia. Il “sistema” di Giacomo Leopardi», in KUON Peter – PAGANO Marina (a cura di), *Fisica e letteratura: dialogo tra due mondi*, Firenze, Cesati, 2022, pp. 41-49.

LEOPARDI 1977 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1977.

MALAGAMBA 2010 = MALAGAMBA Andrea, «‘Seconda natura’, ‘seconda nascita’: la teoria leopardiana dell’assuefazione», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008)*. Prefazione di Fabio CORVATTA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 313-21.

MANOTTA 1998 = MANOTTA Marco, *La retorica e lo stile*, Firenze, Accademia della Crusca, 1998.

PRETE 1981 = PRETE Antonio, «La biblioteca fantastica delle *Operette morali*», in *Il piccolo Hans*, 29, 1981, pp. 96-125.

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

RICOEUR 1975 = RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

ROTA 1997 = ROTA Paolo, *Lune leopardiane: quattro letture testuali*, Bologna, Clueb, 1997.

SANGIRARDI 1998 = SANGIRARDI Giuseppe, «Luciano dalle ‘prosette satiriche’ alle “Operette morali”», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998, pp. 305-73.

STATI 1982 = STATI Sorin, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori, 1982.

MARTINA DI NARDO

ASPETTI FENOMENOLOGICI
DELLA SPAZIALIZZAZIONE DELL'IO
NELLE *OPERETTE MORALI*

ABSTRACT: The essay investigates the phenomenological foundations of spaces in which *Operette's* characters actualize themselves, and how these foundations accord to the author's *Lebenswelt*, hence to that relation between the self and the world that, leading to the modern subjectivism, is verified on a sensitive and sentimental level other than on a rational and scientific, especially Newtonian, one.

KEYWORDS: Phenomenology, *Lebenswelt*, Poulet, Newton, Modern Subjectivism.

PAROLE-CHIAVE: fenomenologia, *Lebenswelt*, Poulet, Newton, soggettivismo moderno.

L'ottica interpretativa che guida la presente rilettura delle *Operette morali* fa capo a una prospettiva di ricerca riguardo lo statuto dell'io-personaggio o del personaggio-io, in poesia quanto in prosa, che negli ultimi anni sta conoscendo un rinnovato, e in parte anche innovativo, interesse soprattutto in ambito novecentesco. Se infatti, in accordo con Norbert Von Prellwitz, è con il Novecento che si mette «irrimediabilmente in discussione il paradigma che nel deittico “io” rappresenta l'integrità e la certezza del proprio essere nel mondo»,¹ è altrettanto vero che la frattura tra io e alterità si consuma già a partire dall'Ottocento, e soprattutto per alcuni scrittori che non a caso assurgeranno addirittura ad «archetipi della poesia europea del Novecento», come Paolo Chiarini definisce Hölderlin e Leopardi.² È si tratta di una frattura individuata già in tutto il suo portato tragico ed esiziale, perché consumata sull'avvenuta presa di coscienza di una possibilità identificativa, dell'io come dell'altro, solo per via relazionale. Già gli studi di

1 VON PRELLWITZ 2002, p. viii.

2 CHIARINI 2002, p. 3.

Colaiacomo sulla lirica leopardiana hanno in più occasioni dimostrato come i processi di costruzione, o meglio ri-costruzione, dell'io e del suo spazio si fondino su di una disseminazione frammentaria della voce lirica, che può sdoppiarsi entro testi dall'apparente monologicità, come può ricostituirsi, ma a posteriori, in *flatus* unitario entro testi scopertamente dialogici, sempre necessariamente implicando un ruolo mediologico del lettore.³

Le *Operette morali* – dialogiche quasi per statuto e nelle quali, come messo in luce da Liana Cellerino, la «satura» funziona soprattutto bachtinianamente come «struttura non gerarchica e non “monologica” [...], aperta alla contaminazione, polimorfica e policentrica» che non concede a nessuna «maschera» di farsi portavoce definitiva o esaustiva del punto di vista autoriale, anch'esso franto⁴ – costituiscono un campo d'indagine preferenziale per una prospettiva che intenda cercare i modi in cui i personaggi, attraverso le loro sole voci, mancando quasi del tutto cornici narrative o supporti didascalici, costruiscano e si costruiscano uno spazio scenico, o un vero e proprio spazio d'esistenza, che è necessariamente relazionale perché quasi esclusivamente dialogico. Fin qui, tuttavia, nulla di nuovo: già Floriana Di Ruzza ha convincentemente argomentato su come i personaggi delle *Operette*, col loro mero comparire in quanto nomi, «prendano forma in un presente assoluto e definiscano lo spazio della rappresentazione».⁵ La mia analisi ha invece come obiettivo quello di tentare di indagare, attraverso le diverse spazializzazioni fenomeniche proprie dei singoli testi presi in esame, i presupposti fenomenologici di questi spazi, scenici ed esistenziali, in cui i personaggi si attuano o prendono parola, anche nei casi di testi affidati alla voce di un narratore esterno, e in che modo questi presupposti rispondano alla *Lebenswelt* propria dell'autore stesso, cioè a una dimensione relazionale tra io e mondo verificata a livello fisico e sensibile oltre che razionale, e che si regge su un contraddittorio, complesso e precario bilanciamento tra spinte vitali e appropriative e forze mortifere e dispersive.

Come la dizione narrativa, e la conseguente possibilità di una definizione del mondo e del sé, sono soggette a continui meccanismi di differimento contraddittorio, pure nelle *Operette* non dialogiche,⁶ anche lo spazio d'esistenza dei personaggi (e dunque, per traslazione, dell'io) si costruisce nei testi attraverso costanti opposizioni di tensioni, spinte, forze. La scelta

3 Cfr., nello specifico, le analisi di *Ultimo canto di Saffo e Il sogno*, COLAIACOMO 2002 pp. 13-27.

4 CELLERINO 1995, rispettivamente p. 317 e p. 313.

5 DI RUZZA 2010, p. 154.

6 Sulla diffrazione della voce e dell'identità del personaggio nelle operette diegetiche o monologiche tornerò in altra occasione, in cui

mi propongo di sondare l'intreccio delle voci soprattutto nella *Storia del genere umano* e nel *Cantico del Gallo silvestre* per comprovare l'instaurarsi di cortocircuiti polifonici anche in testi formalmente affidati alla parola di un narratore, a dimostrazione di come l'identità non sia più passibile di risoluzioni sintetiche definitive e definitive. Già Filippo Secchieri ha perfettamente identificato il 'dialogismo' e la 'teatraliz-

di applicare un'impostazione fenomenologica all'analisi di tali spazi, che saranno indagati sulla scorta della macrocategoria interpretativa pouletiana dell'essere centrico-circonfrenziale,⁷ è scaturita, più che da ragioni estrinseche e teoriche, da una suggestione tutta leopardiana, datami da un celebre passo dello *Zibaldone*:

Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla. (*Zib.* 85)

Già in un mio precedente saggio ho messo in relazione questo pensiero con il capitolo dedicato alla terra del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, dove Leopardi ironizzava sulla volontà propria di molti dei popoli primitivi, di sentirsi al «punto di mezzo» del mondo: i Greci individuavano il centro non solo dell'Ellade ma della terra stesa nella città di Delfo; i latini consideravano Roma l'«ombelico» dell'Italia, cioè del loro universo vitale; nelle Sacre Scritture il «centro del mondo» era riconosciuto in Gerusalemme.⁸ Una tanto diffusa ricerca risponde al primordiale bisogno dell'umanità di sapersi precisamente (ma illusoriamente) «nel mezzo» di ogni conosciuta estensione cosmica e provvidenziale. Quando tuttavia l'autore dice, nell'appunto citato, «Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla», sembra sottostare a una medesima spinta identitaria, e con medesimo avvertimento flagrante della propria centricità. Come già ho avuto modo di sottolineare, la presa di co-

zzazione' delle *Operette* come le strutture profonde alla base di un'«apertura», ironica e sofferta, alla ridefinizione continua e contraddittoria della dimensione umana: «La teatralizzazione [...] non si riduce allo estrinsecarsi dialogico del pensiero dell'autore secondo una rigida distribuzione dei ruoli attanziali e delle quote di senso, traducendosi piuttosto, sul piano compositivo, nel dialogismo che, in forme diverse, percorre anche la maggior parte delle *Operette* non dialogicamente concepite e rende possibile la reificazione delle molte voci, delle innumerevoli e contrastanti determinazioni che la riflessione scopre a fondamento del fenomenico, in tal modo valorizzando quella filigrana conflittuale per solito marginalizzata dalle trascrizioni artistiche e filosofiche del reale tradizionalmente rivolte a perpetuare l'esistente. La parola delle *Operette*, dunque, muovendo dal riconoscimento dell'alterità che costituisce la struttura elementare e in certo modo fondante di qualunque attività cognitiva, dal teatro interiore quale diretto corrispettivo del *theatrum mundi*, realizza una radicale iscrizione testuale della paro-

la altrui da intendersi soprattutto, anche al di là delle tangenze con la preziosa tipologia della «parola a due voci» elaborata da Bachtin nel suo celebre studio su Dostoevskij, come ironica apertura alla possibilità di sempre nuove ri-descrizioni della *humana conditio* e delle sue aporie», SECCHIERI 1992, pp. 146-7. Mi sembrano invece ormai accertati dalla critica tanto l'impossibilità di accordo o persuasione in molti dei testi propriamente dialogici in cui i personaggi siano portatori di punti di vista diversi o anche opposti (cfr., per esempio, CELLERINO 1995, pp. 313-7), quanto la *reductio ad unum* della plurivocità in testi dialogici perché è l'uno stesso a vivere in condizione scissa, come accade, per citare un unico esempio, nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in cui «i due interlocutori [...] sono in realtà i protagonisti di un dialogo allo specchio; [...] sono cioè il risultato dello sdoppiamento di un Io lacerato» (DEL GATTO 2001, p. 140).

7 Cfr. POULET 1971.

8 *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in LEOPARDI 1988, p. 796.

scienza della propria centricità «si fa però da ragione e garanzia della certezza di un esserci conscio e finalistico, accorgimento immediato e sgomentante che, nel porre l'essere centrico, ne depone contestualmente e dialetticamente l'integrità-centricità». L'essere «in mezzo al nulla» implica infatti, la negazione dell'essere stesso («un nulla io medesimo»), e «il *punctum* unico di resistenza, e anche di dicibilità dell'annientamento» risiede in «quella sfera dell'esperire propria dei primitivi, pre-sapientiale e totalmente demandata alla dimensione sensoria»: la dicibilità del nulla è cioè possibile solo «attraverso il suo farsi contemporaneamente percezione».⁹

In tal senso la *Lebenswelt* leopardiana,¹⁰ per quanto continuamente minacciata dalla sparizione e dal silenzio, paga tuttavia il suo debito derivativo nei confronti di un archetipico e irrinunciabile sentimento proiettivo dell'esistere nello spazio che è fenomenologicamente individuabile nella centricità entro un'estensione circolare, come messo in luce da George Poulet in *Le metamorfosi del cerchio*. Scrive Poulet a tal proposito:

La forma del cerchio è [...] la più costante tra quelle per mezzo delle quali riusciamo a rappresentarci il luogo mentale o reale in cui ci troviamo e a collocarvi quello che ci circonda o quello di cui ci circondiamo. Semplicità, perfezione, applicazione continua e universale ne fanno la prima di quelle forme privilegiate che si ritrovano in fondo a tutte le fedi e che servono da principio di struttura a tutti gli spiriti.¹¹

E i «cambiamenti di significato a cui essa non ha mai cessato di prestarsi» nella storia del pensiero umano occidentale tracciano, nell'analisi pouletiana, la storia delle «mutazioni» del «modo con cui gli individui si rappresentano [...] il sentimento delle loro relazioni interne ed esterne, la loro coscienza dello spazio e del tempo».¹² *In primis* usata come metafora per abbracciare e sciogliere le proprietà contraddittorie dell'essere divino (di un Dio come centro dell'universo e dell'anima umana e insieme circonferenza che tutto accoglie), la simbologia del cerchio non ha più smesso, come convincentemente dimostrato dall'amplessima esemplificazione che va dal medioevo al Novecento, di emblemizzare il rapporto dell'essere umano con il mondo circostante, nella duplice e non sempre scambievolmente rispondente direzione effusivo-eccentrica e infusivo-concentrica.

Nel caso leopardiano la percezione della propria centricità che, come si è visto, resiste anche alla caduta di ogni appiglio referenziale e relazionale nel continuare ad avvertirsi l'io «nel mezzo», sia pure solo di un nulla (ma

9 DI NARDO 2021, pp. 105-6.

10 E uso il termine husserliano per sottolineare la declinazione sensibile e pre-razionale dell'avvertimento primo e irriducibile della pro-

pria esistenza nel mondo e del rapporto io-alterità; cfr. HUSSERL 2015, *passim*.

11 POULET 1971, p. 9.

12 Ivi, pp. 9-10.

su questo si tornerà in conclusione), pone e preme inevitabilmente l'essere umano, anche il più disilluso, come si vedrà nell'esemplificazione, verso la ricerca di un equilibrio esistenziale e relazionale tra sé e mondo nelle due direzioni, 'centrica' di appagamento del desiderio del piacere, ed 'eccentrica' di proiezione di tale desiderio verso la conquista del piacere, entrambe generate dalla medesima propulsione prima, naturale, essenziale, inalienabile e «senza limiti»:

La somma della teoria del piacere, e si può dir della *natura* dell'animo nostro e di qualunque vivente, è questa. Il vivente si ama *senza limite* nessuno e non cessa mai di amarsi. Dunque non cessa mai di desiderarsi il bene e si desidera il bene senza limiti. Questo bene in sostanza non è altro che il piacere. Qualunque piacere, ancorché grande, ancorché reale, ha limiti. Dunque nessun piacere possibile è *proporzionato ed uguale* alla misura dell'amore che il vivente porta a se stesso. Quindi nessun piacere può soddisfare il vivente. Se non lo può soddisfare, nessun piacere, ancorché reale astrattamente e assolutamente, è reale relativamente a chi lo prova. Perché questi desidera sempre di più, giacché *per essenza* si ama, e quindi senza limiti. (*Zib.* 646-8, 12 febbraio 1821, corsivi miei)

Analizzando il lessico di tale brano, si può facilmente evidenziare come l'amor proprio, in quanto stato «di natura» 'essenziale' dell'animo di tutti i viventi, e in quanto vigente in stato di soddisfacimento solo ed esclusivamente se riceve dall'esterno una risposta «proporzionata ed eguale» alla propria richiesta, sia definito in termini scientifici che richiamano quelli altrove utilizzati da Leopardi per identificare lo stato inerziale dei corpi nell'universo:¹³ «legge di natura», la «*forza d'inerzia*» è quella forza in virtù della quale un corpo resiste illimitatamente «alla mutazion» del proprio stato con forza «contraria ed eguale»¹⁴ all'azione ricevuta da un altro corpo, resiste cioè nella misura in cui la forza ricevuta è "proporzionata ed uguale" a quella del proprio stato inerziale in una somma di forze nulla. Stante l'amor proprio come massa inerziale, l'agire dell'uomo è pertanto retto da questa prima forza che si declina, come si accennava, nelle due direzioni interiore ed esteriore di ricerca *centripeta* e autoriflessiva (*amarsi* e *desiderarsi*) e di ricerca *centrifuga* del piacere che, nel suo stesso configurarsi come desiderio,

¹³ Ancora in *Zib.* 893, 30 marzo-4 aprile 1821, Leopardi scrive che l'amor proprio è il «solo *mobile* possibile delle azioni e desiderii dell'uomo e del vivente», e in *Zib.* 1458 aggiunge: «Che in natura occorran molti accidenti contrari al di lei sistema, senza guastarlo

ec., è vero. Ma l'amor proprio non è accidente, anzi primissimo ed essenziale *principio* e *perno* di tutta quanta la macchina naturale» (corsivi miei).

¹⁴ Cfr. *Dissertazione sopra l'astronomia*, in *DISSERTAZIONI* 1995, pp. 122-3.

è collocato fuori dai domini dell'essere centrico, nella dimensione eccentrica e relazionale.

E rimando direttamente ai concetti di “forza centripeta” e “forza centrifuga”, oltre che di “forza d'inerzia”, non a caso: proprio in relazione all'agire contrastivo e mutuamente necessitante delle prime due forze e all'unico moto primo dell'esistere individuato dalla terza, tutte alla base della rivoluzionaria teoria fisica di cui Newton ha fatto dono all'umanità,¹⁵ si delinea infatti la fenomenologia del porsi da parte del personaggio-io, e non solo nelle *Operette*, in rapporto con lo spazio-mondo. Se è assodato ormai dalla critica¹⁶ che il sistema copernicano agisca, soprattutto nelle *Operette*, sulla critica leopardiana all'antropocentrismo e sul palesamento delle idiosincrasie proprie del rapportarsi del soggetto post-copernicano con lo spazio, non mi pare sia stata oggetto d'indagine la presenza del sistema newtoniano nella costruzione dello spazio dei personaggi leopardiani – e in generale della relazione io-spazio – nelle *Operette*, come anche nei *Canti* e in tutto il pensiero leopardiano.¹⁷

L'intera *Storia del genere umano*, nel suo valore di testo non solo incipitario ma programmatico, se analizzata relativamente all'avvertimento di una centricità esistenziale da parte delle progressive categorie umane che si susseguono nella storia mitografica, eleva a potenza l'architettura spiraliforme che la sorregge a livello contenutistico e strutturale, dato che ognuno dei quattro progressivi stati umani vive una medesima parabola di crescita e degenerazione. La struttura a spirale moltiplica infatti i suoi effetti se si prendono in considerazione le modalità attraverso le quali l'istituirsi e il travagliato proseguire dell'umanità nelle sue relazioni interne ed esterne definiscono l'esistenza umana come un essere nel centro di equilibrio di uno spazio, ma centro soggetto a continui mutamenti e alla minaccia costante della dispersione e dello squilibrio. Proprio come accade per i corpi celesti, anche l'esistere umano sembra infatti aver bisogno, affinché sia in stato di stabilità e serenità, di un equilibrio tra le due forze centripeta e centrifuga secondo la legge dell'attrazione newtoniana;¹⁸ i

15 Cfr. *Dissertazione sopra l'attrazione*, in DISSERTAZIONI 1995, pp. 126-35; e LEOPARDI 1940, pp. 702-8.

16 Già a partire da PORENA 1923; si rimanda inoltre, senza pretese di esaustività, a: «Nietzsche e la rivoluzione copernicana», in NEGRI 1994, pp. 139-79; BORGATO 1998, GALLUZZI 2001; DI MEO 2001.

17 Sono confortata nella formulazione della mia ipotesi anche da un recente saggio di Patrizia Landi relativo alla presenza e all'influenza dei *Principia* newtoniani «sull'ontologia e sul pensiero filosofico» di Leopardi, cfr. LANDI 2021.

18 Cfr. «Ella è l'attrazione quella forza meravigliosa, per mezzo di cui spiegansi facilmente tanti diversi fenomeni, la cagione de' quali fu ignota perfino ai più sapienti Filosofi de' secoli trasandati. [...] Questa forza che di tanto ajuto fu ed è tuttora alla moderna Fisica fu dal celeberrimo Newton posta in chiaro. [...] L'attrazione tra tutti i corpi celesti agisce con maggiore, o minor forza, e da ciò nascono le ineguaglianze dei loro moti [...] Né mai però avvenir potrà che per mezzo di questa forza in una sola massa tutti si uniscano i corpi celesti [...] poiché essendo certo, che alcun orbe curvilineo non può da alcun corpo esser descritto che per mezzo della

primi viventi, infatti, non appena creati, se da un lato «si compiacevano insaziabilmente di riguardare e considerare il cielo e la terra», cioè con illimitata possibilità di fagocitazione e appropriazione centripeta del mondo, dall'altro e contestualmente «andavano per la terra visitando lontanissime contrade» con altrettanta illimitata possibilità di diffusione centrifuga e radiale di sé nel mondo, agevolata anche dal carattere dello spazio tutto uguale a sé stesso e «senza impedimenti»: spazio in cui è immediato l'avvertimento tanto della propria centricità quanto della propria possibilità espansiva, con perfetto bilanciamento euritmico, e dunque identitario, di appagamento introiettivo e desiderio estroiettivo. Così, appena creata, l'umanità fanciulla sperimenta l'essere centrico per eccellenza, quello di un'esistenza finalistica e appagata nella quale il permanere in stato di contemplazione, di compiacimento, di meraviglia, e il procedere nel mondo sono coincidenti per il perfetto interscambio che salda in unico moto di equilibrio inerziale¹⁹ l'assimilazione del mondo nel sé e l'irradiazione del sé nel mondo,²⁰ moto che appaia l'essere fanciullo quasi a quella condizione divina che è «sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nunquam» (definizione medievale del divino da cui prende avvio la riflessione di Poulet).²¹

Lo stato dell'umanità fanciulla, e della fanciullezza in generale, è pertanto equiparabile a quello che Poulet identifica come stato dell'essere centrico di matrice pitagorica e neoplatonica, ancora agente nel pensiero rousseauiano, come in quello leopardiano, se legato allo stato primitivo dell'umanità (cfr. «anzitutto»):

In Rousseau, come già nei pitagorici e nei neoplatonici, l'animo si manifesta *anzitutto* come centro d'energia incomparabile. Se si irradia, se trabocca, se si spinge verso l'esterno, non lo fa certo per acquistare

composizione di due forze cioè, in questo caso *centripeta*, e *tangenziale* viene da quest'ultima impedito l'accennato inconveniente» (*Dissertazione sopra l'attrazione*, in *DISSERTAZIONI* 1995, pp. 128-30, corsivi leopardiani); cfr. anche: «Se prevalessse la forza centrifuga i corpi scapperebbero, come le pietre scappano dalle fionde. Se la forza centrale superasse la centrifuga, i corpi cadrebbero nel centro, i Satelliti cadrebbero sui Pianeti, la luna sulla terra, e la terra stessa, i pianeti e le comete cadrebbero sul Sole. Queste due forze contrarie fra loro, che tendono scambievolmente a distruggersi, si concatenano, si equilibrano, si conservano, e mantengono in meccanismo dell'Universo. Meccanismo ammirabile e degno di quella Sapienza, che ne formò le leggi, e di quella Provvidenza, che ne veglia all'esecuzione!» (LEOPARDI 1940, p. 703).

19 Cfr.: «Due forze fanno muovere ellitticamente i Pianeti e i Satelliti. Una di queste nasce dalla impulsione primitiva data al corpo allora quando fu posto in movimento. Questa, se fosse sola, spingerebbe il corpo a muoversi per una retta. L'altra forza è l'attrazione». *Ibid.*

20 Anche Rousseau nell'*Émile* descriveva lo stato di fanciullezza attraverso i due momenti, per lui susseguentisi, della concentrazione dentro di noi e su «ce qui nous entoure immédiatement» e del consecutivo «désir d'étendre notre être» che «nous porte au delà, et nous fait élaner aussi loin qu'il nous est possible», con medesima declinazione positiva delle due forze centripeta e centrifuga dell'essere centrico-circonfrenziale (ROUSSEAU 1848, p. 222).

21 POULET 1971, p. 11.

l'essere, ma piuttosto per diffonderlo. [...] Il fanciullo [...] diventa un «principio attivo», dotato di una vita «sovrrabbondante e che si protende verso l'esterno». (corsivo mio)²²

Gli esseri umani «tutti bambini» infatti non procedono nel mondo per cercare «un bene superiore di cui interiormente avvertono la mancanza»²³ ma il loro procedere è moto effusivo dell'essere stesso che assorbe contestualmente in sé la realtà esterna, mentre l'avvertimento di una mancanza è ciò che innesca la perdita e la caduta dalla dimensione di piena corrispondenza appropriativa tra sé e mondo. A tale moto innatamente effusivo si lega pertanto anche la capacità, da parte della fanciullezza, di vivificare la natura senza percepirne l'alterità:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o una donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli. (*Zib.* 64)²⁴

Allo stesso modo, all'inizio delle *Confessions* di Rousseau l'animo dell'adolescente si riconosce in ogni declinazione del paesaggio esteriore attraverso una implicazione puramente sensoria del pensiero stesso, con «animazione del mondo circostante da parte del centro sensibile»:

Dal centro dell'io fino alle estreme zone del paesaggio che lo sguardo riesce ad abbracciare, si stende un unico spazio che viene attraversato dal pensiero sensibile, senza che vi incontri alcuna differenza di natura. Ecco dunque qual è la vera felicità per Rousseau: essere alla circonferenza quello che si è al centro; partendo dal fulcro centrale dell'io, diffondere il sentimento dell'esistenza su tutto l'universo circostante.²⁵

La prima degradazione dell'originario stato di grazia avviene infatti, nella *Storia del genere umano*, a causa del rivolgersi in negativo tanto della espansione di sé nell'alterità-mondo (gli esseri umani presto «si avvidero che la

22 Ivi, p. 124 (corsivo mio).

23 *Ibid.*

24 Concetti tra i principali alla base dell'antropologia e della teoria estetica leopardiane, ripresi più volte nello *Zibaldone* e anche nel *Discorso*

di un italiano intorno alla poesia romantica.

25 POULET 1971, p. 126. Per le esemplificazioni specifiche in merito tratte dall'opera rousseauiana rimando sempre in particolare alle pp. 123-47.

terra, ancorché grande, aveva termini certi»), quanto della concentrazione contemplativa e appropriativa per il venir meno della *varietas* stupefacente del reale: per l'intervento cioè di una prima concreta percezione di alterità tra il sé e il mondo. Ad essere «espresso», e cioè etimologicamente spinto fuori, ora è dunque solo il «fastidio» per l'avvertimento del limite che impedisce il moto inerziale, mentre la forza centripeta è forza di autodistruzione nella scelta del suicidio: annullandosi la possibilità centrifuga, lo squilibrio tra forze conduce, *naturaliter*, all'implosione. Laura Melosi opportunamente nota che quell'aggettivo «espresso» aggrega in sé tutti i significati delle varianti autografe alternative «intero, assoluto, aperto»: ²⁶ l'assoluta interezza e apertura del «fastidio» sono infatti caratteri che l'«espresso» ben convoglia insieme, veicolando l'idea di un tutt'uno di essere e comunicarsi, di stasi e moto emanativo, con non poca implicazione ironica nel trasferire al «fastidio» i caratteri di predicabilità dell'essere, e con cortocircuito logico nel fare del «fastidio», e cioè della negazione della propagazione (stante l'implicazione semantica «fastidio = rifiuto»), l'unico moto effusivo ed eccentrico del sé. Il fatto, inoltre, che il suicidio sia un esito naturale, come in un funzionamento fisico e meccanicistico di forze, ce lo conferma, oltre alla dissertazione in merito alla naturalità del suicidio che sarà poi pronunciata a chiare lettere da Porfirio – in ottica macrotestuale –, anche il fatto che la manifestazione della negatività del rivolgimento avvenuto negli uomini sia affidata nel testo al punto di vista divino. Sono gli Dei a certificare, entro il meccanismo testuale, la conversione, su un piano etico sovraumano, in inconvenienza cosmica tanto della forza centrifuga – perché sono i loro doni a essere spinti fuori ora («né si può facilmente dire quanto si maravigliassero che i loro doni fossero tenuti così vili ed abbominevoli, che altri dovesse con ogni sua forza spogliarseli e rigettarli») – quanto della centripeta: è orrendo che la morte sia preposta alla vita perché al venir meno del genere umano verrebbe meno la perfezione universale.

Tutta la prima *operetta* si regge su questa struttura che si ripete: stato di momentanea e illusoria possibilità di una prosecuzione inerziale e di un equilibrio centrico tra forza centripeta e centrifuga, e rottura di questo stato per l'indebolirsi inesorabile del moto inerziale ed eccentrico a causa dell'irruzione di un impedimento, e per il risolversi dunque di quella centripeta in implosione e disperazione.

I provvedimenti divini per emendare la disperazione della prima fase umana – continuando nell'esemplificazione – vanno nel segno dell'ampliamento e della diversificazione del creato attraverso l'interruzione della omogeneità e l'interposizione di monti e mari in terra, di stelle in cielo, di

26 Cfr. LEOPARDI 2019, p. 85.

eco nelle valli, di sogni nei sonni: tutte figurazioni illusorie di quella «non intelligibile felicità» che non poteva essere concessa. L'animo umano è così «ricreato» ed «eretto» nella duplice direzione effusiva («grazia e carità» verso la vita, equivalenti simbolici del primo «andare») e infusiva («diletto» e «stupore», equivalenti del primo «compiacersi») indissolubilmente legate ed equilibrate tra loro:²⁷

Fu per questi provvedimenti di Giove ricreato ed eretto l'animo degli uomini, e reintegrata in ciascuno di loro la grazia e la carità della vita, non altrimenti che l'opinione il diletto e lo stupore della bellezza dell'immensità delle cose terrene. (*Storia del genere umano*, p. 11)²⁸

Il nascondimento, da parte degli Dei, dei confini certi del mondo attraverso la loro dissimulazione porta l'essere umano infatti a pensarsi di nuovo come essere centrico di un universo illimitato, nel quale potersi propagare illimitatamente; è del resto la stessa illusione che regge l'idillio *L'infinito*, ed è uno dei presupposti della teoria estetica leopardiana: il «sedendo e mirando» immaginifico produce un «salto» ec-statico, antileibniziano,²⁹ dentro una dimensione circolare indefinita (metaforizzata dal mare) 'finta' infinita dall'essere umano, nella quale nuovamente sembrano potersi equilibrare stasi e propagazione, centricità ed eccentricità, e cioè la ricezione centripeta della 'dolcezza', espressa dal pronome al dativo («m'è dolce»), e il 'naufragio' centrifugo e diffusivo.

Al «sedendo e mirando» illusoriamente centrico e infinitivo insieme, tuttavia, ben presto succede nella *Storia del genere umano* un nuovo «abbattimento», un nuovo ripiegamento centripeto verso l'autoannientamento, e a nulla vale nemmeno la punizione diluviale se Deucalione e Pirra, unici superstiti, «siedono», sì come l'io lirico dell'*Infinito*, ma «in cima a una rupe», constatando senza impedimenti o infingimenti la finitezza del mondo e del loro stato umano: occupano cioè un posto non più di osservazione ed espansione (innescate da un impedimento dissimulante) ma di abbandono allo «sconforto» e allo «sdegno», con i due prefissi negativi che sottolineano la duplice implicazione della loro stasi come rifiuto tanto di procedere per mancanza di conforto e speranza proiettivi (e procedere nella propaga-

27 «La pienezza dell'essere intimo si ritrova dunque nella pienezza del mondo esteriore» scrive Poulet a proposito di un passaggio delle *Confessions* di Rousseau, in cui – pur con le dovute differenze – l'io autobiografico appaia sempre in corresponsione reciproca la «felice condizione di corpo e spirito» alla «bellezza» di una «natura» che non «turba», cfr. POULET 1971, pp. 125-6.

28 Tutte le citazioni delle *Operette morali* sono tratte da OPERETTE 1979: da qui in poi si indicherà solo il titolo e la/e p./pp. relative.

29 *Zib.* 1637, 5-7 settembre 1821; cfr. anche *Zib.* 1658, 9 settembre 1821. Sul «salto» de *L'infinito*, che ricuce insieme in «simultaneità» i due momenti della «coscienza» e dell'«estasi» in un «punto di arresto del tempo dove annullamento ed eternità coincidono», cfr. COLAIA-COMO 1992, pp. 34-40.

zione di sé che ora si fa letterale: il ripopolamento del mondo) quanto di restare, per il definirsi dell'introiezione come spregio. E infatti «chiamano la morte con efficacissimo desiderio» e, ammoniti da Giove, restaurano la specie umana solo attraverso il lancio di pietre alle loro spalle, con evidente manipolazione del modello ovidiano, deviato proprio nei due momenti della quiete post-diluviale (non c'è più nessun conforto dal trovarsi insieme pur entro la distruzione universale) e della ripresa vitale (la concessione divina del lancio delle pietre è ora non espediente prodigioso, ma unico mezzo possibile stante l'abulia totale dei superstiti):³⁰

Ammoniti da Giove di riparare alla solitudine della terra; e non sostenendo, come erano sconfortati e disdegnosi della vita di dare opera alla generazione; tolto delle pietre della montagna, secondo che dagli Dei fu mostrato loro, e gittatosele dopo le spalle, restaurarono la specie umana. (Ivi, p. 13)

Fatto esperto di tale abulia, Giove presceglie nuovi provvedimenti per la terza fase dell'umanità, quella antica, che vanno allora non più nel senso della positiva diversificazione distraente del creato, ma della negativa diversificazione, ugualmente distraente, della vita umana, afflitta da «mali veri» e «mille negozi e fatiche» al fine di correggere in positivo la annichilente «conversazione con il proprio animo» da parte degli esseri umani in un «allacciamento degli animi alla vita». Ma si tratta di una centricità recuperabile solo in virtù del timore e del pericolo esterni, e cioè solo con una risoluzione irreparabilmente contrastiva del rapporto io-alterità in senso centripeto. Allo stesso modo il movimento verso l'alterità-mondo è retto dal 'fingimento' non più meravigliosamente indefinito del creato, ma figuralmente fantasmatico dei valori morali («Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio, Amore»):

un grandissimo numero di mortali non dubitarono chi all'uno e chi all'altro di quei fantasmi donare e sacrificare il sangue e la propria vita. La qual cosa, non che fosse discara a Giove, anzi piacevagli sopra modo [...] come che egli giudicava dovere essere gli uomini tanto meno facili a *gittare* volontariamente la vita, quanto più fossero pronti a *spenderla* per cagioni belle e gloriose. (Ivi, p. 19)

È così che l'irradiazione di sé verso l'esterno si reintegra, sempre illusoriamente, in devozione teleologica, e anche l'auto-distruzione ora si fa cara agli Dei perché all'autoreferenzialità del «privarsi» della vita per puro moto

³⁰ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 300 e sgg.

centrico ed egoistico (che infatti dal punto di vista divino è un «gittare» privo di senso) si sostituisce un moto eccentrico di sacrificio finalistico.

Con il finale rivolgimento dello stato umano e l'arrivo della Verità-specchio sulla terra gli esseri umani vedono «la terra e le altre parti dell'universo» farsi «menome», conoscono ridotto il cerchio del mondo allo stretto giro di quello corporeo dell'io («veramente dissipandosi la stirpe umana in tanti popoli quanti saranno uomini»), e sanno depotenziato ogni atto effusivo del sé stretto nelle maglie dell'unica autorità dell'«amor proprio» ridotto a «egoismo», che è sintomaticamente in rapporto di proporzionalità inversa con il cerchio dell'alterità-mondo in cui potersi riconoscere a livello relazionale:

Mentre le nazioni per l'esteriore vanno a divenire tutta una persona e oramai non si distingue più uomo da uomo, ciascun uomo poi nell'interiore è divenuto una nazione; vale a dire che non hanno più interesse comune con chicchessia, non formano più corpo, non hanno più patria, e l'egoismo gli restringe dentro il solo circolo de' propri interessi [...]. E per questo capo si può dire che ora ci son tante nazioni quanti individui, bensì tutti uguali anche in questo che non hanno altro amore né idolo che se stessi.

Ed ecco un'altra bella curiosità della filosofia moderna. Questa signora ha trattato l'amor patrio d'illusione. Ha voluto che il mondo fosse tutta una patria, e l'amore fosse universale di tutti gli uomini (contro natura, e non ne può derivare nessun buono effetto, nessuna grandezza ec. L'amor di corpo, e non l'amor degli uomini, ha sempre cagionato le grandi azioni [...]). L'effetto è stato che in fatti l'amor di patria non c'è più, ma, in vece che tutti gl'individui del mondo riconoscessero una patria, tutte le patrie si son divise in tante patrie quanti sono gl'individui, e la riunione universale promossa dalla egregia filosofia s'è convertita in una separazione individuale.

Quello che ho detto qui sopra dell'amore o spirito di corpo, deriva da questo. Tutti gli affetti umani derivano dall'amor proprio [...]. Ora nello spirito di corpo la soddisfazione dell'amor proprio è in ragione inversa della grandezza del circolo. Gli spiriti elevati sono suscettibili di un circolo più grande; ma, se questo è smisurato, la detta soddisfazione svanisce prima di arrivare alla periferia, ch'è in tanta distanza dal centro, cioè l'individuo, come il suono, gli odori, i raggi luminosi si estinguono a una certa distanza dal centro della sfera (*Zib.* 148-50, 3 luglio 1820, corsivi miei).³¹

³¹ È un concetto che torna più volte nello *Zibaldone* e poi nei *Pensieri*, ed è nucleo tematico generativo del *Discorso sopra lo stato presente*

del costume degli italiani. Cfr. anche *Zib.* 3784-5, 25-30 ottobre 1823.

Ecco che paradossalmente il cerchio ristretto del mondo e della società dei primi uomini (molto più piccolo e meno vario di quanto non sia oggi) poteva farsi illusoriamente infinito, e il rapporto tra cerchio e circonferenza avvalersi di un interscambio equilibrato e soddisfacente, mentre il cerchio smisurato (ma non infinito) entro il quale la conoscenza della verità, l'«egregia filosofia», ha proiettato l'essere umano non solo lo ha decentrato e reso un punto, un «granel di sabbia» nell'universo post-copernicano, ma ha fissato la sua possibilità di avvertirsi come centro solo entro una riduzione nullificante della circonferenza alla non-spazialità puntiforme dell'io.³²

L'unico rimedio possibile all'ormai «somma infelicità» degli esseri umani in epoca moderna risiede nelle rarissime visitazioni che essi ricevono da «Amore, figliuolo di Venere celeste», che miracolosamente, anche quando non è corrisposto, può ritrasformarli in esseri relazionali riempiendo di significazione meravigliosamente illudente tanto il loro essere centrico («empiendoli di affetti sì nobili, e di tanta virtù e forza») quanto il loro propagarsi eccentrico («dove egli si posa, dintorno a quello si aggirano [...] le stupende larve, già segregate dalla consuetudine umana»). E, essendo Amore «dotato di fanciullezza eterna», «adempie per qualche modo», e cioè in via esclusivamente illusoria, «quel primo voto degli uomini che fu di essere tornati³³ alla condizione della puerizia». Al decadere del primo stato dell'umanità, gli esseri umani infatti avevano invano pregato Giove «di essere tornati nella fanciullezza, e in quella *perseverare* tutta la loro vita» (corsivo mio), con richiesta illogica dal punto di vista divino e dell'umanità post-edenica perché contravvenente, dall'ottica degli Dei, all'«ordine universale» e, da quella di chi che ha acquisito facoltà logico-razionali, alle leggi della temporalità che, «accidente delle cose»,³⁴ è per l'umanità un trascorrere degenerativo e non un perseverare.

Ma il desiderio di perseverare nella fanciullezza, oltre che *adynaton* logico, è di nuovo un modo di richiamare la materialità umana e il suo essere soggetta alle medesime leggi che regolano la materia universalmente; l'equilibrio dell'universo oltre che dalla interazione tra forza centripeta e centrifuga è infatti garantito, come si accennava, dalla forza d'inerzia:³⁵

32 Cfr. «Il punto nella metaforologia leopardiana», in DEL GATTO 2012, pp. 1-15 e DEL GATTO 2021 per le implicazioni esistenziali e poetiche dell'immagine geometrica e metaforica del punto.

33 Laura Melosi, relativamente all'«essere tornati» sottolinea come sia «anomalo l'uso passivo di un verbo transitivo», LEOPARDI 2019 p. 88. È probabile che l'uso anomalo valga proprio a sottolineare l'*adynaton*.

34 Cfr. *Zib.* 4233, 14 dicembre 1826.

35 In un recente volume sulla presenza di un immaginario metaforico propriamente scientifico in Leopardi, Andrea Campana ha già rilevato, non tuttavia relativamente a questo brano, come la legge d'inerzia sia «estesa a tutti gli ambiti, fisico, psichico, materiale, spirituale» facendosi legge di conservazione, oltre che della materia, «della stessa creatura, del proprio stato, posto luogo, ecc. È un modo di pensare l'e-

Sembra universalmente ammesso dai Fisici altra non esser la cagione de' moti celesti, che le forze *centripeta*, e *tangenziale* unite a quella d'inerzia, giacché avendo i pianeti sino dalla lor creazione acquistato quel moto, che hanno al presente essi debbono necessariamente sforzarsi di conservarlo.³⁶

Un corpo qualunque quiescente resiste all'impulsione d'un corpo mobile, e un corpo mobile resiste a colui, che a rattenerlo s'accinge [...]. Ciò posto qual sarà la cagione d'una tal resistenza? *La Forza d'inerzia*. [...] Che afferma mai questo principio, se non che esser legge di natura, che ogni corpo tende a conservare il suo pristino stato? e ciò posto, non è egli dimostrato dalla quotidiana esperienza, che un corpo ricusa di ammettere in se lo stato di moto, se quiescente, tenta di perseverare nella sua progressione qualunque, se mobile?³⁷

Non sfuggirà l'uso del medesimo verbo «perseverare» tanto nella *Dissertazione sopra il moto* quanto nella *Storia del genere umano*,³⁸ ad avvalorare anche sul piano lessicale l'istituibilità di una parificazione concettuale tra legge d'inerzia e «pristino stato» umano della fanciullezza nel quale si desidera tornare e perseverare. Stato inerziale primo alla stregua della «impulsione primitiva data al corpo allora quando fu posto in movimento»,³⁹ la fanciullezza mitologica dell'umanità è l'unico momento nella storia del genere umano in cui tale spinta si mantiene aliena da contraccolpi eteronomi, ché già l'allargamento e la diversificazione del creato dopo il primo momento di squilibrio tra forze è correzione eterodiretta e degenerativa di quel primo moto di un'umanità tutta fanciulla, la più vicina a uno stato propriamente felice («con poco meno che opinione di felicità»).

Da legge fisica, lo scontrarsi della forza di inerzia con forze che a essa si oppongono, si fa emblema fenomenologico per eccellenza della contraddizione logica dell'esistenza dei viventi, da un punto di vista – non a caso – non solo metafisico o razionale ma anche propriamente 'materiale':

sistenza in relazione al movimento, interamente giocato sulla dicotomia moto-quiete e sull'amor proprio, che viene pertanto a coincidere, idealmente, con la forza d'inerzia stessa». E l'autore dimostra inoltre la derivazione da d'Holbach di questa «uniformità tra forza d'inerzia e amor proprio». CAMPANA 2008, pp. 49- 50. Già Rolando Damiani aveva ipotizzato la derivazione del concetto leopardiano di amor proprio da d'Holbach (cfr. DAMIANI 1993, *passim*).

³⁶ *Sopra l'astronomia*, in DISSERTAZIONI 1995, p. 217 (corsivi leopardiani).

³⁷ *Dissertazione sopra il moto*, ivi, pp. 122-4 (corsivi leopardiani).

³⁸ Lo stesso verbo è presente anche nella diretta fonte leopardiana per la stesura della *Dissertazione sul moto*, le *Istitutiones philosophicae ad studia theologica potissimum accomodatae* di Franciscus Jacquier, (I, s. I, c. I, a. I parr. 18-19); per quanto riguarda i riferimenti specifici a questa e ad altre fonti, cfr. le introduzioni alle singole dissertazioni e l'*Appendice* (pp. 347-541) in DISSERTAZIONI 1995.

³⁹ LEOPARDI 1940, p. 703.

Contraddizioni innumerabili, evidenti e continue si trovano nella natura considerata non solo metafisicamente e razionalmente, ma anche materialmente. La natura ha dato ai tali animali l'istinto le arti, le armi da perseguire e assalire i tali altri, a questi le armi da difendersi, l'istinto di preveder l'attacco, di fuggire, di usar mille astuzie per salvarsi [...]. La natura ha dato ad alcuni animali l'istinto e il bisogno di pascersi di certe tali piante, frutta, ec., ed ha armato queste tali piante di spine per allontanar gli animali, queste tali frutta di gusci, di bucce, d'involuppi d'ogni genere, artificiosissimi e diligentissimi, o le ha collocate nell'alto delle piante ec. [...] Qual è il fine, qual è il voler sincero e l'intenzione vera della natura? Vuol ella che il frutto sia mangiato dagli animali o non sia mangiato? Se sì, perché l'ha difeso con sì dura crosta e con tanta cura? se no, perché ha dato ai tali animali l'istinto e l'appetito e forse anche il bisogno di procacciarlo e mangiarcelo? (*Zib.* 4204-5, 25 settembre 1826)

Se anche, a livello puramente teorico, la distinzione speculativa tra esistente particolare (uomo, o animale, o ancora ogni cosa vivente⁴⁰) ed esistenza universale⁴¹ comporta uno scioglimento della contraddizione logica, come dice Biscuso, «perché il bene del primo (che è la felicità) non è il bene della seconda (che non è la felicità)», e dunque una risoluzione dell'aporia attraverso il «negare l'assolutezza dell'equivalenza 'essere=felicità'»,⁴² a livello pratico e sensibile, cioè al livello della *Lebenswelt* in senso proprio, la contraddizione non può smettere di sussistere perché il suo scioglimento coincide solo con la stasi della morte, o con una vita pienamente attiva non più praticabile:

METAFISICO: Se tu vuoi, prolungando la vita, giovare agli uomini veramente; trova un'arte per la quale sieno moltiplicate di numero e di gagliardia le sensazioni e le azioni loro. [...] Non pare a te che gli antichi vivessero più di noi, dato ancora che, per li pericoli gravissimi e continui che solevano correre, morissero comunemente più presto? E farai grandissimo beneficio agli uomini: la cui vita fu sempre, non dirò felice, ma tanto meno infelice, quanto più fortemente agitata, e

40 Cfr. le celebri pagine zibaldoniane sul «giardino»-«ospitale», che sono anticipate dalla sintesi: «Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente, ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto, ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi». *Zib.* 4175-7, 19-22 aprile 1826.

41 Cioè il meccanismo universale che si mantiene proprio in virtù della perpetua distru-

zione delle esistenze particolari che ospita, cfr. il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* e le riflessioni zibaldoniane contemporanee alla stesura dell'*operetta*, ad esempio *Zib.* 4128, 6 aprile 1825 (pagina scritta qualche mese prima del *Frammento*, che è dell'autunno del 1825); si veda a tal proposito CAPRA 2016, soprattutto alle pp. 102-6 in cui si dimostra la differenza ontologica tra il pensiero di Leopardi e quello di d'Holbach in merito a una pur simile concezione di natura «persecutrice».

42 BISCUSO 2009, p. 243.

in maggior parte occupata, senza dolore né disagio. [...] In fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio. (*Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, pp. 146-7)

Lo scioglimento della contraddizione è possibile cioè solo ammettendo una forza inerziale mai sottoposta all'impulsione o al rattenimento, all'azione dell'altro: una vita attiva e impegnata, ossia in perpetuo moto com'era – quasi – quella degli antichi e – pienamente – quella dell'umanità fanciulla primordiale, o la morte come perpetua stasi. Ma né l'una né l'altra condizione sono possibili nella vita degli esistenti continuamente sottoposti a meccanismi di azione-reazione.⁴³ Così, come il perseverare nella fanciullezza (nello stato più vicino a quello di piena felicità), la spinta inerziale effusiva e volitiva al piacere e al godimento del 'corpo' pienamente 'mobile' e 'vivo' della fase mitologica dell'umanità, è stato 'rattenuto' dalla finitezza del mondo che ne ha fermato il moto, o come la spinta al moto restituita all'essere umanodalle «maravigliose larve» è stata 'rattenuta' dall'arrivo della Verità, anche la condizione inerziale di stasi puntiforme propria dell'essere umano dopo il congiunto intervento dell'incivilimento e dell'«egregia filosofia», conosce continue impulsioni dall'esterno, perfino quando è assunta altrettanto volitivamente (cfr. «deliberai», «risoluzione», «proposito», «volontà vera», *Dialogo della Natura e di un Islandese*), dopo aver conosciuto per vano il moto verso la felicità, come accettazione di una quiete priva sì dell'oggetto desiderato, ma anche di dolore e delusione. È, per esempio, il tentativo inerziale dell'Islandese di «ottenere che ti sia lasciato un qualsivoglia luogo, e che questo menomo non ti sia contrastato» (ivi, p. 169-70), che dimostra tutta la sua vanità illusoria al contatto con la realtà degli altri esistenti e dell'esistenza naturale stessa.

Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, non a caso, domina nuovamente un'architettura spiraliforme, e con doppia implicazione contraddittoria: se da un lato infatti la scelta dell'inazione da parte del personaggio è impossibilitata dalle persistenti 'impulsioni' esterne che lo costringono a un continuo riposizionamento, dall'altro lato la sua fuga dalle impulsioni, che si struttura come movimento a cerchi concentrici prima in 'restrizione' e 'contrazione' verso il centro e poi in allontanamento dal centro verso la periferia sempre più lontano (dalla società all'isolamento, dall'isolamento alla natura, dalla natura a sempre nuovi e più distanti luoghi e climi), riporta però sempre al punto di partenza, cioè al centro del soffrire, e centro perciò squilibrato, privato del suo fulcro gravitazionale.⁴⁴ Il dramma della ricerca di una sede per un definitivo restare iner-

⁴³ Cfr. sempre la *Dissertazione sopra il moto*, in *DISSERTAZIONI* 1995: «un corpo ripugna alla mutazione dello stato, onde apertamente si scorge qual sia la cagione d'una tal resistenza, che vien fisicamente chiamata rea-

zione, e la di cui contraria forza, che fa un corpo impellente appellati "azione"» (pp. 122-3, corsivo leopardiano).

⁴⁴ Altro presupposto fondamentale della legge della gravitazione universale, cfr.: «Alla gra-

ziale si esplicita proprio per il suo costruirsi paradossale e nullificante, come esplicitato già dal sarcasmo della battuta della Natura in apertura di dialogo in risposta all'Islandese che aveva dichiarato di essere in fuga proprio dalla natura: «Così fuggè lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo» (ivi, p. 168). *Operetta* da più parti indicata dalla critica come momento di svolta nel pensiero leopardiano in senso requisitorio contro la natura e il meccanismo universale dell'esistere,⁴⁵ essa segna l'allontanamento dal determinismo di matrice illuminista e scienziata non tanto per un mutamento del pensiero quanto per una alterazione del punto di vista. All'ammissione della quasi liceità del sacrificio individuale 'accidentale' in virtù del mantenimento di un ordine superiore (*Zib.* 1530-1) si sostituisce la consapevolezza dell'«essenzialità» tragica⁴⁶ di quel sacrificio, non perché sia meno accidentale nel sistema di produzione-distruzione universale ma perché da un'ottica deterministica e materialistica votata alla spiegazione della vita, umana come cosmica, in virtù di comprovate e universali leggi fisiche dall'immediata evidenza, si passa a un'ottica soggettivistica che di quelle registra i contraccolpi sensibili, emotivi, sentimentali. E si tratta di quella svolta epocale nel pensiero occidentale che conduce verso l'istituzione di una soggettività propriamente moderna, che alla pacificata predicabilità unitaria dell'essere – sia pure attraverso un'appropriazione cognitiva su base sensoria e non metafisica – avvicenda una sua assunzione solo in stato di scissione e scontro tra io e alterità.

L'Islandese, perciò, in un primo momento, proprio per l'avvertimento di tale scissione oppositiva, tenta un moto di contrazione e stasi centrica, tuttavia fallimentare:

deposto ogni altro desiderio, deliberai, non dando molestia a chicchessia, non procurando in modo alcuno di avanzare il mio stato, non contendendo con altri per nessun bene del mondo, vivere una vita oscura e tranquilla; e disperato dei piaceri, come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura che di tenermi lontano dai patimenti [...]. Più che io mi restringeva e quasi contraeva in me stesso, affine d'impedire che l'esser mio non desse noia nè danno a

vità appartiene ancora il centro di *equilibrio*, ossia *centro di gravità*, od anche *centro della massa* [...], sopra il quale il volume di un corpo si mantiene equilibrato», *Dissertazione sopra la gravità*, in *DISSERTAZIONI* 1995, p. 144 (corsivi leopardiani).

45 Giuseppe Panizza, sulla scorta delle osservazioni di Blasucci, lega la svolta anche al fatto che per questa operetta «non possiamo rintracciare quello sviluppo di materiali [...] che, spesso accumulati da tempo, erano infine utilizzati all'interno della definitiva in-

venzione letteraria. E inoltre mentre per tutte le operette precedenti si può indicare uno stadio in cui, benché in forma diversa e non conclusa, fosse identificabile il raggiungimento di un pensiero che successivamente trovava nuova forma e completamento nell'operetta, per questo dialogo non è possibile. Vi si raggiunge invece una *conclusione nuova*». PANIZZA 1991, p. 139 (corsivi miei).

46 E nel senso proprio di un *tragismo* come scontro inesorabile dell'io contro uno sta-

cosa alcuna del mondo; meno mi veniva fatto che le altre cose non m'inquietassero e tribolassero. (Ivi, pp. 169-71)

La ricerca di una centricità identitaria e autosufficiente era ancora praticabile per l'uomo del diciottesimo secolo, anche dopo la rivoluzione newtoniana – che aveva sostituito alla concezione cartesiana dell'universo chiuso dei vortici un'idea di universo aperto, «illimitato e perciò senza centro»⁴⁷ – e anche dopo il diffondersi della speculazione sulla pluralità dei mondi: più l'universo anzi sembrava allargarsi e relativizzarsi, più il filosofo illuminista, potendone occupare centri di osservazione prospettica continuamente rinnovabili, esorcizzava, a livello speculativo, il relativismo attraverso una rinnovata (dopo quella umanistica) centricità del pensiero umano,⁴⁸ bastevole al benessere individuale, e insieme capace di espandersi, attraverso procedimenti analogici di ipotesi progressive anch'esse illimitate, a possedere razionalmente tutta l'esistenza cosmica.⁴⁹

E ancora Rousseau, se anche aveva già colto il limite dello sviluppo conoscitivo, e già in relazione a un appagamento sensibile dell'essere umano impossibilitato dall'azione contrastiva dell'alterità sociale, pur sostituendo a quel moto primo di espansione appropriativa (conoscitiva e insieme passionale) dell'adolescente un necessario momento di restringimento e contrazione, a questo avvicendava una nuova possibilità espansiva dell'essere centrico, retta dall'«amore di sé», in un ritrovato equilibrio tra passione individuale e legge naturale.⁵⁰ Laddove infatti «per Rousseau l'amore di sé corrisponde all'istinto naturale di autoconservazione», Leopardi, pur partendo dalla riflessione rousseauiana,

man mano che vi riflette [...] rovescia la prospettiva: se anche il suicidio è «effetto dell'amor proprio che preferisce la morte alla cognizione del proprio niente» (Zib. 71), allora il principio primo e universale non può essere la conservazione di sé, bensì un impulso organico al “piacere” che prende “mille aspetti” e può affermarsi persino nell'autoannullamento.⁵¹

La restrizione in se stesso dell'Islandese, se anche non «autoannullamento» nel suicidio, è ugualmente una scelta autoallocativa che si configura come stasi assimilabile alla morte, e anzi persino peggiore di quella, come dichiarato dal metafisico nel passo sopra citato. Tanto la ragione,

tuto estraneo inalienabile.

47 POULET 1971, p. 112.

48 Ivi, pp. 99-122.

49 È la convinzione che regge, per esempio, gli *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Fontenelle.

50 Cfr. POULET 1971, pp. 131-9.

51 FORNI 2012, p. 220. Si veda inoltre l'intero articolo per la convincente ipotesi formulata da Forni riguardo una probabile lettura giovanile da parte di Leopardi della *Nouvelle Héloïse*, e, soprattutto, per l'analisi congiunta della declinazione in senso soggettivistico moderno del pensiero di Rousseau e di Leopardi.

che lo ha reso consapevole del fatto che il suo moto inerziale verso il piacere non può avere soddisfazione, quanto l'incivilimento, che è urto e sostituzione continua tra corpi alla stregua di quanto accade nella fisica dei fluidi,⁵² sono infatti cause dirette della diminuzione del moto verso l'immobilità, nella «distruzione» della «principal distinzione [...] fra la vita e la morte»:

La ragione è debolissima e *inattiva*, al contrario della natura. Laonde quei popoli e quei tempi, nei quali prevale più o meno la ragione, saranno stati e saranno sempre inattivi in proporzione della influenza di essa ragione. Al contrario dico della natura. Ed un popolo tutto ragionevole o filosofo non potrebbe sussistere per *manca di movimento* e di chi si prestasse agli uffizi scambievoli e necessari alla vita ec. ec. (*Zib.* 270, 11 ottobre 1820, corsivi miei)

I moti e gli atti degli uomini (e de' viventi in proporzione delle rispettive qualità) sono naturalmente vivissimi, specialmente nella passione. La civiltà gli raddolcisce, gli modera, e va tanto innanzi che oramai gran parte del bel trattare consiste nel *non muoversi*, siccome nel parlare a voce bassa ec. [...] L'animo e il corpo dell'uomo civile si rende a poco a poco *immobile* in ragione de' progressi della civiltà: e si va quasi distruggendo (gran perfezionamento dell'uomo!) la principal distinzione che la natura ha posto fra le cose animate e inanimate, fra la vita e la morte, cioè la *facoltà del movimento*. (Ivi, 1607-8, 2 settembre 1821, corsivi miei).

Anche l'ultimo stadio dell'umanità descritta nella *Storia del genere umano*, viziata dalla doppia azione di civiltà e Verità, è connotato da sostantivi e aggettivi appartenenti alle sfere semantiche dell'immobilità, del rifiuto e della lentezza («negligenza», «abborrimento», «disperazione», «lentezza») e allo stesso modo identificata con la stasi mortale, sempre tuttavia 'pungolata' dal «desiderio di un'immensa felicità» che si è trasformato ora, da moto inerziale «congenito» e convenientemente autarchico (per l'umanità fanciulla), in tormento quasi eteronomo che anzi interviene ad angustiare e interrompere il nuovo stato inerziale («poco dissomigliante da quello dei sepolti») acquisito nella involuzione storica:

52 Cfr. LEOPARDI 1995, CI: «La società degli uomini è simile ai fluidi; ogni molecola dei quali, o globetto, premendo fortemente i vicini di sotto e di sopra e da tutti i lati, e per mezzo di quelli i lontani, ed essendo ripremuto

nella stessa guisa, se in qualche posto il resistere e il rispingere diventa minore, non passa un attimo, che concorrendo verso colà a furia tutta la mole del fluido, quel posto è occupato da globetti nuovi» (p. 159).

Nulla sperando, nè veggendo alle imprese e fatiche loro alcun degno fine, verranno in tale negligenza ed aborrimento da ogni opera industriosa, non che magnanima, che la comune usanza dei vivi sarà poco dissomigliante da quella dei sepolti. Ma in questa disperazione e lentezza non potranno fuggire che il desiderio di un'immensa felicità, congenito agli animi loro, non li punga e cruci. (*Storia del genere umano*, pp. 27-28)

È tale trasformazione a costituire l'essenza propria della contraddizione e dello squilibrio, tanto a livello logico (perché è lo stesso amor proprio a provocare infelicità),⁵³ quanto a livello propriamente esistenziale: la metamorfosi dell'amor proprio da 'spinta' vitale propria e conservativa a 'urto' eterodiretto e funesto innerva e manifesta lo stato scismatico della nuova individualità moderna, che si ritrova ad aver estroiettato in alterità 'pungolante' proprio quell'amor proprio che in origine non solo era identitario, ma che di quell'identità era anche garante di presenza e perpetuazione sensibili.

E quando si prova ad accettare stoicamente, come fa l'Islandese, il nuovo stato nella scelta consapevole di una estrema, rassegnata diminuzione vitale (anticipando la mineralizzazione inorganica sbarbariana⁵⁴ e in generale il sentimento autoidentitario primonovecentesco), ci si trova di fronte alla diffrazione definitiva e inappellabile dell'identità: è nell'ordine immutabile della natura l'essere oppressi e ostacolati in ogni decisione o scelta identitaria e locativa. Non a caso, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, non è la concentrazione centripeta a generare un moto improvviso di rottura e implosione, come nella *Storia del genere umano*, dato il contestuale ridursi anche della spinta inerziale e centrifuga verso il piacere, ma è invece la motilità recuperata come 'fuga', ed espressa come invettiva propulsiva e centrifuga – che spinge l'Islandese al contrario, dal centro di sé, verso la periferia del mondo, sempre più in là – a condurlo paradossalmente di fronte a ciò da cui fuggiva e, umoristicamente, a una conoscenza autoannientantesi. Fallita l'opzione della ritrazione, infatti, si attiva quella ancora più negativamente moderna della ricerca su base logico-razionale («un pensiero [...] mi nacque»), altrettanto fallimentare:

⁵³ «L'amor proprio è incompatibile colla felicità, *causa* della infelicità necessariamente, se non vi fosse amor proprio non vi sarebbe infelicità, e da altra parte la felicità non può aver luogo senz'amor proprio, [...] e l'idea di quella suppone l'idea e l'esistenza di questo». *Zib.* 4100, 2

giugno 1824 (corsivo mio).

⁵⁴ Cfr. «Forse mi vado mineralizzando. | Già il mio occhio è di vetro, da tanto non piango; e il cuore, un ciottolo pesante». *Trucioli* (1914-1918), in SBARBARO 1985, p. 129.

un pensiero [...] mi nacque, che forse tu non avessi destinato al genere umano se non solo un clima della terra [...], e certi tali luoghi; fuori dai quali gli uomini non potessero prosperare né vivere senza difficoltà e miseria; da dover esser imputate, non a te, ma solo a essi medesimi, quando eglino avessero disprezzati e trapassati i termini che fossero prescritti per le tue leggi alle abitazioni umane. [...] Ma tu, [...] per niuna ragione, non lasci mai d'incalzarci finché ci opprimi (*Dialogo della Natura e di un Islandese*, pp. 171-5)

La risposta finale della Natura:

Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento. (Ivi, p. 178)

esplicita come l'annientamento paradossale non sia solo del progredire fisico, ma dello stesso procedere ragionato e gnoseologico umano,⁵⁵ che la natura invalida con drastico sradicamento del suo punto di vista (del suo stesso «*porre mente*») dal centro umano dell'essere alla periferia di esso, che è il centro dell'esistere nell'ottica della natura, nel punto in cui cioè l'esistenza si rivela nella sua nullificazione ciclica di matrice materialistica.

Il pensiero umano, giunto così ai limiti estremi del razionalmente conoscibile, non riesce tuttavia a mantenersi in quel punto assolutamente liminare («chi può comprendere queste mostruosità?» si chiede Leopardi nello *Zibaldone* (4100, 2 giugno 1824), proprio in riferimento all'operetta), e non ci riesce proprio perché irrimediabilmente umano, e cioè per il contestuale risentimento sensibile e contraddittorio che il pensiero inevitabilmente genera. La domanda finale dell'*Islandese* («a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo?», p. 179) è infatti dentro una prospettiva intraumana, che non può che declinare quella conoscenza in contraddizione di immediata evidenza sensibile: «*Entrate* in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete *volger lo sguardo* in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento» (*Zib.* 4175, 19 aprile 1826, corsivi miei).

Il moto effusivo e appropriativo del pensiero, alla stregua di quello inziale della ricerca del piacere (dal fallimento del quale è generato), è dunque nuovamente sottoposto a uno squilibrio fisico di forze: se la propagazione

55 Si tratta del resto di una «parodia del genere racconto-viaggio per terre incognite» la cui «fabula» [...] appartiene al tipo caratteristi-

co del viaggio come rappresentazione del processo conoscitivo». PANIZZA 1991, pp. 157-8.

non è compensata da un'equivalente 'giovamento' centripeto e infusivo (perché «l'essere effettivamente» è «il non potere mai essere felice [...], anzi pure il non poter non essere infelice», cioè con impedimento tanto del moto quanto della stasi inerziali) non può che annientarsi nella dispersione di quell'ultima domanda lasciata a fluttuare nel vuoto cosmico di un'impensabile accettazione. La stessa fine dell'Islandese allora non è che metaforizzazione straordinariamente icastica non solo di quell'annientamento, ma anche dello squilibrio che lo ha prodotto: in un caso infatti l'Islandese diventa, dal punto di vista della natura, parte del continuo processo di distruzione e produzione (unico reale procedere illimitato e inerziale possibile, alla stregua del correre di Moda e Morte,⁵⁶ che è un avanzare privo di divenire); nell'altro caso, dal punto di vista umano, è costretto a restare e, mummificato *post-mortem*, riesce paradossalmente ad annullare il processo di annientamento ciclico, ma di quello facendosi – umoristicamente – emblema per eccellenza: mummia nei musei.

Il soggettivismo moderno di Leopardi si configura pertanto proprio nell'incontro tra il mondo categoriale della scienza e del materialismo di matrice illuminista, nel quale non smette di credere, e la dimensione pre-categoriale della percezione (proprio quella che Husserl definisce *Lebenswelt*) che tuttavia non si sostituisce mai al primo in via definitiva, ma intrattiene con esso un rapporto di tensione contraddittoria presta a continui scompensi che inficiano la stabilità centrica e non dispersiva dell'esserci.

Leopardi giunge, in altre parole, al superamento del mondo categoriale scientifico non rinnegandolo ma 'attraverso' di esso (anche alla negazione del principinon vi crepare, perch'io fuggo di non contraddizione si arriva del resto seguendo «i principii della ragione e della logica nostra», *Zib.* 4100, 2 giugno 1824), e, nello specifico per quanto riguarda la lettura qui portata avanti, al superamento di Newton 'attraverso' Newton: sono le stesse leggi fisiche che governano universalmente il cosmo e la vita a diventare infatti, attraverso una proiezione *ultrafilosofica*, che recupera sensibilità e immaginazione,⁵⁷ la causa della fine non solo dell'essere umano ma di tutto il sistema cosmico conosciuto, sebbene non della materia:

Sappiamo che la terra, a cagione del suo perpetuo rivolgersi intorno al proprio asse, fuggendo dal centro le parti dintorno all'equatore, e

⁵⁶ Cfr. «MORTE [...] Stando così ferma, io svengo; e però, se ti dà l'animo di corrermi allato, fa di non vi crepare, perch'io fuggo assai [...]. | MODA Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo» (*Dialogo della Moda e della Morte*, pp. 56-57).

⁵⁷ Cfr. «la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo». *Zib.* 115, 7 giugno 1820.

però spingendosi verso il centro quelle dintorno ai poli, è cangiata di figura e continuamente cangiata, divenendo intorno all'equatore ogni dì più ricolma, e per lo contrario intorno ai poli sempre più deprimendosi. Or dunque da ciò debbe avvenire che in capo di certo tempo, la quantità del quale, avvengaché sia misurabile in se, non può essere conosciuta dagli uomini, la terra si appiani di qua e di là dall'equatore per modo, che perduta al tutto la figura globosa, si riduca in forma di una tavola sottile ritonda. Questa ruota aggirandosi pur di continuo dattorno al suo centro, attenuata tuttavia più, e dilatata, a lungo andare, fuggendo dal centro tutte le sue parti, riuscirà traforata nel mezzo. Il qual fóro ampliandosi a cerchio di giorno in giorno, la terra ridotta per cotal modo a figura di uno anello, ultimamente andrà in pezzi; i quali usciti della presente orbita della terra, e perduto il movimento circolare, precipiteranno nel sole o forse in qualche pianeta [...].

Ora quel cangiamento che noi sappiamo essere intervenuto e intervenire ogni giorno alla figura della terra, non è dubbio alcuno che per le medesime cause non intervenga somigliantemente a quella di ciascun pianeta [...]. Nè solo a quelli che a similitudine della terra si aggirano intorno al sole, ma il medesimo senza alcun fallo interviene ancora a quei pianeti che ogni ragion vuole che si credano essere intorno a ciascuna stella. Per tanto in quel modo che si è divisato della terra, tutti i pianeti in capo di certo tempo, ridotti per se medesimi in pezzi, hanno a precipitare gli uni nel sole, gli altri nelle stelle loro. Nelle quali fiamme manifesto è che non pure alquanti o molti individui, ma universalmente quei generi e quelle specie che ora si contengono nella terra e nei pianeti, saranno distrutte insino, per dir così, dalla stirpe. [...] Ma perocché noi veggiamo che anco il sole si ruota dintorno al proprio asse, e quindi il medesimo si dee credere delle stelle, segue che l'uno e le altre in corso di tempo debbano non meno che i pianeti venire in dissoluzione, e le loro fiamme dispergersi nello spazio. In tal guisa adunque *il moto circolare delle sfere mondane, il quale è principalissima parte dei presenti ordini naturali, e quasi principio e fonte della conservazione di questo universo, sarà causa altresì della distruzione di esso universo e dei detti ordini.* (Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco, pp. 338-40, corsivi miei)

Qui la forza centrifuga universalmente distruttiva non è più compensata da saldezza centrica, per cui in questo caso a prevalere non è l'implosione ma l'esplosione, sempre però causata da una rottura di quell'equilibrio che per Newton garantisce l'ordine e la prosecuzione di ogni cosa nel cosmo, ma di quell'equilibrio comunque conseguenza logico-immaginativa; come, del resto, ha base scienziata e illuminista la proiezione analogica della speculazione – dalla terra agli altri pianeti, dai pianeti al sole e alle stelle –, sebbene

poi proprio tale proiezione, smisuratamente dilatata, porti il pensiero stesso a vanificarsi, alla stregua di ogni altra cosa nell'universo, nell'impossibilità di «congetturare» oltre:

Venuti meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro, si formeranno di questa nuove creature, distinte in nuovi generi e nuove specie, e nasceranno per le forze eterne della materia nuovi ordini delle cose ed un nuovo mondo. Ma le qualità di questo e di quelli, siccome eziandio degl'innumerabili che già furono e che degli altri infiniti che poi saranno, non possiamo noi nè pur solamente congetturare. (Ivi, p. 340)

Si tratta pertanto di uno squilibrio⁵⁸ non più scaturente dal congegno corrotto del binomio civilizzazione-verità, ma insito nelle stesse leggi naturali cosmiche, e come quelle evidente all'osservazione empirica dell'esistenza. Conclusione filosofica (*Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*) e conclusione poetica (*Cantico del Gallo silvestre*) sono allora i due momenti contraddittori ma insieme perfettamente sovrapponibili, proprio nella loro contraddittorietà reciproca, del compimento del pensiero leopardiano nella duplice e contestuale direzione della logica stringente, che arriva, dal di dentro, a contraddirsi (la distruzione è causata dalle stesse leggi che garantiscono la prosecuzione), e della sua

58 Si veda, relativamente al tema dell'equilibrio nel pensiero leopardiano, la bellissima e attentissima analisi di Franco D'Intino sulla figura del funambolo che compare in *Zib.* 4416, 23 ottobre 1828, che è dallo studioso messa in relazione con le fonti (Montaigne e Pascal) e con le immagini della «casa pensile» di *Zib.* 256, 1° ottobre 1820; del «passeggiatore [che] conta le stelle» di *Zib.* 280, 16 ottobre 1820; del «camminatore squilibrato» messo «dentro due linee in uno spazio di un palmo e mezzo» di *Zib.* 2296-7, 27 dicembre 1821; con due immagini della «funè», l'una nella *Storia dell'Astronomia* e l'altra nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*; con l'immagine dello stesso funambolo che ritorna in un passo di Algarotti su Quintiliano inserito da Leopardi nella *Crestomazia della prosa*. Scrive D'Intino che, rispetto alle fonti, «La cosa che colpisce di più nella sua personalissima reinterpretazione del *topos* (possiamo chiamarlo così?) del filosofo sul precipizio, è che Leopardi insiste soprattutto sul concetto di *equilibrio* (e del suo antonimo *squilibrio*), del tutto assente nei passi di Montaigne e di Pascal. Dev'essere proprio

questa, allora, la sua cifra personale, l'angolatura da cui guarda la scena». Ma è soprattutto attraverso Algarotti che si chiarisce il valore dell'immagine come metaforizzazione della storia della caduta, e dello squilibrio proprio, quindi, della dimensione umana post-edenica: «Quintiliano paragona coloro i quali, nello scrivere, scrupoleggiano sopra ogni voce, sul dubbio di peccare contro alla grammatica, alli funamboli, che avanzano lenti lenti, timorosi sempre di metter piede in fallo, e dare in terra». Questa versione del paragone era in realtà molto più attraente per Leopardi, e si può bene immaginare che abbia sollecitato la sua attenzione, giacché reinterpreta il luogo quintiliano (che Algarotti specifica, ma scompare invece nella *Crestomazia*), in un linguaggio di matrice religiosa perfettamente consona al proprio atteggiamento nei confronti dell'errore grammaticale: la sequenza *scrupoleggiano, peccare, metter piede in fallo, dare in terra* potrebbe essere letta (e anzi io credo che Leopardi la leggesse) come una sinteticissima storia della caduta, e dell'esclusione dall'eden della naturalezza» (D'INTINO 2017b, pp. 191 e 196).

implicazione sensibile e identitaria, che allo stesso modo non smette di spingere alla proiezione dell'io come centro, ma centro contraddittoriamente non-identificabile se non «nel mezzo del nulla», un nulla esso stesso, come precocemente intuito dall'aforistico pensiero leopardiano da cui è partita la presente analisi.

Il moto logico-effusivo dell'io non può infatti che proiettarlo al centro del nulla, implicando per diretta conseguenza la nullificazione/dispersione identitaria dell'io stesso; tuttavia – come si è detto – la sua sensibilità si fa il *punctum unicum* di resistenza, che è resistenza dell'esistente alla dispersione disgregativa dell'ente, e che assicura la cantabilità stessa del farsi nulla, del tutto come dell'io, 'attraverso' il suo farsi contemporaneamente – come si diceva all'inizio – percezione non-annientabile: lo *spavento*, il *soffocamento* e la *sensazione* del pensiero alla pagina 85 dello *Zibaldone*;⁵⁹ la domanda lanciata nel vuoto dall'Islandese; la declinazione aggettivale su base percettiva (umana) della fine preconizzata dal gallo silvestre:

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un *vestigio*; ma un *silenzio* nudo, e una *quiete* altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi. (*Cantico del Gallo silvestre*, p. 331, corsivi miei)

Come ha notato Panizza, inoltre, nel tornare in questo passaggio «degli stessi “segnali dell'infinito”» propri dell'idillio, «risuona però un segnale nuovo, estraneo al sistema de *L'Infinito*: è l'aggettivo *nudo*, che è parola anti-evocativa e che riecheggia la *nostra ignuda natura* del “Coro dei morti”». ⁶⁰ La forza inventiva che ha generato quell'idillio è infatti ormai cancellata da un'immaginazione che non è più capace di 'fingersi' completamente in una dimensione illusoria di pienezza partecipativa infusivo-effusiva, e che può solo recuperarsi in stato di differimento nullificante: ridotta da centro a punto, la condizione umana può allora confrontarsi solo con un procedere ingannevole e ateleologico (è il caso dell'Islandese, ma anche di Colombo e di Prometeo), con la sua sparizione (già avvenuta e vista dall'esterno, come nel *Dialogo di un folletto e*

59 «Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io *mi sentiva* come *soffocare considerando e sentendo* che tutto è nulla, solido nulla» (*Zib.* 85, corsivi miei). In un recente saggio D'Intino ha

dimostrato l'influenza di un passaggio da *De la vanité* di Montaigne su questo e altri pensieri zibaldoniani. Cfr. D'INTINO 2017a, pp. 42-43.

60 PANIZZA 1991, p. 192.

di uno gnomo, o presagita e sempre da un punto di vista estraneo, come per esempio nel *Cantico*), e, dunque, solo con una centricità annichilita e annichilente esperibile entro quel «silenzio nudo» dopo la sparizione dell'universo tutto, dal quale l'io-personaggio si potrà ancora tentare identitariamente solo nella pura voce di una coralità che, proprio dal mezzo del nulla, canta (nel *Coro dei morti* che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*). E non è un caso che anche la dimensione corale,⁶¹ dopo l'estrema individualizzazione egoistica cui il progredire storico ha condannato l'umanità (fin da quella distinzione intervenuta, già al decadere del primo stadio della *Storia del genere umano*, tra la totalità indivisa dell'umanità fanciulla e gli «alcuni» che «vennero in siffatta disperazione che non sopportando la luce e lo spirito [...] spontaneamente, quale in uno e quale in altro modo, se ne privarono»), sia recuperabile solo nel momento del superamento di una spazializzazione entro i limiti individualizzanti della vita, dal momento che

solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, [può] essere senza limiti [...]. Pare soprattutto che l'individualità dell'esistenza importi naturalmente una qualsivoglia circoscrizione, di modo che l'infinito non ammetta individualità. (*Zib.* 4178, 2 maggio 1826)

E in tale comprensione del proprio annichilimento, in tale dicibilità rinnovata e alienata dell'essere centrico in rapporto inscindibile con la sua negazione,⁶² è l'unico residuo di possibile centricità, l'unica «nobiltà» dell'essere umano,⁶³ che, nel riecheggiare in certo modo Pascal⁶⁴ e nell'anticipare la

61 E cioè quella dimensione che costituiva la 'bellezza' estetica dei drammi antichi, quando ancora era possibile una dimensione allargata, comunitaria, 'indefinita' della *conditio* umana, cfr. «Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il coro. [...] Il dramma moderno l'ha sbandito, e bene stava di sbandirlo a tutto ciò ch'è moderno. Io considero quest'uso come parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e il grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine. Tutto quello che vien dalla moltitudine è rispettabile, bench'ella sia composta d'individui tutti disprezzabili. Il pubblico, il popolo, l'antichità, gli antenati, la posterità: nomi grandi e belli, perché rappresentano un'idea indefinita». *Zib.* 2804-5, 23 giugno 1823, corsivo leopardiano.

62 Per il discorso sull'intraneità di essere e non essere a livello ontologico rimando a Zaccaria, che colloca Leopardi in quel momento della filosofia occidentale in cui avviene il superamento della dicotomia metafisica tra un nulla come non-essere e il nulla come essere-qualcosa, quel momento cioè in cui «si nasconde il presagio del tratto originariamente scismatico dell'essere», e l'uomo «è smarrito e stupito [...] poiché s'accorge d'essere prossimo, intraneo al nulla e, al tempo stesso, fermamente radicato nel fulcro della sfera d'integrità dell'essente». ZACCARIA 2008, pp. 25-26 e 50. Mi permetto rimandare anche a DI NARDO 2021, pp. 105-10.

63 Cfr. «Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, nè l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza» (*Zib.* 3171, 12 agosto 1823).

64 Similmente l'io dei *Pensées* di Pascal si

riduzione puntiforme dell'io fichtiana⁶⁵ e poi propriamente romantica, è insieme balzo entro la percettività e la dispersione identitaria novecentesca: alla volontaria ritrazione puntiforme ma infinitamente ri-estendibile romantico-idealista dal mondo oggettuale⁶⁶ Leopardi infatti oppone una nullificazione tanto dell'oggetto quanto del soggetto, ridotto anch'esso a epifenomeno, e poeticamente ed esistenzialmente identificabile solo nella diminuzione resistenziale del proprio esserci sensibile.

BIBLIOGRAFIA

BISCUSO 2009 = BISCUSO Massimiliano, «La “spaventevole chiusura” della metafisica leopardiana. Esistenza, esistente, contraddizione», in BISCUSO Massimiliano (a cura di), «Oltre il nichilismo. Leopardi», in *Il cannocchiale*, 1-2, 2009, pp. 217-70.

BORGATO 1998 = BORGATO Maria Teresa, «La questione copernicana tra Giacomo e Monaldo Leopardi», in *Archimede*, 1998, 1, pp. 28-37.

CAMPANA 2008 = CAMPANA Andrea, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

CAPRA 2016 = CAPRA Andrea, «“Essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice”: Leopardi e d'Holbach», in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 45, 2, maggio-agosto 2016, pp. 89-106.

CELLERINO 1995 = CELLERINO Liana, «Le *Operette morali* di Giacomo Leopardi», in ASOR ROSA Alberto (a cura di), *Letteratura italiana, Dall'Ottocento al Novecento*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1995, pp. 303-54.

CHIARINI 2002 = CHIARINI Paolo, «Pensando Hölderlin. Forme dell'io lirico in Huchel. Bobrowski e Celan», in *Tra dispersione e riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità*, Roma, Viella, 2002, *Critica del testo*, V, 1, 2002, pp. 3-12.

COLAIACOMO 1992 = COLAIACOMO Claudio, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.

COLAIACOMO 2002 = COLAIACOMO Claudio, «Procedimenti leopardiani di frammentazione e costruzione dell'io», in *Tra dispersione e*

trova ridotto a 'punto' nel vuoto di un universo troppo più grande di lui, e similmente riconosce dignità all'essere umano solo in virtù del suo sapersi percepire e pensare, fosse anche solo per il pensarsi morire, nel momento cioè della sua cancellazione: «l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée je le comprends. | L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant.

Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt [...]. | Toute notre dignité consiste donc en la pensée». PASCAL 1800, p. 212.

65 Cfr. POULET 1971, p. 157.

66 Ivi, pp. 149-83.

riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità, Roma, Viella, 2002, *Critica del testo*, V, 1, 2002, pp. 13-27.

DAMIANI 1993 = DAMIANI Rolando, «Stratone, Bayle e la materia eterna», in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, II, pp. 1607-26.

DEL GATTO 2001 = DEL GATTO Antonella, *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle Operette morali ai Canti pisano-recanatesi*, Firenze, Cesati, 2001.

DEL GATTO 2012 = DEL GATTO Antonella, *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012.

DEL GATTO 2021 = DEL GATTO Antonella, «L'immagine del punto, tra geometria e poesia. Preliminari», in DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021, pp. 201-18.

DI MEO 2001 = DI MEO Antonio, «Leopardi e la "questione della pluralità de' mondi"», in STABILE Giorgio (a cura di), *Leopardi e il pensiero scientifico*. Atti del convegno, Roma, 14-15-16 maggio 1998, Roma, Fahrenheit, 2001, pp. 79-109.

DI NARDO 2021 = DI NARDO Martina, «L'essere-spazio nei *Canti* di Leopardi», in DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021, pp. 93-117.

D'INTINO 2017a = D'INTINO Franco, «Leopardi sulle tracce di Montaigne», in *Quaderns d'Italia*, 22, 2017, pp. 39-52.

D'INTINO 2017b = D'INTINO Franco, «Il funambolo sul precipizio. Leopardi verso Montaigne», in *Critica del testo*, XX, 1, 2017, pp. 179-217.

DI RUZZA 2010 = DI RUZZA Floriana, *Onomastica leopardiana. Studio sui nomi propri nei *Canti*, nelle Operette morali e nei Paralipomeni*, Roma, Nuova Cultura, 2010.

FORNI 2012 = FORNI Giorgio, «Rousseau, Leopardi e il soggetto moderno», in *Lettere italiane*, 2012, 64, 2, pp. 206-25.

GALLUZZI 2001 = GALLUZZI Paolo, «Leopardi e la rivoluzione in astronomia e fisica: Copernico e Galileo», in STABILE Giorgio (a cura di), *Leopardi e il pensiero scientifico*. Atti del convegno, Roma, 14-15-16 maggio 1998, Roma, Fahrenheit, 2001, pp. 21-42.

HUSSERL 2015 = HUSSERL Edmund, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica* [*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Haag, M. Nijhoff, 1954], a cura di Walter BIEMEL, trad. it. di Enrico FILIPPINI, Milano, Il saggiatore, 1961.

LANDI 2021 = LANDI Patrizia, «Il sistema del mondo. Appunti su Leopardi e Newton», in DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021, pp. 219-36.

LEOPARDI 1940 = LEOPARDI Giacomo, «Storia dell'astronomia. Dalla sua origine all'anno MDCCCXI», in LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Francesco FLORA, Milano, Mondadori, 1940, II, pp. 723-1069.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Rolando DAMIANI e Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1987-1988, 2 voll.

LEOPARDI 1995 = LEOPARDI Giacomo, *Pensieri*, a cura di Antonio PRETE, Milano, Adelphi, 1995.

NEGRI 1994 = NEGRI Antimo, *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994.

PANIZZA 1991 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali. Selezione e commento*, a cura di Giorgio PANIZZA, Milano, Mondadori, 1991.

PASCAL 1800 = PASCAL Blaise, *Pensées et opuscules. Tome unique*, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1800.

PORENA 1923 = PORENA Manfredi, *Il pessimismo di Giacomo Leopardi*, Genova, F. Perrella, 1923.

POULET 1971 = POULET Georges, *Le metamorfosi del cerchio* [*Le métamorphoses du cercle*, Paris, Librairie Plon, 1961], Milano, Rizzoli, 1971.

ROUSSEAU 1848 = ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* [1762], Paris, Charpentier libraire-éditeur, 1848, p. 222.

SBARBARO 1985 = SBARBARO Camillo, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina LAGORIO e Vanni SCHEIWILLER, Garzanti, Milano, 1985.

SECCHIERI 1992 = SECCHIERI Filippo, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle "Operette morali"*, Modena, Mucchi, 1992.

VON PRELLWITZ 2002 = PRELLWITZ Norbert von, «Premessa», in *Tra dispersione e riconoscimento: l'Io lirico nella contemporaneità*, Roma, Viella, 2002, *Critica del testo*, V, 1, 2002, pp. vii-viii.

ZACCARIA 2008 = ZACCARIA Gino, *Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger*, Como, Ibis, 2008.

LUCA TOGNOCCHI

«QUATTRO ANIMALUZZI,
CHE VIVONO IN SU UN PUGNO DI FANGO».

UNA LETTURA ECOPESSIMISTA DELLE
OPERETTE MORALI

ABSTRACT: A link between ecology and pessimism has emerged strongly in recent years, in philosophers such as Thacker, Ligotti, and Morton, or even in the reflections carried out on the writings of eco-terrorist Theodore Kaczynski, known as the Unabomber. The intent of this proposal is to apply the categories and theories of pessimistic thought on the environment to some of the texts in the *Operette*, such as *Dialogo della Natura e un Islandese*, *Il Copernico*, or *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.

KEYWORDS: Leopardi, Thacker, Morton, Ecology, Pessimism.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, Thacker, Morton, ecologia, pessimismo.

«I pensieri che nascono dalla contemplazione della natura
non possono non essere che sereni».
«Voi non conoscete tutti gli abissi del pensiero».
(IGINO UGO TARCHETTI, *Fosca*)

I. PESSIMISMO E NATURA

Il volume 10 di *Costellazioni* del 2019, dal titolo “*Eco-Leopardi*”. *Visioni apocalittiche e critica dell’umano nel poeta della natura*, a cura di Ceccagnoli e D’Intino, segna il definitivo ingresso di Leopardi nel canone degli autori sotto la lente d’ingrandimento dell’ecocritica. Da sempre Leopardi è avvicinato ai temi dell’ecologia, fin dal *Leopardi progressivo* di Luporini o dagli studi di Timpanaro, ma mai come adesso è stato inserito nella riflessione ecologica contemporanea tramite uno studio sistematico e preciso, che affronti le diverse sfaccettature della questione: collasso, critica dell’umano e dell’antropocentrismo, ambiente ed ecologia. Thomas Harrison nel suo articolo nota una

diade leopardiana molto interessante: «his cosmic pessimism is a deduction of a rationalistic account of Nature» (HARRISON 2019, p. 132). Harrison così stabilisce una semplice progressione: dalla riflessione sulla natura alla teorizzazione pessimista. È impossibile, infatti, ragionare di natura (come di ambiente o ecologia) in Leopardi senza riflettere su alcuni dei concetti che lui le associa: antropocentrismo, malvagità, disperazione, fato, morte. Proprio la riflessione sulla natura conduce Leopardi alle conclusioni che così spesso lo fanno rientrare anche nel canone dei pensatori del pessimismo. Considerare la natura per Leopardi vuol dire soprattutto allargare lo sguardo, dall'umano al cosmico, annullando quindi l'importanza dell'umano stesso. Oltre all'importanza dell'umano crolla anche la sua centralità nel sistema della natura, poiché il viaggio opposto, a partire dal cosmico, non necessariamente riconduce a noi, ma può portare ovunque, anche a gnomi, folletti, cavalli e buoi.

La riflessione odierna sull'ecologia è diventata onnipervasiva, poiché globale è ormai l'importanza di questo tema e dei suoi risvolti. In certi casi, come quelli che affronteremo in questo studio, si può evidenziare un intreccio tra ecologia e pessimismo simile a quello leopardiano. Come ipotesi di lavoro potremmo definire questo connubio come 'ecopessimismo'.¹ L'affermazione di Harrison riguardo natura e pessimismo in Leopardi potrebbe essere trasportata nel quadro del pensiero contemporaneo e riformulata così: il pessimismo è la conseguenza di una riflessione sul ruolo umano nell'ecosistema del pianeta, sulle conseguenze delle sue azioni sugli stessi ecosistemi e, quindi, sul senso stesso di una categoria come quella di 'umano'. L'intento di questo studio è, di conseguenza, quello di partire dalle riflessioni di due autori contemporanei per cui si potrebbe, seppur a vario titolo, utilizzare la categoria di ecopessimismo, ovvero Eugene Thacker e Timothy Morton, e metterle a confronto con quelle leopardiane. Proveremo a capire se simili riflessioni abbiano ancora valore una volta applicate a quelle di un autore morto neppure a metà dell'Ottocento, o se, viceversa, i pensieri di Leopardi possano essere intesi come precursori di quelli degli autori scelti.

Confrontare il pensiero di autori contemporanei con quello di Leopardi rischia di essere un azzardo, o un'operazione in partenza fuorviante. La filosofia leopardiana ha attraversato troppe fasi, anche discordanti tra di loro, e ha trovato sbocchi troppo differenti per poter essere paragonata in blocco

¹ Il termine 'ecopessimismo' viene spesso usato in riferimento agli 'ecopessimisti', definibili piuttosto come i disfattisti riguardo la tragedia climatica, coloro che non credono che riusciremo a invertire la rotta e ad evitare il collasso. Un utilizzo simile a quello che proponiamo qui è invece nel saggio *Eco-pessimismo radicale. Un Organon per*

tempi di crisi di Claudio Kulesko, pubblicato il 18 febbraio 2022 su *Machina*, la rivista online della casa editrice Derive & Approdi (<https://www.machina-deriveapprodi.com/post/eco-pessimismo-radical>). A breve uscirà una versione ampliata del saggio nel volume *Ecopessimismo. Incubi e angosce dell'Antropocene*, edito da Piano B.

a quella di altri/e. Necessario sarà quindi limitare il campo d'indagine: la nostra ricerca sarà orientata, in relazione al tema di questo numero della *RISL*, verso le riflessioni svolte nelle *Operette morali*, partendo ovviamente dal *Dialogo della Natura e di un Islandese*, e mettendogli accanto altri testi come il *Dialogo della Natura e di un'Anima*, *Il Copernico* e il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*. Per quanto si possa concentrare lo sguardo su un solo blocco di testi sarà impossibile non aprirlo, di volta in volta, ad altri testi, come l'abbozzo *Ad Arimane*, *Il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e la *Ginestra*.

2. ECOLOGIA E PESSIMISMO NEL PENSIERO CONTEMPORANEO

Nel quadro delle riflessioni contemporanee sull'ecologia è impossibile non includere quelle orientate al pessimismo, o che comunque sollevano temi come la sofferenza, il dolore, l'ansia e la paura. D'altronde è normale che sia così, dato che viviamo sulla soglia del collasso ecologico e della fine del mondo per come lo conosciamo. Non è quindi un caso che i millenarismi contemporanei provengano proprio dall'ecologismo, il cui pensiero verde spesso si tinge di nero. Partono da considerazioni climatiche proprio gli assunti estinzionisti e antinatalisti, rispettivamente quelli di coloro che si augurano – e a volte operano – per l'estinzione della razza umana e di coloro che ritengono che tale fine vada raggiunto smettendo di procreare, diventando quindi l'ultima generazione umana.

Il ruolo attivo riservato all'essere umano è proprio ciò che distingue i millenarismi contemporanei da quelli classici, poiché gli ultimi vedevano l'umano in balia delle forze cosmiche di fronte all'apocalisse. La stessa parola 'apocalisse' vuol dire anche 'rivelazione': la fine del mondo è quindi la scoperta di qualcosa che era già presente e che viene svelato; di conseguenza, le azioni umane non ne influenzano l'accadere. Il millenarismo 'verde' invece ribalta i ruoli: l'essere umano è l'unico artefice e responsabile del collasso ecologico. È naturale quindi che all'ecologia si possa associare il pessimismo, sia per quanto concerne le sorti umane sia per quanto riguarda la considerazione dell'umano stesso. Anche fuori dai chiusi circoli estinzionisti il nesso ecopessimista prende forma in varie vesti. Ad esempio, ha avuto una certa influenza la teoria del 'Geotrauma', formulata a partire dagli scritti di Reza Negarestani, Nick Land e Robin Mackay.² Il Geotrauma estende la teoria

² La teoria del Geotrauma ha i suoi sviluppi tra il 2008, anno di pubblicazione di *Cyclonopedia* di Reza Negarestani, la theory-fiction

spesso usata come esempio narrato della teoria stessa, e il 2012, anno di edizione del saggio da me citato di Robin Mackay.

psicologica del trauma alla geologia, leggendo nella formazione della Terra il trauma originario, di cui le croste telluriche sarebbero le cicatrici (MACKAY 2012). La sofferenza e il dolore sono estesi oltre il confine dell'organico, fino a includere il pianeta stesso; e l'esistere su scala globale diventa così un unico lamento di dolore. Ecopessimismo nell'accezione più vicina a quella di "sfiducia per il futuro umano" può essere applicato al concetto di *eco-anxiety*, ossia la paura cronica per il disastro ambientale. Sebbene non sia ancora riconosciuta come una malattia, negli ultimi anni si stanno moltiplicando gli studi che affrontano lo svilupparsi di ansia e paura in persone giovani e giovanissime, e il fenomeno viene spesso paragonato alla paura dell'olocausto nucleare durante la Guerra Fredda. Questi cenni generali dovrebbero dare un'idea di quanto sia ormai diffuso l'accostamento di ecologia ed elementi cardine del pessimismo classico, come appunto la paura, il dolore e il trauma.

Le riflessioni che si metteranno a confronto con quelle leopardiane provengono da due testi: *Rassegnazione infinita* di Eugene Thacker e *Dark ecology* di Timothy Morton. Prima di entrare nel merito della loro connessione con Leopardi è necessario fornire qualche cenno sui due autori. Eugene Thacker è un filosofo statunitense, autore centrale del pessimismo contemporaneo insieme a Thomas Ligotti. Si occupa di pessimismo filosofico, collassologia e realismo speculativo. Oltre a *Rassegnazione infinita*, le sue opere più famose sono quelle che compongono la Trilogia dell'Orrore della Filosofia, che hanno ispirato (insieme a *La Cospirazione contro la razza umana* di Thomas Ligotti) la creazione della serie *True Detective*. Timothy Morton invece è un filosofo inglese, si occupa di OOO (Ontologia Orientata all'Oggetto), ecologia e romanticismo. Ha coniato il termine 'iperoggetti', ed è autore di testi come *Iperoggetti* (NERO Editions, 2018), *Iposoggetti* (Luis University Press, 2022), *Ecologia senza natura* (Harvard University Press, 2009) e *Humankind* (NERO Editions, 2022).

Prima di passare al confronto diretto tra i testi, un'ultima premessa. Per ragionare su Leopardi in questo doppio canone (ecocritico e pessimista) bisogna prima dare prova della sua presenza in entrambi gli ambiti. Per quanto riguarda il primo basti ricordare intanto la polemica sorta intorno al Leopardi verde o progressista, che l'ha inserito per la prima volta nella riflessione ecologica. Più recentemente, invece, bisogna menzionare il già citato "*Eco-Leopardi*" e gli studi di Niccolò Scaffai, in particolare *Letteratura e ecologia* e l'antologia *Racconti del pianeta Terra*, che si apre proprio con il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, d'altronde già commentato nel precedente studio. Saggi e opere di questo tipo hanno consolidato la presenza di Leopardi all'interno del novero di autori e autrici utili a riflettere sulle problematiche dell'Antropocene. L'ingresso di Leopardi nel canone pessimista è invece ancora precedente, e la data fondamentale può essere il 1858, ossia l'anno

della pubblicazione sulla *Rivista contemporanea* del saggio *Schopenhauer e Leopardi* di Francesco de Sanctis. Da allora, Leopardi ha sempre fatto parte del canone pessimista, ed è stato frequentemente associato ad autori come Emil Cioran e Thomas Bernhard. A confermare la sua ormai istituzionalizzata presenza nel canone bastino i riferimenti continui che a lui fa Thomas Ligotti, il più celebre autore contemporaneo di racconti horror pessimisti, e l'inserimento nelle prime posizioni tra i "Santi Patroni del Pessimismo" da parte di Eugene Thacker nella parte conclusiva di *Rassegnazione infinita*.

3. «È HAI GIÀ DEI PROGRAMMI PER LA PROSSIMA SETTIMANA...»: THACKER E LEOPARDI

La prima questione problematica che getti un ponte tra ecologia e pessimismo è sicuramente l'antropocentrismo, o meglio, la critica all'antropocentrismo, dato che la destituzione dell'umano dalla sua posizione centrale è fondamentale per entrambi i sistemi di pensiero. Per l'ecologia tale distinzione permette di comprendere come l'umano sia un animale tra gli altri, e come si debba ristrutturare il suo ruolo nell'ecosistema; per il pessimismo è il primo passo verso la disillusione, il disinganno, e la presa di coscienza della futilità del tutto. Anche Scaffai sottolinea l'importanza di continuare a riflettere sul problema dell'antropocentrismo:

A dispetto della loro somiglianza e della comune radice etimologica, infatti, le parole 'antropocentrico' e 'Antropocene' dovrebbero essere considerate opposte: il prefisso 'antropo', dal greco *anthropos* (essere umano), non dovrebbe essere interpretato solo come l'autoriconoscimento della preminenza dell'uomo, ma evocare la nostra condizione di specie in relazione orizzontale con le altre. (SCAFFAI 2022, p. ix)

La critica all'antropocentrismo, e la ricerca di una filosofia rivolta contro il comune concetto di umano, che la si voglia dire antiumanistica o inumana, è il fondamento anche del pensiero di Thacker. Egli, infatti, nelle prime pagine di *Rassegnazione infinita* prova a sistematizzare alcuni punti cardine della sua filosofia pessimista, che condivide anche alcune espressioni comunemente usate dalla critica leopardiana. In uno dei pensieri iniziali ordina tre pessimismi differenti, dove ognuno corrisponde a una diversa visione del rapporto tra umano e mondo. Il primo è il pessimismo 'morale', che corrisponde al mondo-per-noi, ossia un pessimismo totalmente antropocentrico; il secondo è quello 'metafisico', che considera il mondo-in-sé, ed è il primo tentativo di superare la visione umana elevandola a sistema, ma continua a usare l'umano come parametro; il terzo, invece, è quello che corrisponde al pensiero thackeriano: «Si tratta di un pessimismo del mondo-senza-di-

noi, che potremmo denominare *pessimismo cosmico*... se solo non suonasse così maestoso» (THACKER 2022, p. 16). La categoria critica di pessimismo cosmico adoperata per Leopardi ha la sua base nella critica all'antropocentrismo e la presa di coscienza che lo stesso destino sia condiviso da tutti gli esseri, ma Thacker compie un ulteriore passo. Per lui il pessimismo è cosmico solo quando contempla un mondo dove non solo l'umano è decentrato, ma è anche assente, e nonostante la scomparsa sua e, potenzialmente, quella di tutti gli esseri, il pessimismo rimane, caratterizzando lo stesso essere, biologico e non. Sulla prospettiva cosmica torneremo più avanti, ora evidenziamo il ruolo dell'umano in questo pensiero.

Il pessimismo morale individuato da Thacker, quello del mondo-per-sé, sembra essere proprio quello dell'Islandese e del suo atto di accusa contro la Natura: «in fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena; laddove io non posso numerare quelli che ho consumati senza pure un'ombra di godimento» (*Dialogo della Natura e di un Islandese*, in OPERETTE 1979, pp. 174-5).³ Il pessimismo dell'Islandese è quello di un uomo scandalizzato di fronte all'insensibilità della Natura, perché mai avrebbe potuto far altro che intendere l'essere umano come al centro del sistema. È quindi un pessimismo morale proprio perché trova un colpevole, ossia la Natura. Ma, troppo spesso, nel riflettere su questa operetta, si ricorda la natura soltanto come la 'Natura', quindi il sistema in assoluto, o anche come una forza metafisica, dimenticando che invece l'accusa dell'Islandese muove anche da una serie di considerazioni ben più pratiche. Condannata la società e la cultura umane, l'Islandese fugge nella natura, alla ricerca di solitudine e tranquillità: «His example [Kaczynski, "the Unabomber"] recalled Leopardi's *Dialogo della Natura e di un Islandese*» (HARRISON 2019, p. 127). Il paragone di Harrison, provocatorio nel porre sullo stesso piano il più famoso ecoterrorista americano a un personaggio leopardiano, è però calzante nel sottolineare l'aspetto di antagonismo insito nei due personaggi. Ma la critica sociale si fa presto più ampia, lucida e spietata: «what the Icelander soon discovers, however, is that hell is not other people, nor their planned societies. It is Nature itself – the configuration of things beyond human volition, within even the human psychology» (ivi, p. 128). Infatti, le domande che l'Islandese pone alla Natura sono sviluppate dopo una riflessione sugli ecosistemi e, di conseguenza, sulla posizione dell'umano:

E a questa deliberazione fui mosso anche da un pensiero che mi nacque, che forse tu non avessi destinato al genere umano se non solo un clima della terra (come tu hai fatto a ciascuno degli altri generi degli animali, e di quei delle piante), e certi tali luoghi; fuori dei quali gli

³ D'ora in poi sarà indicato solo il titolo dell'operetta e il relativo/i numero/i di p./pp.

uomini non potessero prosperare né vivere senza difficoltà e miseria.
(*Dialogo della Natura e di un Islandese*, pp. 171-8)

L'Islandese sta anticipando ciò che la Natura gli dirà alla fine del dialogo, ossia che il pianeta non è fatto per lui, e lo sta capendo attraverso una riflessione su dove gli umani dovrebbero vivere. Probabilmente, come ogni animale ha il suo habitat, anche noi avevamo il nostro, che sembra però essere scomparso, o forse distrutto proprio da noi stessi. Ma l'Islandese non riesce a compiere questo passaggio, e torna ad attaccare la Natura ritenendo che abbia appositamente scelto di lasciare l'essere umano senza un posto nel mondo.

Il pessimismo di Thacker richiede, come accennato in precedenza, un'estensione cosmica, esattamente come quello leopardiano. Thacker vede miseria, sofferenza e dolore come sentimenti onnipervasivi, capaci di trascendere la presenza – o l'esistenza – dell'umano: «una misantropia generalizzata, spogliata di ogni *anthropos*. È proprio attorno a questa misera futilità che si cristallizzerà il pessimismo» (THACKER 2022, p. 16). Il pessimismo cosmico ha sempre le sue radici nella critica all'antropocentrismo, perché uno dei procedimenti attraverso cui lo si 'raggiunge' è quello di una progressiva estensione – o, al contrario, riduzione – dello sguardo, dall'umano al cosmo, che ne mostri la futilità. È un procedimento molto usato da Leopardi nei *Canti*, ad esempio nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* o nella *Ginestra*. Anche Thacker lo impiega con successo ed ironia:

Quando si dovrebbe cominciare a preoccuparsi? Tra un miliardo di miliardi di anni, l'espansione dell'universo avrà obliterato tutta la materia, ogni galassia, ogni pianeta e ogni forma di vita [...] approssimativamente tra quattro miliardi e mezzo di anni il Sole si spegnerà, lasciandosi alle spalle una landa fredda e inabitabile [...] tra un miliardo di anni, gli oceani della Terra si prosciugheranno a causa dell'innalzamento delle temperature [...] dato l'aumento della popolazione e la crescente scarsità di risorse, la specie umana potrebbe estinguersi entro l'anno 3000 [...] la durata media della vita umana è di ottantasei anni [...] e hai già dei programmi per la prossima settimana. (THACKER 2022, p. 214)

La lunga citazione era necessaria per tornare sul binomio ecologia e pessimismo: da un pessimismo cosmico che soffre della fine della galassia prevista tra miliardi di anni si passa a quello ecologico che riflette sul cambiamento climatico, per concludere con la futilità individuale del fare piani per la prossima settimana. Infatti, oltre all'estensione dello sguardo, un altro elemento del pessimismo cosmico di Thacker consiste nell'idea che tutto il cosmo

‘soffra’, che il dolore sia una costante universale estendibile a tutte le forme di vita e oltre. Un’altra citazione può rendere altrettanto bene l’idea:

Mobilitiamo l’intera massa tettonica del nostro dolore, le più fragili membra del nostro corpo, i nostri più flebili arti spettrali: quella parte di noi che, tra tutte, è la meno reversibile, la meno riconoscibile [...] tutto quello che non è il cielo notturno, l’innominato silenzio o i fondali marini tappezzati di gemme [...] avidamente, apponiamo attributi verso i quali – nonostante tutto – il cielo, le lucciole e i gioielli restano indifferenti. (Ivi, p. 68).

Sembra tornare qui il geotrauma menzionato all’inizio dello studio, una concezione dell’esistenza dove corpo – umano e non – e terra si confondono, e il dolore dell’uno passa all’altro e viceversa. Il pianeta è così un ente sofferente ma lontano da noi, inarrivabile, e la sua sofferenza si riflette nella nostra, non viceversa: «Il pianeta è assorto in silente meditazione. Ne è la prova il terrore che pervade ogni singola specie» (THACKER 2022, p. 158). Così non è l’umano a proiettare sul mondo i suoi sentimenti, ma il contrario. Un simile movimento si può trovare in un altro dialogo leopardiano, *Il Copernico*, al centro del quale vi è ancora l’antropocentrismo, insieme in questo caso al geocentrismo. Nel dialogo il Sole decide di smettere di girare intorno alla Terra e incarica Copernico di elaborare una teoria che possa spiegare agli uomini la nuova condizione. Molto interessanti sono le battute con le quali il Sole spiega la sua decisione:

Perché, sai che è? io sono stanco di questo continuo andare attorno per far lume a quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di fango, tanto piccino, che io, che ho buona vista, non lo arrivo a vedere: e questa notte ho fermato di non volere altra fatica per questo; e che se gli uomini vogliono veder lume, che tengano i loro fuochi accesi, o proveggano in altro modo. (*Il Copernico*, p. 364)

Il sole è stanco, stufo, soffre del suo ruolo e sceglie di abbandonarlo. Certamente può essere visto come una normale personificazione, ma il modo in cui la sua scelta si riflette su Copernico e l’umanità, ossia avviando la famosa rivoluzione copernicana, non può essere sottovalutato. Non c’è alcuna differenza tra il Sole stanco che impone a Copernico di abbandonare un modello astronomico e il pianeta meditando e silente che incute terrore a tutte le specie. La questione della sofferenza torna anche nella celebre risposta della Natura all’Islandese, poco dopo l’affermazione che «la vita di quest’universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione» (*Dialogo della Natura e di un Islandese*, p. 178). Con distacco assoluto dalle vicende terrene, la Natura difende il suo ciclo e la necessità dell’aspetto negativo, fino a dire: «per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da

patimento» (*ibid.*). Il patimento, il dolore, è necessario, ed è necessario che sia cosmico, poiché, se fosse negato, il ciclo si interromperebbe e l'universo si dissolverebbe, mentre l'unico compito della Natura è mantenere funzionante questo sistema. Ma "a che pro?", direbbe Thacker.

Un'altra operetta che contiene informazioni interessanti è il *Dialogo della Natura e di un'Anima*. L'operetta è passata alla storia come quella in cui Leopardi teorizza che la grandezza di un'anima è direttamente proporzionale alla sua sofferenza, ma questo aspetto ne offusca un altro. La Natura, ben diversa da quella che parla con l'Islandese, dice anche che l'Anima è «destinata a vivificare un corpo umano; e tutti gli uomini per necessità nascono e vivono infelici» (p. 91). Certamente le persone di genio soffriranno di più delle altre ma comunque tutti sono condannati al dolore, senza alcuna via di scampo. Nonostante questa Natura sia certamente più disposta al dialogo e meno sibillina rispetto all'altra, rimane l'indifferenza, o comunque l'impossibilità di cambiare il sistema: «Né l'una né l'altra cosa è in potestà mia [renderli felici o infelici], che sono sottoposta al fato; il quale ordina altrimenti, qualunque se ne sia la cagione; che né tu né io non la possiamo intendere» (ivi, p. 94). Stavolta la Natura è schiava del fato, di cui è agente, e non le spetta la possibilità di cambiare il sistema. Al contrario, la Natura dell'Islandese era il sistema stesso, e si difendeva con forza. La soluzione a cui giunge stavolta l'Anima è di rinunciare all'essere, di preferire il non essere di fronte alla condanna della sofferenza. La rinuncia all'imposizione di esistere richiama un altro passo thackeriano, che nuovamente ammantava di dolore il cosmo, e stavolta si richiama a immagini climatiche e atmosferiche:

Nella sventura, l'umano lascia il passo all'inumano, in un atto di cristallina abnegazione. La cupezza che pervade questa sensazione è di tipo atmosferico, "climatica" al pari di una vaga impressione. [...] Essendo più climatologica che psicologica, la disperazione si compone di cieli foschi solcati di nubi; di rovine e complessi funerari sopraffatti dalla vegetazione; di nebbie letargiche che si trascinano in preda a un languore che si riflette nel nostro stesso languore mentre, tetri e incurvati, tendiamo l'orecchio ad ascoltare il canto di un mondo indifferente. (THACKER 2022, pp. 18-19)

Certamente immaginare il dolore e la cupezza come elementi 'climatici' rende perfettamente l'idea dell'ecopessimismo, e trova i suoi predecessori in autori canonici dell'horror spesso associati alla filosofia pessimista, come Algernon Blackwood, autore del celebre racconto *I Salici*, e Howard Philip Lovecraft.

Tornando al confronto tra la Natura che dialoga con l'Anima e quella che dialoga con l'Islandese, si possono intravedere due dei percorsi che seguirà Leopardi nel definire la sua idea di natura. Entrambi sono accomunati da

un'indifferenza della Natura rispetto alle vicende umane e da un'idea di sofferenza come base dell'esistenza. La prima versione della Natura conduce su un percorso dove la lontananza viene vissuta come stimolo alla riflessione e alla contemplazione, e la Natura non è più apertamente nemica o avversaria dell'essere umano. Roberto Rea identifica questa interpretazione della Natura come quella che si sviluppa in testi come il *Canto notturno* e la *Ginestra*, sostenendo che «diverso è infatti il 'sentimento' della natura che ispira il canto. [...] A differenza della mostruosa e straniante Natura del dialogo, la luna del *Canto notturno* non è mai una presenza ostile» (REA 2020, p. 118). Riuscendo a sottrarre la Natura ad una dimensione fatale, rimane la sofferenza, che però entra in un sistema di agonismo che conferisce senso all'esistenza, dove prima invece c'era solo una condanna a morte. Per Rea, infatti, con la *Ginestra*, «il "non essere" forse non appare più "meglio dell'essere", una ecologia della *souffrance*, né irenica né armoniosa, ma comunque capace di riconoscere il valore della vita che giorno per giorno ogni creatura sottrae alla morte» (ivi, p. 122).

Una direzione ben diversa prende invece la riflessione sulla Natura che nasce dal dialogo con l'Islandese, che occupa una posizione minore nella poesia leopardiana e riesce a realizzarsi solo in forma di abbozzo, ossia nelle prove dell'inno *Ad Arimane*. La Natura del dialogo con l'Anima era una Natura "meno malvagia", anche perché sottoposta al dominio del fato, mentre quella dell'Islandese, e poi dell'inno ad Arimane, è il fato stesso, è il principio assoluto. Arimane è infatti «Re delle cose, autor del mondo, arcana | Malvagità, sommo potere e somma | intelligenza, eterno | dator de' mali e reggitor del moto» (*Ad Arimane*, in LEOPARDI 1988, I, p. 685). Che sia la stessa incarnazione della misteriosa Natura lo dimostrano le frasi successive, non ancora versificate: «Produzione e distruzione ec. per uccider partorisce ec. sistema del mondo, tutto patimen. Natura è come un bambino che disfa subito il fatto. [...] Ma i popoli civili ec. te con diversi nomi il volgo appella Fato, natura e Dio» (*ibid.*). Una Natura, quindi, che viene giudicata colpevole secondo le accuse dell'Islandese e la cui crudeltà è acuita dal suo essere una madre che però si comporta come un bambino, quindi senza giudizio e compassione. È quindi «un principio del male, quello dell'Arimane di Leopardi, che non conosce l'altro, quello del bene. Un male assoluto» (CACCIAPUOTI 2011, p. 124). D'accordo con Fabiana Cacciapuoti è anche Mario Marti, che vede in questa lettura della Natura, non solo pessimista ma apertamente nichilista, un principio di male che non ha il suo equivalente, ribaltando quindi sia la concezione cosmica cristiana che quella manichea. È quindi una «forza finalistica e teleologica, provvedendo non al bene, ma al male, non alla gioia, ma al dolore, non alla felicità, ma alla sventura degli uomini. Alla fine, par che essa combaci integralmente col Fato» (MARTI

1998, p. 329). Si potrebbe continuare la linea diretta che unisce le due opere avanzando l'ipotesi che l'inno sia quasi la risposta che la Natura non concede mai all'ultimo interrogativo dell'Islandese, che si era chiesto «a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'Universo» (*Dialogo della Natura e di un Islandese*, p. 179). Arimane risponderebbe, con grande tranquillità, «a me». Sono quindi delineate due nature, che cadono in due aspetti diversi dell'ecopessimismo, uno orientato ad un ragionamento sulla sofferenza e l'assenza, l'altro verso il male assoluto, che insieme compongono una più ampia riflessione sull'impossibilità di vincere il dolore, scatenata e resa necessaria dalla contemplazione delle condizioni naturali della vita.

4. L'ECOLOGIA SI FA TRAGEDIA. MORTON E LEOPARDI

Dopo aver riflettuto su natura e pessimismo in Leopardi usando il pensiero di Thacker, e viceversa, proviamo a compiere un'operazione simile con Timothy Morton. Se Thacker all'interno della diade dell'ecopessimismo era più orientato verso il secondo componente, Morton lo è più verso il primo. Il testo che useremo in questo caso è *Dark ecology. For a logic of future coexistence* del 2016. Morton definisce così la sua ecologia 'dark':

What is dark ecology? It is ecological awareness, dark-depressing. Yet ecological awareness is also dark-uncanny. And strangely it is dark-sweet. [...] What thinks dark ecology? *Ecognosis*, a riddle. *Ecognosis* is like knowing, but more like letting be known. It is something like coexisting. It is like becoming accustomed to something strange, yet it is also becoming accustomed to strangeness that doesn't become less strange through acclimation (MORTON 2016, p. 5).

Il pensiero ecologico è prima di tutto consapevolezza, conoscenza di sé – animali umani – in quanto animali ecologici e immersi nella natura. La divisione tra umano e natura cade, perde di significato, e si approda ad una conoscenza che però è *'dark-depressing'*. Seppure Morton non possa essere definito un filosofo pessimista, qui si ricompono il percorso: dall'ecologia all'umano, in senso *'dark'*, deprimente, e quindi centrato sulla sofferenza. Fondamentale è anche il fatto che Morton sostenga che la *dark ecology* conduca a un'abitudine che non fa diminuire la stranezza, l'assurdità. Calarsi nuovamente nel naturale non vuol dire sconfiggerne la stranezza, vuol dire accettarla e imparare a convivervi. In parte ciò ricorda la frase già citata di Rea sulla *Ginestra* e la concezione di una vita in conflitto perenne, che non diventa mai consolatoria: quella che Rea definisce «una ecologia della *souffrance*, né irenica né armoniosa» (REA 2020, p. 122).

Anche per Morton è fondamentale collocare l'umano all'interno del sistema e capirne il ruolo, prima di iniziare a riflettere sulla sua ecologia. Sostiene che «the darkness of ecological awareness is the darkness of noir, which is a strange loop: the detective is a criminal. In a strong version of noir the narrator is implicated in the story. [...] Ecological awareness is that moment at which these narrators find out that they are the tragic criminal» (MORTON 2016, p. 9). Morton, per spiegare la situazione dell'umanità di fronte alla questione ecologica, aveva proposto un'analogia con *Blade Runner*, film nel quale il protagonista, il detective Deckard, deve indagare su degli androidi solo per scoprire di essere anche lui uno di loro. Allo stesso modo l'individuo che affronta i problemi dell'ecologia si rende conto di esserne egli stesso la causa, ossia di essere la ragione per cui c'è bisogno di studiare tali problemi. Noi siamo il narratore, il detective e il criminale 'tragico'. Morton usa spesso l'espressione 'tragico', che per lui è addirittura alla base della *dark ecology*: «the reduction of lifeforms to prosthesis and the machination of agricultural logistics is hubristic, and tragedy (from which the term *hubris* derives) is at least the initial mode of ecological awareness» (ivi, p. 21). Dalla tragedia all'ecologia, quindi. L'ecologia è *dark* anche perché obbliga a considerare l'esistenza come un teatro di scontri continui e incessanti; anzi, tali scontri sono necessari all'esistenza, sono il motore del ciclo perpetuo di creazione e distruzione. Morton inserisce in questa considerazione anche elementi non umani, ampliando la portata del conflitto su scala geologica e cosmica:

It is dark, because it compels us to recognize the melancholic wounds that make us up – the shocks and traumas and cataclysms that have made oxygen for our lungs to breathe, lungs out of swim bladders, and crushing, humiliating reason out of human domination of Earth. But it is also dark because it is weird. The more philosophy attunes to ecognosis, the more it makes contact with nonhuman beings, one of which is ecognosis itself. (MORTON 2016, p. 110)

La portata del conflitto, fatto di «shocks and traumas and cataclysms», risuona con particolare intensità nelle lamentele dell'Islandese, e nella sua presa di coscienza che «tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti» (*Dialogo della Natura e di un Islandese*, in OPERETTE 1979, p. 175). Vessati dalla Natura, e resi nemici tra di loro, non sono solo gli umani, ma anche gli animali e «tutte le opere tue», quindi anche le entità inorganiche. Harrison riassume bene questa consapevolezza nel dialogo: «romantic though they may seem to be in believing in an essential or natural order, neither Leopardi nor Kaczynski is romantic in the sense of idealizing that order. Nature,

as they see it, is a harsh arrangement for individuals of every species, an incessant struggle and battle» (HARRISON 1999, p. 56). L'importanza del conflitto tra le specie e nelle specie in Leopardi si estende fino alla *Ginestra*, che ospita la più compiuta riflessione su questo argomento, fino all'invito alla "social catena" tra tutti gli esseri. La *dark ecology* insiste molto su questo tema, e sull'importanza di abbandonare una concezione conciliante della natura, anche all'interno dell'ecologia, e spesso si riferisce alla natura stessa in termini da horror, come «the haunting, withdrawn yet vivid spectrality of things» (MORTON 2016, p. 74). La natura diventa uno spettro che ci perseguita, e da cui l'Islandese è fuggito fino a che non la incontra, e con lei la propria morte. Rileggere questi passaggi leopardiani alla luce della *dark ecology* può risultare molto fruttuoso, e mostra come sia possibile accostare e, anzi, far dialogare una sensibilità ecologica con la ferma coscienza che la natura debba essere presa nella sua interezza, composta soprattutto di orrori e conflitti, che sono la base di ogni suo processo.

5. IL PUNTO DI VISTA ALLA FINE DELL'UNIVERSO.

ANTROPOCENE E APOCALISSE

Una riflessione su ecologia e pessimismo non può prescindere da un commento più approfondito riguardo al tema dell'Antropocene. Come ricordato in apertura, un pensiero "nell'Antropocene" deve essere un pensiero anti-antropocentrico, e questa condizione necessaria di partenza trova terreno fertile in Leopardi. Ovviamente sarebbe una forzatura concettuale sostenere che Leopardi sia un poeta-filosofo dell'Antropocene, ma rientra senza dubbio tra gli antesignani di questa tipologia, come Shelley e Verne lo sono per la fantascienza. L'anti-antropocentrismo di Leopardi è radicale, soprattutto per il suo tempo, e spesso si esercita in riflessioni che non prevedono la presenza umana o che ne contemplan la scomparsa, che sia l'estinzione o la sua totale perdita di rilevanza, in particolare in testi come *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* o *Dialogo di Ercole e di Atlante*. I saggi di D'Intino e Capitano nel già citato volume "*Eco-Leopardi*" notano con precisione la sensibilità apocalittica e la preoccupazione di Leopardi nei confronti dell'attività umana sul pianeta. D'Intino, ad esempio, sottolinea che

Leopardi ci ricorda però che più l'umanità pensa la natura come assimilabile ai processi da essa creati (e dunque alla tecnica), più la natura reagisce in modi imprevedibili, e ci potrebbe meravigliare una volta per tutte annientando il genere umano, e dunque anche il pensiero e il linguaggio. La distruzione del genere umano immaginata più volte nella sua opera sarebbe certo la più grande (e ultima) delle rivelazioni

per coloro che credono di essere il centro e lo scopo ultimo della natura. (D'INTINO 2019, p. 117)

Capitano invece ricorda come il pensiero apocalittico diventi inevitabile nel momento in cui l'umanità inizia a considerarsi estranea ai meccanismi naturali, e quindi ospite nel pianeta che dovrebbe chiamare casa: «se la nostra civiltà appare senza futuro come nessun'altra in passato, è proprio a causa del suo artificioso e abnorme sradicamento dalla natura» (CAPITANO 2019, p. 57). L'espressione "sradicamento dalla natura" è di particolare importanza, e ritorna similmente nel titolo del saggio di D'Intino, ossia *Uno snaturamento senza limiti*. Ma d'altronde, il sentirsi ospiti – peraltro nemmeno voluti/e – è esattamente il modo in cui si definisce l'Islandese nei ragionamenti che propone alla Natura, e richiama la sensazione di estraneità evocata da Thacker in questa paradossale proposta:

Avanzerei una proposta: ogni ambiente naturale dovrebbe essere dichiarato riserva naturale a condizione che, come si addice a una vera riserva naturale, la presenza umana sia del tutto bandita – a questo punto, tuttavia, non si tratterebbe né di una riserva naturale né di un ambiente naturale, ma solo di un luogo privo di esseri umani (pertanto, niente affatto naturale...). (THACKER 2022, p. 188)

Morton è più radicale di Scaffai e sostiene che «“Anthropocene” is the first fully antianthropocentric concept» (MORTON 2016, p. 24). Dire che l'Antropocene stesso sia un concetto anti-anthropocentrico è un passo oltre il ritenere questo tipo di critica come fondamento della riflessione, perché vuol dire sostenere che sia l'unica base concettuale possibile. Lo sviluppo di questa idea conduce all'affermazione che «the Anthropocene doesn't destroy Nature. *The Anthropocene is Nature* in its toxic nightmare form. Nature is the latent form of the Anthropocene waiting to emerge as catastrophe» (ivi, p. 59). L'Antropocene è Natura nel momento in cui smettiamo di ragionare sull'umano come esterno e iniziamo ad allargare la prospettiva dell'impatto delle nostre azioni, comprendendo che ormai sono in atto meccanismi che non possiamo più controllare, come un effetto domino, secondo leggi che ci risultano difficili, se non impossibili, da comprendere e abbracciare in pieno. Lo stesso Morton aveva definito il cambiamento climatico come l'esempio perfetto di un 'iperoggetto', ossia un oggetto – o concetto – così pervasivamente e diffusamente esteso nello spazio e nel tempo da non poter essere ridotto a un unico oggetto e che è necessariamente il risultato di relazioni complesse tra oggetti diversi.⁴

In Leopardi, come in Morton e Thacker, la riflessione anti-anthropocentrica e quella apocalittica conducono ad un altro pilastro del pessimismo: l'indiffe-

4 Cfr. MORTON 2018.

renza. Si tratta, come già evidenziato, di un'indifferenza elevata al cosmico e al postumano. Il folletto e lo gnomo, contemplando il mondo privo di umani, notano soprattutto quanto fossero ridicole le loro pretese di unicità:

FOLLETO. Ma ora che ci sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi.

GNOMO. E le stelle e i pianeti non mancano di nascere e di tramontare, e non hanno preso le gramaglie. (*Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, pp. 80-81)

Il mondo continua insomma il suo percorso, indifferente, e la rimozione degli umani dal sistema non cambia nulla, i giorni continueranno a passare anche senza che qualcuno li nomini. Certamente rilevante è che il folletto indichi gli umani come causa della loro propria estinzione: «Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano; [...] in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male» (ivi, pp. 75-76). Questo ultimo passaggio del dialogo, dove si sottolinea che l'umano ha «fatto contro alla propria natura», crea un legame immediato con il monologo dell'Islandese, che si domandava quale fosse l'habitat adatto alla nostra vita. Lui non l'aveva trovato e aveva dubitato esistesse, mentre il folletto individua una natura umana che è stata negata e annullata dai nostri comportamenti l'uno contro l'altro. Nel celebre finale dell'*Operetta*, sia lo gnomo sia il folletto rivendicano per sé la Terra, dimostrando che alla fine ad un 'centrismo' se ne sostituisce un altro. Thacker e Morton, per destituire l'umano dalla sua posizione centrale, sottolineano come questa sia illusoria non solo da un punto di vista spaziale – l'umano al centro dell'universo – ma anche da un punto di vista temporale – la storia umana al centro del tempo. Thacker nota come il cosmo sia già vecchio e probabilmente in declino: «sembra che la maggior parte delle stelle attualmente esistenti si sia creata "approssimativamente" tra gli 8 e gli 11 milioni di anni fa. Ma c'è dell'altro: il tasso di generazione di nuove stelle non corrisponde neppure al 3% di quello "passato". Il risultato? Una perpetua *fin-de-siècle*» (THACKER 2022, p. 65). L'universo ha smesso di rinnovarsi, è in fase calante, ben oltre il proprio picco, e noi che sentiamo di essere l'apice del creato ne siamo soltanto un prodotto senile. Lo stesso spostamento del punto di vista è sintetizzato da Morton: «from the point of view of the entropy at the end of the universe [...], who cares about the Anthropocene?» (MORTON 2016, p. 75). Non solo l'umano, ma anche la tragedia da lui compiuta su questo pianeta, perdono di importanza assoluta se si guarda – sia temporalmente sia spazialmente – alla fine dell'universo.

6. CONCLUSIONI

Nel corso di questo articolo si è voluto sottolineare, da un punto di vista teorico, quanto alla base del pensiero ecologico e di quello pessimista ci siano gli stessi assunti, o almeno gli stessi elementi: la critica all'antropocentrismo, la riflessione sulla circolarità dell'esistenza e il suo essere un teatro continuo di conflitto e morte, e l'inafferrabilità della natura, che la si scriva con la 'n' maiuscola o minuscola. Questo legame strettissimo appare evidente in due importanti autori contemporanei, come Eugene Thacker e Timothy Morton, ma lo era altrettanto nel pensiero e nelle opere di Leopardi. Il ragionamento è stato quindi applicato, dal punto di vista letterario, ad alcuni testi delle *Operette morali*, uno dei luoghi privilegiati dove riflessione e racconto sono fortemente influenzati dalla categoria che abbiamo chiamato ecopessimismo. I testi maggiormente commentati, e che più risultano interessanti sotto questa particolare lente sono tre: *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, *Il Copernico*, *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Il primo è uno dei più commentati nell'ambito della riflessione ecoletteraria pre-movimenti ambientalisti, per ovvie ragioni. Racconta la scomparsa del genere umano osservata da due creature leggendarie, o forse soltanto inumane. L'attenzione viene posta sull'indifferenza della natura alle nostre sorti e sull'impossibilità di sfuggire ai centrismi, antropo-, gnomo- o folletto- che siano. *Il Copernico*, collocato storicamente nel momento in cui sarebbe dovuto terminare l'antropocentrismo cosmico, estende il punto di vista ben oltre la Terra e abbraccia quello del Sole, che si dice stanco e stufo di girarci intorno. Con questo breve dramma il dolore diventa una condizione cosmica, capace di far fermare il Sole, e mette in scena quelle che poi diventeranno le riflessioni di Thacker. *L'Islandese* invece è il testo dove l'ecopessimismo viene formulato con maggior rigore, ma paradossalmente non dal protagonista, bensì dalla sua avversaria, la Natura. L'Islandese, per quanto furioso e prolisso nelle sue argomentazioni, non ha la capacità di ragionare fuori da sé, mentre la Natura gli insegna, prima di ucciderlo, che l'unico pensiero che abbia senso è quello che mette sullo stesso piano creazione e distruzione che è necessario accettarne il ciclo, anche quando ci si trova dalla parte offesa.

I commenti a questi testi sono stati articolati sempre sulla scorta della lettura dei saggi di Thacker e Morton, che costituiscono la parte di riflessione contemporanea su ecologia e pessimismo. I due filosofi sottolineano la necessità di un'ecologia che sia critica dell'antropocentrismo, e ridefiniscono il concetto di "indifferenza della natura". La Natura è indifferente alle nostre sorti, se la si intende come fato o destino; al contrario, purtroppo non può esserlo se la si pensa come ambiente ed ecosistema, anzi, in questa accezione è profondamente cosciente dell'essere umano che ne ha alterato alcuni equilibri fondamentali. Assumere consapevolezza di questa dualità della natura è fondamentale, e apre

la strada a un pensiero costituzionalmente duale come quello ecopessimista. La natura affatto indifferente all'umano diventa una natura che ospita in ogni istante e in ogni luogo una violenta – e per niente romanticizzabile – lotta per la sopravvivenza, come aveva capito, ma non accettato, l'Islandese. Questa esistenza fondamentale conflittuale estende al cosmo intero la percezione del dolore, così che, dalla sofferenza per le lontane galassie morenti di Thacker, si può passare rapidamente al Sole stanco che vuole solo poter stare fermo al centro del suo sistema di pianeti. Se prima dell'ecopessimismo quella frase del Sole rivolta a Copernico poteva essere soltanto una personificazione di un'entità naturale, sotto quest'ottica diventa invece l'affermazione di un bisogno di estendere quella che diremmo “capacità di provare umanità” anche al cosmo.

L'ecopessimismo quindi per essere tale deve essere un pessimismo che ammantasse tutte le cose, e che non abbia il proprio fondamento nell'esperienza umana. Se questa è la conclusione a cui si può giungere tramite una lettura congiunta di Leopardi, Thacker e Morton, allora l'*operetta* da cui siamo partiti, il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, è anche quella con la quale dobbiamo chiudere. Da questo punto di vista il testo è un romanzo di formazione condensato. La Natura diventa una maestra da cui l'Islandese-discepolo fugge, non perché la odi o sia davvero avverso a ciò che lei predica, ma perché sa che ha ragione e non riesce ad accettarlo. La maggior parte delle teorie ecopessimiste è contenuta nel discorso dell'Islandese, ma rientra nelle parti che non vuole – o non riesce a – credere vere: che non esista luogo perfetto per l'essere umano, che la natura, o meglio la vita, perseguiti i viventi, che non si possa stare al mondo senza soffrire. L'Islandese ha capito tutto questo ma continua a non capire perché sia costretto a capirlo, e pensa che solo gli umani siano veramente soggetti a questa ordalia. La Natura, da maestra quale è diventata, gli dà un unico insegnamento, ossia che il cosmo è continuo ciclo di creazione e distruzione, all'interno del quale lui non occupa un posto preordinato. E, detto ciò, lo distrugge, facendogli capire quale è il suo posto in quel momento. Così la Natura diventa l'ecopessimismo stesso, che capisce che sofferenza e lotta continua sono inevitabili, sono il fondamento dell'esistere, e quindi che solo una coscienza pessimista del cosmo può fondare un pensiero ecologico sul ciclo della vita.

BIBLIOGRAFIA

CACCIAPUOTI 2011 = CACCIAPUOTI Fabiana, «Storia e natura: il paesaggio napoletano in Leopardi», in AIARDI Alessandro *et al.* (a cura di), *Paesaggio e poesia in Leopardi*. Atti del convegno del Centro Nazionale di Studi Leopardiani (Ancona-Pistoia), Accademia marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti – Istituto Culturale Europeo, 2011, pp. 113-28.

CAPITANO 2019 = CAPITANO Luigi, «Leopardi apocalittico. Moniti per una nuova era», in CECCAGNOLI Patrizio, D'INTINO Franco (a cura di), «“Eco-Leopardi”. Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della natura», in *Costellazioni*, 10, 2019, pp. 51-66.

D'INTINO 2019 = D'INTINO Franco, «Uno snaturamento senza limiti. Il destino dell'umano secondo Leopardi», in CECCAGNOLI Patrizio, D'INTINO Franco (a cura di), «“Eco-Leopardi”. Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della natura», in *Costellazioni*, 10, 2019, pp. 109-24.

HARRISON 1999 = HARRISON Thomas, «Leopardi, Unabomber», in CARRERA Alessandro (a cura di), *Giacomo Leopardi. Poeta e filosofo*. Atti del Convegno dell'istituto italiano di cultura (New York, 31 marzo-1 aprile 1998), Firenze, Cadmo, 1999, pp. 51-60.

HARRISON 2019 = HARRISON Thomas, «Towards a new ecological imagination: post-anthropocentric Leopardi», in CECCAGNOLI Patrizio, D'INTINO Franco (a cura di), «“Eco-Leopardi”. Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della natura», in *Costellazioni*, 10, 2019, pp. 125-38.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Prose e poesie*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988.

MACKAY 2012 = MACKAY Robin, *A Brief History of Geotrauma*, <http://readthis.wtf/writing/a-brief-history-of-geotrauma/>

MARTI 1998 = MARTI Mario, «Leopardi: il “momento” di Arimane», in *GSLI*, 175, 1998, pp. 321-41.

MOORE 2017 = MOORE Bryan L., *Ecological Literature and the Critique of Anthropocentrism*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

MORTON 2016 = MORTON Timothy, *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, New York, Colombia UP, 2016.

MORTON 2018 = MORTON Timothy, *Iperoggetti*, Roma, NERO Editions, 2018.

POLIZZI 2015 = POLIZZI Gaspare, *Io sono quella che tu fuggi. Leopardi e la natura*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

REA 2020 = REA Roberto, «Le frali tue stirpi”. Ecologia della souffrance nei “Canti” di Leopardi», in ID., *Dal Paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 107-22.

SCAFFAI 2017 = SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

SCAFFAI 2022 = SCAFFAI Niccolò (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Roma, 2022.

THACKER 2022 = THACKER Eugene, *Rassegnazione infinita*, Roma, NERO Editions, 2022.

SABRINA FERRI

GIACOMO LEOPARDI'S POSTHUMANISM.
THE *OPERETTE MORALI* OR THE APPEAL
OF THE INORGANIC

ABSTRACT: In light of recent scholarship on the posthuman, this contribution asks a specific question: how to approach, today, Leopardi's *Operette morali* in order to take up the question of his anti-anthropocentric discourse? In order to answer this question, the essay takes as its object Leopardi's articulation of the tension between organic and inorganic – a distinction which is central to scientific discourses and literary representation between the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries. In particular, the essay examines the ways in which, in the *Operette morali*, Leopardi decenters the human subject through the representation of the inorganic. It shows how Leopardi's understanding of the the organic/inorganic dyad develops from his evolving materialism and converges with key issues in his philosophical reflection. From a posthumanist perspective, Leopardi's critique of anthropocentrism takes on new meaning when seen in the context of the opposition between organic and inorganic. It emerges as a practice that questions the centrality of the human through a conceptual redefinition that explores the cognitive and biological limits of human beings.

KEYWORDS: Inorganic, Organic, Posthuman, Antianthropocentrism, Death, Automaton, Sensibility, Materialism.

PAROLE-CHIAVE: Inorganico, organico, postumano, antiantropocentrismo, morte, automa, sensibilità, materialismo.

INTRODUCTION

In this essay, I explore the representation of the inorganic in Giacomo Leopardi's *Operette morali* with the aim of addressing Leopardi's anti-anthropocentric discourse from the perspective of posthumanism. In recent years, scholars in Romantic studies have tried to create a dialogue between the contemporary debate about the posthuman and those aspects of Romantic-era

scientific and philosophical thought dedicated to rethinking the ontological status of the human.¹ Posthumanism, in particular, offers an intellectually-provocative way of relating Romantic-era critiques of anthropocentrism to the period's thought about the inorganic, for example regarding the relationship between materialism and vitalism and the boundary between living and non-living. What distinguishes posthumanist approaches is that they do not aim at an erasure of the human, but rather they develop a reflection that decenters humanity. Their aim is to recognize on the one hand the paradoxical position of human beings, who are both external to the world and intertwined with it; and on the other hand, to redefine their position in the interaction with other non-human agents, such as non-human animals, plants, objects, or weather phenomena.² By approaching Leopardi's thought from a posthumanist perspective, I hope to bring such theoretical reflections to bear on his work in order to redefine his critique of anthropocentrism as a practice that displaces the centrality of the human. I also hope to show how Leopardi's positions on organic and inorganic materiality, on the conception of life and living things, and on the question of the human engage with scientific, philosophical, and aesthetic discourses of the late eighteenth and early nineteenth centuries that impact all of Europe. Ultimately, by highlighting Leopardi's intellectual participation in the debates of his time and his prefiguring of the concerns of our own, we will not only better appreciate his position in his own period, but also his contemporary relevance.

I. WHAT IS THE INORGANIC?

I will begin by framing the topic in general terms from a historical and theoretical point of view in order to clarify the breadth of meanings associated with the term 'inorganic'. Up until the seventeenth century, to explain the functioning of the living in terms of that of a machine or of an automaton was not just a metaphor or an analogy. It was rather a question of identity. For Thomas Hobbes and for René Descartes, the operating principles of an animal coincided with those of any other mechanism. The laws of mechanics applied to the functioning both of the inanimate and of the animate. Up

1 See, for example, EFFINGER 2022; LANDGRAF – TROP – WEATHERBY 2019; WASHINGTON – MCCARTHY 2019; and BROGLIO 2017.

2 The concept of the posthuman is central to several different critical approaches that try to rethink the relationship between humans and material objects, between the animate and the inanimate, and between the organic and the inorganic.

Magdalena Zolkos identifies four approaches that pay particular attention to the interaction organic/inorganic: thing theory, new materialism, actor-network theory, and object-oriented ontology. For details on each approach, see ZOLKOS 2020, p. 148. See VINT 2020 for an overview of the objects of enquiry at the center of posthumanist investigation, from machines and non-human animals to the anthropocene and the inorganic.

to this moment, in fact, as François Jacob explained in *La logique du vivant*: «the living extended without a break into the inanimate... There was as yet no fundamental division between the living and the non-living» (JACOB 1973, p. 33). According to Jacob's reconstruction, the scientific distinction between the living and the non-living takes firm hold at the beginning of the nineteenth century, thanks to Jean-Baptiste Lamarck and the introduction of generative categories. With the rise of biology as a science, Jacob maintains, «the living was separated from the inanimate» as a scientific category (ivi, 1973, p. 152).³

A brief passage from Lamarck's *La Flore française* (1778), illustrates clearly what counted as organic and inorganic at the *tournant des lumières*:

Si l'on observe les différens êtres qui entrent dans la structure intérieure de notre globe, ou qui en occupent les dehors, on remarquera d'abord un grand nombre de corps composés d'une matière brute, morte, & qui s'accroît par la juxtaposition des substances qui concourent à sa formation, & non par l'effet d'aucun principe interne de développement. Ces êtres sont appelés en général, *êtres inorganiques* ou *minéraux*, & se divisent en diverses classes particulières ; savoir, les terres, les pierres, les métaux, les sels, &c. auxquels on doit ajouter les éléments qui ne sont que les derniers résultats de la décomposition des corps. D'autres êtres sont pourvus d'organes propres à différentes fonctions, & jouissent d'un principe vital très-marqué, & de la faculté de reproduire leur semblable. On les a compris sous la dénomination générale d'*êtres organiques*. (LAMARCK 1778, pp. 1-2).

Lamarck distinguishes between «inorganic beings», made of raw matter and lacking an internal principle of development, and «organic beings», which are equipped with organs and can reproduce. The latter are, in turn, divided into two categories: those that are without sensibility or ability to move, i.e. plants, and those endowed with sensing and spontaneous movement, i.e. animals.⁴ The inorganic, thus, is first and foremost that which is lacking functional organs. Second, it is that which is not endowed with a vital principle, which is not able to reproduce and has no sensibility or capacity for movement.

Scientists between the eighteenth and nineteenth centuries used oppositional terminology to differentiate between the two categories and one

3 In the *Order of Things*, Foucault develops an analogous argument. He reflects on how the emergence of the principle of *organic structure*, in late 18th-century natural science, renders the notion of life central to the ordering of natural beings. See FOUCAULT 1994, pp. 245-52. For an analysis of the conceptual transformations of

the term "organism" between the mid-17th and mid-19th centuries, see CHEUNG 2010.

4 The status of plants as 'sensitive' beings was rather controversial at the time. See GIBSON 2015, pp. 149-78. As we shall see below, several thinkers of the time believed "sensibility" to be an attribute of *all* living things,

of the most common sets of oppositions was ‘organized’ and ‘inorganized’ beings, a distinction which, as we shall see, Leopardi himself employed.⁵ Organized beings, which include the vegetable and the animal, i.e. organic beings, are those that are composed of different parts, each with different functions, that are interrelated and mutually dependent. Inorganized beings, i.e. inorganic beings, by contrast, lack any internal division into interactive parts (i.e., each part possesses the same qualities as any other part). While focused on bodily organization, these two categories overlapped with the organic and the inorganic and retained the same set of contrastive meanings, which would rearrange the Aristotelian three kingdoms of nature along the rift between living and non-living.

In fact, in the time frame that begins with Lamarck and culminates with Charles Darwin, a new distinction is introduced alongside the traditional categories of mineral, vegetable, and animal: on one side is the living thing, that which senses, which nourishes itself, and reproduces, and on the other side is inorganic, non-living, inert, inanimate matter. The former has feeling and is subject to suffering and decay. The latter is non-sentient and indistinct and lacks a complex system of organization. As David Wills has observed in *Inanimation*, this moment marks the emergence of a “new divide” in nature between living and non-living.⁶ Whereas the notion of life comes to be defined by the positive characteristics that we still attribute to it, as a matter of reproduction and inheritance, the inorganic becomes defined by what it lacks in respect to life.

At the same time, in European scientific and philosophical thought between the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth century, the boundary between organic and inorganic is permeable. The organic is that which, at the end of its life cycle, returns to being inorganic, and the inorganic can always be assimilated by the organic. For example, the German thinkers of *Naturphilosophie*, such as F. W. J. Schelling, conceived of the relationship between organic and inorganic in terms of an oxymoronic sameness/otherness.⁷ Similar ideas are found in the writings of Georges-Louis Leclerc Buffon, Denis Diderot, and Johann Wolfgang von Goethe. Common to all is a homology between organic and inorganic within the natural unity – an idea of continuity between the inorganic world and the organic world.

These scientific and philosophical ideas both influence and emerge in literary representation. Romantic authors explore in literature the most

even if each possessed it in different degrees. Leopardi’s vision of the garden of universal suffering in *Zib.* 4175 would seem to endorse this idea.

5 On the prevalence of the distinction see SULLIVAN 2003, p. 36.

6 See WILLS 2016, p. 3.

7 See TROP 2019.

disturbing and radical aspects of the tension between organic and inorganic, sometimes exploiting the subversive potential of the two categories and sometimes undermining them:⁸ what does it mean to reimagine the unity of nature as a convergence of organic and inorganic matter and as the opposition between life and non-life? What is the relationship of the human body vis-à-vis the inorganic world? What is the difference between living bodies and dead or inorganic bodies? What does it mean to equate human existence with the organic and thus with the living?

2. LEOPARDI'S CHAIN OF BEING: ORGANIZED BEINGS VS INORGANIZED BEINGS

Similar questions related to the tension between organic and inorganic and between life and non-life are present in the work of Giacomo Leopardi in close dialogue with his materialism and from an anti-anthropocentric perspective. Leopardi's materialism is rooted in the classical Epicurean and Lucretian tradition, but it is also indebted to the Enlightenment materialist tradition and to French sensationism. As such, his materialist perspective is filtered through a form of philosophical sensationism according to which all mental and physical states are the result of sensations and impressions perceived through the senses. Beginning in 1824, his sensationist materialism takes a radical turn towards a gnoseological materialism «che distrugge le illusioni sul significato cosmico dell'uomo svelando la sua limitatezza e l'incommensurabilità fra i suoi desideri e il potere della natura» (POLIZZI 2003, pp. 227-8). Throughout Leopardi's oeuvre, his materialism develops in constant dialogue with the scientific and philosophical literature of the time and is characterized by a merging of vitalist and materialist views. He is exposed to and reworks ideas and suggestions deriving from thinkers and naturalists as diverse as Diderot, Buffon, Paul Henri Thiry d'Holbach, Christoph Wilhelm Hufeland, and Erasmus Darwin.⁹ Grounded in a convergence of materialism and vitalism, Leopardi's anti-anthropocentric reflection finds its most compelling expression in the *Operette morali*, many of which were written in 1824, when he began to embrace Stratonian materialism.

8 For example, one might think of authors such as E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck, William Wordsworth, and Mary Shelley, who, in different ways but showing a similar sensibility, thematize the tensions surrounding the uncertain boundary between death and life, permanence and impermanence, organic and inorganic.

9 POLIZZI 2003 provides a detailed reconstruction of Leopardi's scientific knowledge and its sources. On Leopardi and science see also, POLIZZI 2008, STABILE 2001 and NEGRI 1998. On the convergence of materialist and vitalist positions in his philosophy, see CAPITANO 2020, esp. for the relationship to d'Holbach. On the complex genealogy of Leopardi's materialism, see CAPRA 2016, pp. 89-92.

Taking as a starting point the polarity between organic and inorganic discussed in the opening section, I will focus on the ways in which, in the *Operette morali*, Leopardi decenters the human subject through the representation of the inorganic, which is imagined in terms of that which is in a relationship of identity and alterity with the organic. In an 1821 entry of the *Zibaldone*, Leopardi reflects on the unavoidable anthropocentrism which, in the aesthetic realm, brings human beings to prefer artistic productions that focus on the representation of everything that pertains to the human, especially the sentiments. He describes a scale of interest that situates “inorganicized things” in last place and that expresses a clear aesthetic prejudice that is not merely anthropocentric, but also, more extensively, organic:

la poesia non diletta molto né durevolmente se verte 1. Sopra cose inorganizzate; 2. Sopra cose organizzate ma non vive; 3. Sopra enti vivi ma non uomini; 4. Sopra uomini ma non sopra ciò che meglio spetta all'uomo ed a ciascun lettore, cioè le passioni, i sentimenti, insomma l'animo umano; (notate queste gradazioni che sono applicabili ad ogni genere di cose e idee piacevoli, ed alla mia teoria del piac.) (*Zib.* 1847, 5 ottobre 1821)

It is striking, then, that several characters that appear in the *Operette morali* as protagonists, in supporting roles, or just as mere extras, belong to the first three categories of this aesthetic hierarchy. We have, to name a few, the automata of the *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografì*, the imp and the gnome, and the mummies in the *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. In going against aesthetic expectations, Leopardi has clear subversive intentions that align with the anti-anthropocentric discourse of the *Operette morali*. In particular, through the representation of the inorganic, he enacts a reversal of ontological privilege. The positive aspects of the organic and of life take on a negative value, while the characteristics of the inorganic – primarily, as we shall see, not sensing and not being conformable – become positive and desirable.

In his *Zibaldone*, Leopardi distinguishes broadly between the organic and the inorganic, identifying the specific properties that set organized beings apart from inorganicized things. The organic and the inorganic are the two fundamental categories at the basis of his reworking of the concept of the great chain of being, or *Scala Naturae*. In the long section of the *Zibaldone* in which he discusses the relative perfection of each species on earth, Leopardi imagines a scale, which has at one end «gli esseri affatto o più di tutti gli altri inorganizzati» and at the other end «gli esseri più organizzati» (*Zib.* 2899, 6 luglio 1823). The gradation of beings, according to the first part of Leopardi's argument, can be imagined as moving

from inorganized beings to fully organized beings, i.e. humans, the most advanced life form. In this respect, his take on the chain of being does not stray from the conventional model, which implies a hierarchy of species that culminates in human beings.¹⁰

This biological teleology, with its implicit anthropocentrism, however, is reversed when happiness is given a place on the scale. When considering the potential of each species to be content and satisfied (i.e., to achieve happiness), human beings do not stand out, but rather they find themselves at the bottom of the scale. The top is occupied by those beings that, in Leopardi's words, «tengono il mezzo della organizzazione» (*Zib.* 2899, 6 luglio 1823), that is, one is led to assume, non-human animals. The capacity for happiness depends on two specific properties that, Leopardi explains, distinguish organized matter from inorganized matter: sensibility and conformability.

Leopardi's characterization of organized beings, and primarily of human beings, as endowed with sensibility and conformability takes on new meaning when we see it in the context of the opposition between organic and inorganic as it is laid out in the *Operette morali*. Here, Leopardi's rewriting of the chain of being opens up a space for moral reflection where physiology and psychology converge.

3. «THE FEEL OF NOT TO FEEL IT»

Between the eighteenth and nineteenth centuries, the term 'sensibility' was used in several different fields, ranging from philosophy and literature to natural history and physics. In its most immediate meaning, it designated that which was related to the senses and the ability to have sensations. As a property of organized matter, it presupposed the presence of sense organs. When used in the life sciences, then, it referred to the ability of organic beings to sense and respond to stimuli or impressions and it was tightly linked to a notion of life and of the living. In literature and philosophy, the term acquired a slightly different nuance of meaning. Still a vital quality, it defined a readiness in perceiving and responding to emotional stimuli. It was an emotional receptivity that could manifest itself in the moral, aesthetic, or social field. As a distinguishing attribute of human beings, it implied both an embodied experience of life and a synchronic accord of mind and body. In the *Encyclopédie*, for example, 'sensibility' has two entries, one moral and one medical. Louis Jaucourt defines it in moral terms as

¹⁰ On Leopardi's adaptation of the *Scala Naturae* as a key notion in eighteenth-century natural sciences, see DAMIANI 2011, p. 3502, n.1 to p. 1830; LEOPARDI 2013, pp. 2262-3, n.1 to *Zib.* 2900; and CAPITANO 2020, pp. 53-60.

a: «disposition tendre & délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée» (JAUQUET 2022, v. 15, p. 52). Whereas Henri Fouquet describes it in medical terms as: «la faculté de sentir, le principe sensitif, ou le sentiment même des parties, la base et l'agent conservateur de la vie, l'animalité par excellence, le plus beau, le plus singulier phénomène de la nature, etc.» (FOUQUET 2022, v. 15, p. 38). The term continued to have multiple meanings well into the nineteenth century, and because of its polysemy, as Stephen Gaukroger has suggested, it allowed for connections to be established between natural-philosophical theories and «moral, philosophical and psychological theories», thus «shaping a new field of the moral sciences» (GAUKROGER 2010, p. 389).

In line with the scientific literature of the time, in the *Zibaldone*, Leopardi describes sensibility as a general property of organized beings and as the expression of a vital force. It becomes, in fact, tantamount to life.¹¹ As Leopardi highlights in his inverted ladder of being, however, one's propensity to suffering is directly proportional to one's sensibility. A heightened and more refined sensibility, such as that of human beings, implies not only the ability to experience pleasure more intensely, but also the certainty of more intense suffering.¹²

The tragic aspect of the equivalence of life and sensibility is dramatized in the *Operette morali*, especially in those dialogues that scholars have described as part of the so-called phase of sensationist existential pessimism, during which Leopardi reworks his theory of pleasure. The exchanges in the *Dialogo di Malambruno e di Farfarello* (April 1824) offer a particularly good example. The dialogue explores the implications of the reverse proportionality of happiness and life that Leopardi describes in the elaboration of his chain of being. The Faustian protagonist, Malambruno, invokes the demon Farfarello and asks him to grant him the wish of experiencing a single moment of happiness. At one point in the dialogue, Farfarello suggests that

11 For the equation between life and sensibility in materialist thinkers, see WOLFE 2014. Leopardi, of course, will argue that matter can sense and think (*Zib.* 4252-3, 9 marzo 1827). In this respect, he would seem to share the same views as Diderot who, in his writings, reconciled two apparently contradictory positions: the idea that sensibility is a property of matter and the idea that it is a product of organization. As Wolfe explained in examining Diderot's material(ist) vitalism, to claim that thought and sense are properties of matter «enables materialism to provide a full and rich account of the phenomena of conscious, sentient life». More

specifically, Wolfe continues citing Abbé Lefrange de Lignac's critique of Buffon, it makes it possible to grant the body qualities that are essential to the mind (WOLFE 2014, pp. 148-9). As we shall see, however, Leopardi's later materialism seems to hint at the possibility of sensibility as a universal property of matter, approaching a panpsychist view of nature. For a careful reconstruction of the intellectual journey that leads Leopardi to the idea of thinking matter, see CRIVELLI 2000.

12 On the centrality of sensibility as a «misura della condizione umana», see PRETE 2006, pp. 136-9.

happiness is indeed attainable when one sleeps a dreamless sleep, or when one is seized by a «sfinimento o altro che v'interrompa l'uso dei sensi» (LEOPARDI 2009, p. 40). In a similar vein, in the *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* (June 1824), sleep and opium are listed among the remedies for unhappiness and ennui, since both either inhibit or alter the exercise of the senses.¹³ This theory that connects sensing, suffering, and life is also illustrated at several different points in the *Zibaldone*. In *Zib.* 2861 (30 giugno 1823), for example, we read:

In ciascun punto della vita, anche nell'atto del maggior piacere, anche nei sogni, l'uomo o il vivente è in istato di desiderio, e quindi non v'ha un solo momento nella vita (eccetto quelli di totale assopimento e sospensione dell'esercizio de' sensi e di quello del pensiero, da qualunque cagione essa venga) nel quale l'individuo non sia in istato di pena, tanto maggiore quanto egli o per età, o per carattere e natura, o per circostanze mediate o immediate, o abitualmente o attualmente, è in istato di maggior sensibilità ed esercizio della vita e viceversa.¹⁴

Leopardi is clear: the greater the sensibility and the greater one's exercise of life, the greater one's suffering will become, since it depends on a corresponding increase of desire. The only relief from this suffering is the sedation of the senses and of thought. Many other *operette* suggest as a palliative to the pain of living such a dulling of the senses, which leads to a dissolution of consciousness and to a state of senselessness characteristic of inorganic matter.¹⁵

The temptation of the inorganic, then, is a possibility, a thought experiment, offered to the reader of the *Operette*, who is invited to imagine what it would be like to live numbly in complete unconsciousness, that is as pure inorganic materiality. This sensory and emotional numbness posits the possibility of comfort, or relief, in a state of insensate materiality, which is the opposite of life, so that readers might embrace intellectually and imaginatively the very possibilities that they fear the most (as negations of life): an insensate state beyond pleasures and pains; organic dissolution into the inorganic; and death.¹⁶

13 See LEOPARDI 2009, p. 73. Pain is the third remedy, as Leopardi seems to suggest that extreme pain can bring about a state of psychological insensitivity and numbness.

14 On the same topic, see also *Zib.* 3134, 9 aprile 1825, where Leopardi writes: «Gli enti sensibili sono per natura enti *souffrants*»; and *Zib.* 3137, 3 maggio 1825, where he asserts

that «vivente» and «infelice» are «quasi sinonimi».

15 See, for instance, *Il Dialogo della Terra e della Luna* (Apr. 1824) and the *Cantico del Gallo silvestre* (Nov. 1824).

16 On the epistemological and cognitive functions of the imagination in Leopardi, see LANDI 2017, esp. pp. 26-28 and pp. 129-41.

4. FROM THE ORGANIC TO THE INORGANIC

As I mentioned in the opening section of this article, during this period the categories of the inorganic and the organic are permeable. An interesting example can be found by examining how the body is conceived of across the *Operette morali*. Together with a materialist conception of nature, Leopardi proposes a conception of the human body as a material substance that is in constant interaction with the material universe of which it is a part. The biological body is presented as subject to the same physical and material laws that govern every other thing in the world. Organicity, however, also means physiological fragility – a vulnerability to external agents and to the passage of time, and thus to illness and old age – and susceptibility to change, including a receptivity to social influences.

Furthermore, in naturalistic thought between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, the body occupies an ambiguous space. It is clearly an organic entity, but it also possesses inorganic components, inasmuch as there are chemical and mineral elements to it. The transition from one state to another is always possible. Even Buffon, who argued for a sharp divide between the organic and the inorganic, put forward the hypothesis that organic molecules could originate from inorganic matter and formulated a physiological theory of death according to which the body, as we shall see, progressively ossifies, becoming inorganic. Lamarck imagined an *échelle des êtres* according to which living forms emerge from inorganic matter and eventually return to the inorganic side of the system. He too envisaged a return of the human to the inorganic.¹⁷ A suggestive example of the continuity between the inorganic and the organic, which involves human beings, is the thought experiment of the statue in Diderot's *Entretien entre d'Alembert et Diderot*. Challenged by the character D'Alembert to demonstrate that matter can sense, the character Diderot asks his interlocutor to imagine a statue that is pulverized and mixed with the soil. The plants growing in this soil will be eaten by animals, which, in turn, will feed human beings.¹⁸ In this process of the 'animalization' of matter, the inorganic transitions gradually into the organic.

The anthropogonic myth that Leopardi chooses to retell in the first of his *Operette morali*, *Storia del genere umano* (Jan.-Feb. 1824), has at its core this very image of transformation. The *operetta* tells the story of the world through a succession of four ages during which human beings become progressively more unhappy. At the end of the second age, the gods send a universal flood in the hope of regenerating humankind. Deucalion and Pyrrha,

¹⁷ See GILLISPIE 1958 and SOMERSET 2002, pp. 99-100.

¹⁸ See DIDEROT 2010, p. 347.

the only two melancholic survivors, throw stones over their shoulders that transform into people, giving life to the human species once more. It is a suggestive retelling of the Greek myth, in which the rocks were the bones of the earth. The ancient myth contains an allusion to the earthly origin of the human species and the life-giving powers of the earth. If read through a materialist lens, though, it also alludes to a commonality between rocks and animal bones, which are both made of minerals. The tale, then, evokes the hybrid biology of the human body, which is made of both organic and inorganic components, but also the cycle itself of eternal transformation of matter.¹⁹ In this sense – and this is, indeed, what Leopardi seems to suggest – the difference between a stone, a piece of inert matter, and a sensing human being is just a temporal interval along the great chain of being. This awareness makes it possible for us to conceive of human beings as pure matter in motion, a materialist point of view that excludes any anthropocentric primacy. At the same time, it also renders the human condition uniquely tragic, inasmuch as the very consciousness that condemns us to pain and suffering, makes us inferior even to animals.²⁰

It is significant that one of the dialogues in which the anti-anthropocentric theme emerges most forcefully, the *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* (Mar. 1824), features two spirits that preside over the inorganic world: the imp, a spirit of the air, and the gnome, a spirit of the earth and of precious metals. In the dialogue, the imp is related to «il sole, la luna, l'aria, il mare, le campagne», whereas the gnome is linked with «le cave d'oro e d'argento, e tutto il corpo della terra fuor che la prima pelle» (LEOPARDI 2009, p. 35). Both are essentially alien to the world of organic matter. In fact, the imp, in the first versions of the text, tells the gnome: «Se come tu sei maestro in mineralogia, così fossi pratico dell'istoria degli animali, sapresti che» several different animal species have gone extinct in the course of time (LEOPARDI 2019, p. 157 n. 22). In the definitive version, however, the imp's line reads: «Tu che sei maestro in geologia, dovresti sapere che il caso non è nuovo, e che varie qualità di bestie si trovarono anticamente che oggi non si trovano, salvo pochi ossami impietriti» (LEOPARDI 2009, p. 34).²¹ The gnome indeed already has all of the skills necessary to understand the issue, since the *ossami impietriti* about which the imp is speaking are just mineral formations. In the

19 The Ovidian version of the myth of Deucalion and Pyrrha was famously evoked by Canon Seward in his verses criticizing Erasmus Darwin's Epicurean and Lucretian materialism: «He too renounces his Creator, | And forms all sense from senseless matter; | Makes men start up from dead fish-bones, | As old Deucalion did from stones», quoted in SMITH 2010, p. 191.

20 Similar considerations on human inferiority vis-à-vis non-human animals when it comes to happiness are also in *Zib.* 814-5, 19 marzo 1821; the later *Dialogo di Plotino* (1827); and the *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 105-132 (1829-1830).

21 As Laura Melosi indicates, the first version can be found in the Neapolitan autograph,

Compendio di Storia naturale, in fact, and in the *Saggio di chimica e storia naturale*, the «impietrimenti» and the «pietre figurate» – or fossils – are duly listed in the section on mineralogy and are described as bodies that are «induriti, e ridotti per quanto sembra alla natura della pietra» (LEOPARDI 2021, p. 139 and 149).

There is no doubt that those petrified bones are the destiny that awaits humanity. In fact, in the first formulation of the dialogue, the draft *Dialogo tra due bestie*, the two hypothetical protagonists – a horse and a bull – speak in front of some scattered «ossa d'uomini» (LEOPARDI 2009, p. 237). Leopardi seems to suggest that from the point of view of the fossil record, where the organic and the inorganic merge, there is really no distinction between the human and the animal, between the human and the non-human. Set against the backdrop of deep time, human history is but a brief parenthesis that loses its significance within the cycle of universal existence.²² Indeed, both the imp and the gnome, in taking stock of how much has disappeared along with humans, notice the absence of a number of things all linked to human chronology: gazettes no longer exist, nor do lunar cycles or the days of the week. So, in the posthuman reality imagined by Leopardi, after the extinction of our species, nothing is left of human beings except inorganic remains, fossils. To talk about human beings, then, is no longer a matter of history, but rather of geology.

Fossils, thus, the *ossami impietriti*, become the symbol of a critique of anthropocentric finalism that returns the human to pure materiality and reinserts it into the vastness of deep time. Leopardi's thought aligns with the theory of the posthuman inasmuch as it does not elide the human entirely, but represents it in a diminished and disempowered state. The posthuman, in fact, questions the centrality of the human through a conceptual redefinition that explores the cognitive and biological limits of human beings and inserts them into a context of interaction with other non-human, even non-organic, agents, such as geological time.

5. THE DEATH DRIVE

That attraction of death, a theme that permeates the *Operette morali*, can also be understood as the temptation of the inorganic. Even before Sigmund Freud, who defined the death drive as a desire to «lead organic life back into the inanimate state» (FREUD 1960, p. 38), thinkers close to Leopardi ima-

in the Stella edition of 1827, and in the Piatti edition of 1834. The definitive version appears in the Starita edition of 1835 (LEOPARDI 2019, pp. 157-8, n.22).

22 On the impact of the nascent geological sciences and the notion of deep time on literary representation at the *tournant des lumières*, see FERRI 2015, especially pp. 187-224 on Leopardi.

gined death as a return to the state of inorganized bodies. We can read in *Il Caffè*, for example, the reflections on death of Luigi Lambertenghi:

La morte, fenomeno che pochi guardano con tranquilla filosofia, come una necessaria conseguenza delle infallibili leggi dell'universale meccanismo stabilito dall'Eterno Autore della natura, si è quel punto che fa rientrare nella folla de' corpi non organizzati la spoglia nostra, e la confonde col resto della materia. Incapace di azione, di sentimento, di piacere e di dolore, pare che non dovrebbe dagli altri uomini meritare cura alcuna. Ciononostante quello è il tempo in cui maggiori tributi riceviamo dall'altrui umanità... (LAMBERTENGI 1998, p. 481)

In her article on Leopardi's *Federico Ruysch*, Maria Conforti highlights the impact that scientific discussions of the time had on the composition of the *Operette morali*. In particular, she draws attention to the importance of a new discourse on the organic world and a connected redefinition of the concepts of life and death: «[g]li anni della composizione delle *Operette* sono [...] anche quelli del grande dibattito europeo sui confini del mondo organico e sul trasformismo, nel quale la ricostruzione della morfologia, della vita e della morte delle specie avrebbe finito per ridefinire i confini della storia umana e le caratteristiche della specie uomo» (CONFORTI 2010, p. 170). Developments in the life sciences between the eighteenth and nineteenth centuries fueled an intense debate concerning the process of dying and the actual definition of death. From a mechanistic point of view, death coincided with the destruction of the organized body, a machine which would simply stop functioning. But the emergence of vitalism during the late Enlightenment gave rise to new questions: was death a sudden transformation or a gradual transition? What exactly was the borderline between life and death?²³

For Hufeland, for example, mentioned in the *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* for his misguided attempt to extend human life, the boundary between life and death was anything but certain and the only indisputable sign of death was «putrefaction,» which made evident that the life force had disappeared and the «body's organization» itself had been destroyed.²⁴ Interestingly, in several reflections on the physiology of death, dying coincides with a change of state comparable to the passage from the organic to the inorganic. In Buffon's *Histoire naturelle*, well known to Leopardi, old age and death are described as a progressive process of petrification in which organic substances, or rather organized bodies, become mineral: «Souvent même à mesure que la substance animale ou végétale se détruit, la matière pierreuse en prend la place, en sorte que sans changer de forme, ces bois et ces

23 See REILL 2005, pp. 171-81.

24 Ivi, p. 173.

os se trouvent convertis en pierre calcaire, en marbres, en cailloux, en agates, etc.» (BUFFON 2007, p. 1354).²⁵ For Buffon, in fact, the most useful distinction, which was to be superimposed onto that between the organic and the inorganic, was between living matter and dead matter.²⁶

Discussions on the nature of life and death, then, were entangled with questions about the status of organic matter versus inorganic matter, and about the continuity between living matter and dead matter. These issues are at the core of the *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (Aug. 1824).²⁷ How does one define life and death? What is the difference between the organic and the inorganic? What is the actual process of dying like? When is a body dead?²⁸ In order to explore these questions, Leopardi imagines an assembly of mummies who speak with their creator, the anatomist and embalmer Ruysch. As Conforti reminds us, research on the techniques of preserving corpses saw great advances in the course of the eighteenth century. This research, combined with the establishment of theories of vitalism and the Napoleonic archaeological discoveries in Egypt, led to a true mania for mummification between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries.²⁹ So, the interest in the techniques of embalming and the fascination with mummies had different causes: the advancement of scientific inquiry into the forms and limits of organic life, a growing interest in life-extension techniques (such as macrobiotics), the never-ending appeal of the grotesque body, and the emergence of new attitudes towards life and death.

In Leopardi's text, the mummy becomes an uncanny figure of the post-human, a sort of relic in which life and death appear intertwined and that makes it possible for him to articulate a reflection on the becoming-inorganic of death and on the difference between being and non-being. In Bernard le Bovier de Fontenelle's *Eloge de mons. Ruysch*, a source for the dialogue that Leopardi clearly indicates, the mummies preserved in the anatomist's cabinet appear congealed in a semblance of life, which renders them similar to «des ressuscités» (FONTENELLE 1764, p. 103). In Leopardi's dialogue, Ruysch states that he has preserved the dead from corruption – «preservati

25 The ancient Greeks had already imagined the dead as essentially all dried up, inasmuch as old age consisted in a progressive desiccation of the bodily humors. Leopardi cites from the chapter on old age and death of Buffon's *Histoire naturelle* in *Zib.* 4092. On Leopardi and Buffon, see POLIZZI 2003 *passim*; and CONTARINI 1994, which focuses on the *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

26 On Buffon's understanding of death, which has much in common with Leopardi's view, see ROGER 1997, pp. 169-73.

27 Given the medical subtext of these questions, it is worth remembering the presence of physician Francesco Puccinotti during the composition of the *Dialogo di Federico Ruysch*. See in the same issue the essay by Paolo Colombo, pp. 139-51.

28 In the characteristic convergence of philosophical reflection between *Zibaldone* and *Operette*, these same questions about death and dying are also explored in *Zib.* 281-3 (16 ottobre 1820); *Zib.* 365-6, 1 dicembre 1820; *Zib.* 2182-4, 28 novembre 1821; and *Zib.* 2566, 16 luglio 1822.

29 See CONFORTI 2010, pp. 171-2.

dalla corruzione» – but did not expect them to come back to life (LEOPARDI 2009, p. 117). The expression clearly alludes to a paradox that Fontenelle did not recognize. The chemical preparations that Ruysch injected into the corpses have «effetti maravigliosi» (LEOPARDI 2009, p. 226, n. 41) that make the corpses seem alive, but actually, by preventing their decay and thus removing them from the flow of time, they provide them with a stability that is characteristic only of the inorganic. They are in fact simulacra of life whose presence itself negates life. This negation of life is also the essence of the message at the core of the mummies' song and of their exchange with Ruysch. The mummies' primary role, as witnesses to the «infinito non-essere a cui tutti gli esseri tornano», is to affirm the primacy of death over life (PANIZZA 1991, p. 167). In the song that opens the *operetta*, a “canto dal nulla” according to Lucio Felici, the mummies refer to themselves as distinguished by their «ignuda natura» (LEOPARDI 2009, p. 117). As Walter Binni glossed, the expression «va intesa, coerentemente a tutto l'atteggiamento leopardiano, come una esistenza totalmente priva di vita» (BINNI 1987, p. 85). Their defining quality, therefore, is non-life, or rather an existence that is the antithesis of biological life.

Consistently with their condition, they sing death as «sicura | dall'antico dolor», because it is the only thing that offers relief from the pain that is one and the same with life (LEOPARDI 2009, p. 116). As Bortolo Martinelli notes, in their song, the dead describe the quelling of those passions that, according to stoic ethics, haunt the human soul: «dolor», «desio», «temenza», «lieta, beato», corresponding to *dolor*, *desiderium*, *metus*, *gaudium*.³⁰ So death, in this dialogue and throughout the *Operette morali*, is the ultimate fulfillment of the aspiration for ataraxia. Becoming inorganic brings the liberation from passion and need, the absence of agitation, and the cessation of all movement – both of the body and of the soul. In fact, in another *operetta*, the *Dialogo della Natura e di un Islandese* (May 1824), the human protagonist is in continuous movement, prey to a restlessness of spirit that turns him into a wanderer, as he seeks shelter from the universal *souffrance* to which society and nature indiscriminately condemn all living beings, even if society is an affliction that belongs to man alone. His destiny is to end up devoured by two hungry lions or to be dried up and turned into a mummy by the wind and sand of the desert. In the first case, he is reinserted into the endless cycle of production and destruction of matter, whereas it is only in the becoming-inorganic of mummification that, ironically, he finds absolute quiet and relief from the suffering of being.³¹

30 See MARTINELLI 1989, p. 91, n. 101.

31 Another instance of the inorganic as expression of a death drive in the *Operette* is

represented by fashion. As intuited by Walter Benjamin, who in the *Arcades Project* cites from Leopardi's *Dialogo della Moda e della Morte*

6. LIFELESS MACHINES

The protagonists of the *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (Feb. 1824), one of the first *Operette* to be composed, are perhaps the most emblematic figures of the nineteenth-century posthuman: automata. The representation of artificial life, a motif which had interested Leopardi from as early as the *Dissertazione sopra l'anima delle bestie* (1818), intersects with key points of his philosophical reflection. Valerio Camarotto effectively summarizes the key issues in the *operetta*: the anesthetization or loss of vital energy that characterizes modern human beings; the notion that technological advancement will not give human beings happiness; a debunking of the myth of progress and of the perfectibility of the human species.³² At the basis of the representation of automata in the *Proposta di premi*, however, is not only a multifaceted critique of machines or of the modern civilization of progress, but also a repulsion-fascination for the inorganic. The mechanical beings of the *Proposta di premi* – true posthuman creatures – provocatively embody an overcoming of the human; in their being inorganic they evade not so much death as conformability.

Conformability, in Leopardi, indicates an inherent ability to transform oneself in response to external stimuli. Luigi Capitano has compared Leopardi's notion of conformability to the idea of species plasticity at the core of Erasmus Darwin's and Lamarck's theories of transmutation.³³ It is an apt analogy because it highlights the historical dimension that Leopardi attributes to the transformations of species. For both E. Darwin and Lamarck, however, inorganic matter was also dynamic; according to Lamarck, for example, new primitive organisms were constantly being formed out of inorganic matter – according to the so-called process of abiogenesis.³⁴ Whereas the idea of a dynamism of matter is also present in Leopardi, conformability, as we have seen, is a specific property of organic life, in that it defines a process of development that pertains exclusively to individual living beings.

Conformability distinguishes in particularly human beings, who, according to Leopardi, are the most conformable of all species.³⁵ Alongside a primitive conformability, which is shared with other living beings and

and clearly reworks his ideas: «[e]very fashion couples the living body to the inorganic world. To the living, fashion defends the rights of the corpse» (BENJAMIN 1999, p. 79). In the *Dialogo*, Fashion, as Death's sister, proposes a series of excruciating practices that mortify the body, by piercing it, burning it, and deforming it, causing horrific «dolori e strazi» (LEOPARDI 2009,

pp. 25-26). All of these practices, like tiny *particelle di morte*, transform the different parts of the body into something inorganic, dead. Thus, thanks to fashion, life approaches death.

32 See CAMAROTTO 2021, pp. 3-5.

33 See CAPITANO 2020, p. 53.

34 See GIGLIONI 2013, pp. 32-35.

35 See *Zib.* 1568-69, 27 agosto 1821.

which could be understood in terms of inherited inclinations, human beings also possess a secondary conformability which corresponds to the ability to learn from experience.³⁶ Human conformability, therefore, corresponds, on an individual level to a capacity for self-cultivation and improvement and, on a collective level to a capacity for culture and civilization. In both cases, however, conformability contains a principle of degeneration that leads the individual to unhappiness and that condemns society to inequality. In fact, while conformability allows human beings to acquire «maravigliose facoltà», being as it is, highest in people of talent and genius, it also allows them to develop in ways unintended by nature, thus distancing them from a hypothetical original state of perfection and happiness. Conformability, therefore, as Leopardi explains in *Zib.* 1569, is completely different from perfectibility.

The automata of the *Proposta di premi*, however, are perfectible, or rather, already perfect. If the organic is malleable, flexible and changeable, the inorganic is complete in itself. The capacity that human beings have to change and adapt is an ability that depends fully on the organicity of their bodies of flesh, so much so that, as Claudio Colaiacono suggests, it can be understood as «una pieghevolezza di organi esteriori e interiori» (COLAIACONO 2005, p. 511). To use terminology from our own era's computer science and artificial intelligence, we could say that to the 'wetware' of human beings – i.e. the human body and central nervous system – Leopardi juxtaposes the hard mechanisms of the automata of the *Proposta di premi*. If the human being is a «pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta, ec.» (*Zib.* 1452, 4 agosto 1821), a soft machine, Leopardi's automata are its exact antithesis. They do not possess fleshy bodies, but rather they have mechanical parts that are not susceptible to change or decay. They are equally immune to emotional variations, as Leopardi emphasizes that their affective states are not subject to any alteration. They have no experience of physiological or psychological alteration. Beyond change, the automaton also escapes the pain of becoming. For Leopardi, oppositions such as natural-artificial, conformable-non conformable, organic-inorganic are not meant to establish an ontological primacy of the living – of life – but rather of existence: «se v'ha cosa che non sia punto conformabile naturalmente, quella niente partecipa della vita, ma solo esiste» (*Zib.* 3381, 8 settembre 1823).

³⁶ Maria Silvia Marini defines the first kind of conformability as the totality of genetic traits that an individual possesses; whereas the secondary, acquired conformability refers to

all the capacities that an individual can acquire through development and practice. See MARINI 2021, pp. 52-53.

7. BEYOND THE INORGANIC

Leopardi reaches farthest in the posthuman imaginary with those *operette* that more closely coincide with his so-called turn toward Stratonian materialism, the *Cantico del Gallo silvestre* (the last of the 1824 *Operette* to be written) and the *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* (written in 1825). In these texts, Leopardi completes what Luigi Blasucci defined as the «diagramma ideologico di svolgimento da una considerazione sensistico-esistenziale a una considerazione cosmico-materialistica dell'infelicità» (BLASUCCI 1985, p. 222).

The *Cantico* reiterates in no uncertain terms the equivalence of life and unhappiness:

vedi tu di presente o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano? Forse si nasconde dal tuo cospetto, e siede nell'imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual creatura provveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, dì e notte, senza sonno né requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice? (LEOPARDI 2009, pp. 162-3)

At this point, however, the state of *souffrance* seems to have expanded to touch everything that exists. In fact, even if Leopardi includes in the catalogue of unhappiness every living thing, taking care to point out that in Hebrew myth the sun, planets, and stars have a soul and a life, he nonetheless also inserts in the list those creatures that are “deprived of any vegetative or animal virtue.” In the allegory of the garden, in *Zibaldone* 4175, 19 aprile 1826, Leopardi will be even more explicit. He goes as far as to imagine a necessary unhappiness that no longer plagues only individual living beings, but also «le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi». This, in fact, would seem to be the extreme corollary of the idea of a matter that can think and sense and that, as described in the *Frammento apocrifo*, makes up all material things. Furthermore, the potential extension of the capacity to sense to *all* material things is also hinted at in a parenthetical remark about what people infer about matter, which comes at the end of Leopardi's extensive reflection on “thinking matter” in the *Zibaldone*: «...abbiamo conchiuso non poter la materia pensare e sentire, perché le altre cose materiali, fuori dell'uomo e delle bestie, non pensano né sentono (o almeno così crediamo noi)... » (*Zib.* 4253, 9 marzo 1827; my emphasis).

If sensing, and therefore suffering, is intrinsic to matter, then the entire universe is condemned to suffer, since matter, a substance that revolves in an incessant process of production of things, is both uncreated and eternal. This means that not even the annihilation of all organic forms will eradicate suffering. At this point, readers of the *Operette* are no longer just asked to imagine something against their nature: the anesthetization of senses; the non-being of death; the disappearance of the entire human species or of all living beings; but – even more radically, indeed superhumanly – they are required to imagine either an infinite mechanism of production and destruction of life or a nothingness that goes beyond the limits of matter. If the Stratonian materialism of the *Frammento apocrifo* confronts us with the eerie sublimity of non-human agency, the *Cantico* leads us to imagine the annihilation of the entire universe, which gives way to «un silenzio nudo, e una quiete altissima» (LEOPARDI 2009, p. 165).³⁷

CONCLUSION

I have argued, in this essay, that Leopardi's *Operette morali* are suggestive of a posthumanist perspective in their representation of what I have termed the appeal of the inorganic. In a succession of moments, taken from a selection of *Operette*, human beings appear inferior to or displaced by not just all other living forms, but by inorganic matter itself. In a provocative reversal of the ontological order, the state of biological life itself is superseded by the insensate existence of the inorganic. So much so that the inorganic comes to exercise an unnatural force of attraction. Whether it is achieved in the quietus of organic death, or simulated either in the oblivion of drugs and sleep or in the immutable mechanical feelings of an automaton, the inorganic condition is to be ardently desired and even sought after.

The posthuman in Leopardi is first and foremost an imaginative exercise, coherent with the appeal to the imagination which is at the core of the *Operette*, a “book of poetic dreams”. The ‘post’ in posthuman, in this sense, functions not merely as an invitation to imagine a state of senseless inorganicity or a universe without human beings, but also and especially as a challenge to explore conceptually the limits of the human and to imagine the overcoming of these limits. Leopardi's position resonates with posthu-

³⁷ On the role that the imagination has in Leopardi's representation of evil and nothingness, see LANDI 2017, pp. 134-41, and especially p. 141 on the common origin and purpose of matter and nothingness, and on the difference between the latter and the concept of in-

finity. The nothingness that closes the *Cantico* is an absolute kind of nothingness that coincides with the extinction of matter itself. As such, it lies within the purview of poetry and appeals to the reader's imagination.

manist critiques of humanism in that the revised chain of being and the inversion of values, privileges, and desires proposed in his works, unravel the humanist hierarchy of being. There is no privileging of human life, but rather a repositioning of the human, one of the myriad things in the universe, be they animate or inanimate. In line with posthumanist thought, Leopardi emphasizes a kinship among all living things which is based on a shared condition of *souffrance*. Even more radically, in rethinking the agency of matter, he collapses all differences between the organic and the inorganic – imagining both classes as part of and as equally subject to a ceaseless cycle of material transformation.

BIBLIOGRAPHY

BENJAMIN 1999 = BENJAMIN Walter, *The Arcades Project*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1999.

BINNI 1987 = BINNI Walter, *Lettura delle "Operette morali"*, Genova, Marietti, 1987.

BLASUCCI 1985 = BLASUCCI Luigi, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

BROGLIO 2017 = BROGLIO Ron, «Romantic», in CLARKE Bruce – ROSSINI Manuela (a cura di), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge, Cambridge UP, 2017, pp. 29-40.

BUFFON 2007 = BUFFON Georges-Louis Leclerc de, *Oeuvres*, a cura di Stéphane SCHMITT e Cédric CRÉMIÈRE, Paris, Gallimard, 2007.

CAMAROTTO 2021 = CAMAROTTO Valerio, «"Uomini di seconda mano". Note su automi e creature artificiali da Leopardi a Capuana», in CASADEI Alberto – FEDI Francesca *et al.* (a cura di) *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI*, Pisa, 12-14 settembre 2019, Roma, Adi editore, 2021 (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>).

CAPITANO 2020 = CAPITANO Luigi, «Leopardi e d'Holbach. La macchina "sconcertata" e le rovine del cielo», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 13, 2020, pp. 45-77.

CAPRA 2016 = CAPRA Andrea, «"Essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice": Leopardi e d'Holbach», in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 45, 2, 2016, pp. 89-106.

CHEUNG 2010 = CHEUNG Tobias, «The Concept of Organism: Historical, Philosophical, Scientific Perspectives», in *History and Philosophy of the Life Sciences*, vol. 32, n. 2/3, 2010, pp. 155-94.

COLAIACONO 2005 = COLAIACONO Claudio, «Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano», in *Critica del testo*, 1, 2005, pp. 495-542.

CONFORTI 2010 = Maria, «L'Ignuda morte delle mummie di Federico Ruysch: sapere del corpo e poesia in Giacomo Leopardi», in *Medicina nei secoli. Arte e Scienza*, 22/1-3, 2010, pp. 163-80.

CONTARINI 1994 = CONTARINI Silvia, «Leopardi e Buffon: sulla genesi del *Dialogo della Natura e di un Islandese*», in *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. XLVII, fasc. 4, ottobre/dicembre 1994, 331-54.

CRIVELLI 2000 = CRIVELLI Tatiana, «Un itinerario nel pensiero filosofico di Giacomo Leopardi: la materia pensante», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2, 2000, pp. 61-77.

DAMIANI 2011 = DAMIANI Rolando, «Note al testo», in LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, 3 voll., a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2011^t, pp. 3231-768.

DIDEROT 2010 = DIDEROT Denis, «Le Rêve de d'Alembert», in *Œuvres philosophiques*, a cura di Michel DELON, Paris, Gallimard, 2010, pp. 345-444.

EFFINGER 2022 = EFFINGER Elizabeth, «Romanticism and Critical Posthumanism», in HERBRECHTER Stefan – CALLUS Ivan *et al.* (a cura di), *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022, https://doi.org/10.1007/978-3-030-42681-1_5-1

FELICI 1997 = FELICI Lucio, «Un canto dal nulla», in *PP*, pp. 38-58.

FERRI 2015 = FERRI Sabrina, *Ruins Past: Modernity in Italy, 1744-1836*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015.

FONTENELLE 1764 = FONTENELLE Bernard de, «Éloge de M. Ruysch», in ID., *Histoire de l'Académie Royale des Sciences. Année M.DCCXXXI. Avec les Mémoires de Mathématique & de Physique, pour la même Année, Tirés des Registres de cette Académie*, Paris, Panckoucke, 1764, pp. 100-109.

FOUCAULT 1994 = FOUCAULT Michel, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York, Vintage, 1994.

FOUQUET 2022 = FOUQUET Henri, «Sensibilité, Sentiment», in DIDEROT Denis – D'ALEMBERT Jean le Rond (a cura di), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, in MORRISSEY Robert e ROE Glenn (a cura di), *University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, Autumn 2022 Edition*, <https://encyclopedia.uchicago.edu>.

FREUD 1960 = FREUD Sigmund, *The Ego and the Id*, New York, W. W. Norton and Company, Inc., 1960.

GAUKROGER 2010 = GAUKROGER Stephen, *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility: Science and the Shaping of Modernity, 1680-1760*, Oxford, Oxford UP, 2010.

GIBSON 2015 = GIBSON Susannah, *Animal, Vegetable, Mineral? How Eighteenth-century Science Disrupted the Natural Order*, Oxford, Oxford UP, 2015.

GIGLIONI 2013 = GIGLIONI Guido, «Jean-Baptiste Lamarck and the Place of Irritability in the History of Life and Death», in NORMANDIN Sebastian – WOLFE Charles T. (a cura di), *Vitalism and the Scientific Image in Post-Enlightenment Life Science, 1800-2010*, New York, Springer, 2013, pp. 19-49.

GILLISPIE 1958 = GILLISPIE Charles C., «Lamarck and Darwin in the History of Science», in *American Scientist*, 46, 4, 1958, pp. 388-409.

JACOB 1973 = JACOB François, *The Logic of Life. A History of Heredity*, New York, Pantheon Books, 1973.

JAUCOURT 2022 = JAUCOURT Louis de, «Sensibilité», in DIDEROT Denis – D'ALEMBERT Jean le Rond (a cura di), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, in MORRISSEY Robert e ROE Glenn (a cura di), *University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, Autumn 2022 Edition*, <https://encyclopedie.uchicago.edu>.

LAMARCK 1778 = LAMARCK Jean-Baptiste de Monet de, *Flore française ou Description succincte de toutes les plantes qui croissent naturellement en France, disposée selon une nouvelle méthode d'analyse, & à laquelle on a joint la citation de leurs vertus les moins équivoques en médecine, & de leur utilité dans les arts*, Tome 1, Parigi, de l'Imprimerie royale, 1778.

LAMBERTENGI 1998 = LAMBERTENGI Luigi, «Sull'origine e sul luogo delle sepolture», in FRANCONI Gianni – ROMAGNOLI Sergio (a cura di), *Il Caffè: 1764-1766*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 481-7.

LANDGRAF – TROP – WEATHERBY 2019 = LANDGRAF Edgar – TROP Gabriel – WEATHERBY Leif (a cura di), *Posthumanism in the Age of Humanism. Mind, Matter, and the Life Sciences after Kant*, New York, Bloomsbury Academic, 2019.

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

LEOPARDI 2009 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose: Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2009¹¹.

LEOPARDI 2011 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, 3 voll., a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2011⁴.

LEOPARDI 2021 = LEOPARDI Giacomo, *Compendio di storia naturale; con l'aggiunta del Saggio di chimica e storia naturale del 1812*, a cura di

Gaspare POLIZZI e Valentina SORDONI, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021.

MARINI 2021 = MARINI Maria Silvia, «Confini e indeterminatezza del senso: spazio semantico e facoltà immaginativa nelle concezioni linguistiche di Leopardi», in DEL GATTO Antonella – LANDI Patrizia (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED, 2021, pp. 51-56.

MARTINELLI 1989 = MARTINELLI Bortolo, «Leopardi e il “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie”», in *Testo*, X, 17, gennaio-giugno 1989, pp. 65-93.

NEGRI 1998 = NEGRI Antimo, *Leopardi e la scienza moderna. «Sott'altra luce che l'usata errando»*, Milano, Spirali, 1998.

PANIZZA 1991 = PANIZZA Giorgio, Introduzione a *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Giorgio PANIZZA, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano, 1991, pp. 159-67.

POLIZZI 2003 = POLIZZI Gaspare, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. *Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Roma, Carocci, 2003.

POLIZZI 2008 = POLIZZI Gaspare, «... per le forze eterne della materia». *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

PRETE 2006 = PRETE Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, edizione ampliata, Milano, Feltrinelli, 2006.

REILL 2005 = REILL Peter Hanns, *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, Berkeley and Los Angeles (CA), University of California Press, 2005.

ROGER 1997 = ROGER Jacques, *Buffon: A Life in Natural History*, Ithaca, Cornell UP, 1997.

SMITH 2010 = SMITH Christopher U. M., «Like Grandfather, Like Grandson: Erasmus and Charles Darwin on evolution», in *Perspectives in Biology and Medicine*, 53, 2, Spring 2010, pp. 186-99.

SOMERSET 2002 = SOMERSET Richard, «The Naturalist in Balzac: The Relative Influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire», in *French Forum*, 27, 1, Winter 2002, pp. 81-111.

STABILE 2001 = STABILE Giorgio, *Giacomo Leopardi e il pensiero scientifico*, Roma, Fahrenheit 451, 2001.

SULLIVAN 2003 = SULLIVAN Heather I., «Organic and Inorganic Bodies in the Age of Goethe: An Ecocritical Reading of Ludwig Tieck's *Rune Mountain* and the Earth Sciences», in *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 10, 2, Summer 2003, pp. 21-46.

TROP 2019 = TROP Gabriel, «The Indifference of the Inorganic», in LANDGRAF Edgar – TROP Gabriel – WEATHERBY Leif 2019, pp. 287-308.

VINT 2020 = VINT Sherryl (a cura di), *After the Human: Culture, Theory and Criticism in the 21st Century*, Cambridge, Cambridge UP, 2020.

WASHINGTON – MCCARTHY 2019 = WASHINGTON Chris – MCCARTHY Anne (a cura di), *Romanticism and Speculative Realism*, London, Bloomsbury, 2019.

WILLS 2016 = WILLS David, *Inanimation: Theories of Inorganic Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

WOLFE 2014 = WOLFE Charles T., «Sensibility as Vital Force or as Property of Matter in Mid-eighteenth-century Debates», in LLOYD Henry Martyn (a cura di), *The Discourse of Sensibility: The Knowing Body in the Enlightenment*, Cham, Springer, 2014, pp. 147-70.

ZOLKOS 2020 = ZOLKOS Magdalena, «The Inorganic», in VINT 2020, pp. 147-58.

PAOLO COLOMBO

«IL LIBRO DELLA VERA SAPIENZA».

FRANCESCO PUCCINOTTI LETTORE

DELLE *OPERETTE MORALI*

ABSTRACT: The essay intends to present the results of a broader ongoing research dedicated to the 'leopardian' doctor Francesco Puccinotti (1794-1872), focusing on the predilection he constantly professed, up to the years of his late maturity, for the *Operette morali*. About the «Dialoghi» (as he always preferred to mention them), Puccinotti was immediately enthusiastic, revealing an intimate adherence to the profound substance of the text and becoming an active promoter even after having been transferred to the University of Macerata, in January 1826. The importance of this appreciation, sometimes expressed in clear-cut and radical terms, represents a useful testimony in the definition of a first, selected group of ideal readers of the work.

KEYWORDS: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Reception Studies, Francesco Puccinotti, Pietro Giordani, Materialism.

PAROLE-CHIAVE: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, fortuna e ricezione, Francesco Puccinotti, Pietro Giordani, materialismo.

Nella recente sede editoriale del *Companion* (2018) dedicato a Leopardi da Carocci, Franco D'Intino è tornato a riflettere su un dato storico-critico che, pur essendo acquisito, non cessa di incuriosire e di porre qualche interrogativo. La fortuna e perfino la notorietà in senso assoluto di Leopardi continuano a essere legate alla numericamente esigua produzione poetica, che viene non di rado fatta coincidere con i 41 componimenti dei *Canti*, nonostante, ad esempio, il progressivo e forse doveroso incremento degli studi sui fondamentali *Paralipomeni*.¹ Per con-

¹ Si ricordano, senza pretesa di esaustività, BRILLI 1968, CELLERINO 1980, SAVARESE 1987, CELLERINO 1997.

tro, l'universo prosastico dell'opera leopardiana ha faticato ad ottenere pari riconoscimento, soffrendo senz'altro in prima istanza il giudizio limitativo espresso dalle maggiori personalità critiche tra Otto e Novecento,² ma non ricevendo poi pieno e meritato risarcimento, nonostante si tratti della parte assolutamente preponderante, tanto che Leopardi, volendo riprendere le parole di D'Intino, non è solo uno dei maggiori prosatori italiani in senso qualitativo, ma anche in quello quantitativo.³ Pochi, sempre nel contesto di una bibliografia smisurata, gli studi sui *Pensieri* (dei quali è da pochissimo apparsa una nuova edizione);⁴ recente il rinnovato interesse per le traduzioni e i volgarizzamenti, poetici e prosastici, oltre che sui lavori della cosiddetta "fase erudita";⁵ non numerosissime le riflessioni su quello che resta uno degli epistolari più affascinanti e letterariamente validi della nostra tradizione.⁶ Molto frequenti, al contrario, le indagini sullo *Zibaldone*, la cui natura di «libro unico probabilmente in tutte le letterature»,⁷ secondo la famosa definizione di Gianfranco Contini, ha stimolato l'attività e talvolta l'immaginazione di moltissimi/e interpreti, al punto che lo «scartafaccio», come Leopardi stesso lo chiamò in una lettera ad Anton Fortunato Stella, sembra a godere di un'attenzione più ampia e capillare di quella riservata alle stesse *Operette morali*.⁸

Eppure queste ultime sono il «capolavoro a cui l'autore affida il compito di innovare lo stile e le bellezze della satira fina», come recitava la declaratoria del *panel* che ha ispirato questo intervento,⁹ o, per indulgere in citazioni ampiamente note, il libro che Leopardi stesso diceva di avere «più caro dei suoi occhi»;¹⁰ e, si potrebbe aggiungere, uno dei pochi lavori pubblicati in vita, dunque una testimonianza concreta di una precisa posizione ideologica, a differenza di quanto avviene con il magmatico e (inevitabilmente) spesso palinodico pensiero privato dello *Zibaldone*. Nella ricerca di nuove prospettive su un testo di tale importanza, non appare allora inutile una ricognizione della fortuna tra i contemporanei che recuperi, inserendole nel contesto specifico, le testimonianze già disponibili, integrandole, ove possibile, con nuove acquisizioni; un'operazione

2 Valga, su tutti, il giudizio limitativo di CROCE 1923, pp. 103-19.

3 D'INTINO 2018, p. 63.

4 LEOPARDI 2022.

5 Sul Leopardi traduttore ci si limita a segnalare alcuni tra i saggi, i volumi e le edizioni più recenti: LEOPARDI 2012, CAMAROTTO 2016a, CAMAROTTO 2016b, LA ROSA 2017, VALLANA 2021.

6 Si vedano, oltre a *Epist.*, LEOPARDI 1990, DIAFANI 2000, GEDDES DA FILICAIA 2006, MAGRO 2012, GENETELLI 2016.

7 CONTINI 1988, p. 217.

8 Cfr. *Epist.*, II, p. 1268 (lettera 1021, 22 novembre 1826).

9 Faccio riferimento al doppio panel organizzato dalle prof.sse Tatiana Crivelli e Patrizia Landi per il Congresso dell'AAIS (American Association for Italian Studies) che si è tenuto in parte da remoto (13-15 maggio 2022) e in parte in presenza presso l'Università Alma Mater di Bologna (29 maggio-1 giugno 2022).

10 *Epist.*, I, lettera 861, ad Antonio Fortunato Stella del 12 marzo 1826, p. 1104).

da condurre non necessariamente in ottica per così dire erudita (di per sé non deprecabile), ma nella direzione di un'inchiesta volta a soddisfare due interrogativi fondamentali: 1) come i contemporanei lessero e, in alcuni casi, usarono più o meno strumentalmente le *Operette*. Di norma, il repertorio delle notizie più citate insiste sui giudizi elogiativi dello stile, ad esempio quello di Tommaseo («il libro meglio scritto del secolo nostro»),¹¹ o si concentra sullo sfortunato esito del concorso a premi bandito dall'Accademia della Crusca nel 1828 (profetiche, in tal senso, proprio alcune operette). 2) Quale pubblico o, con formula più contemporanea, quale orizzonte d'attesa poteva avere immaginato Leopardi per l'opera? È possibile ricostruire o anche solo abbozzare la fisionomia di una ipotetica prima platea di destinatari/e?

In ideale, ancorché provvisoria e parziale risposta al primo interrogativo si possono segnalare due casi indicativi di un sostanziale fraintendimento, che, come è ampiamente documentato, rappresenta assieme all'indifferenza e all'esplicita avversione per i contenuti la reazione più frequente. I due documenti, l'uno più noto e l'altro meno, risultano tuttavia interessanti perché giungono da letterati contemporanei in diverso modo sensibili all'influenza leopardiana.

Il primo è una vecchia conoscenza di Leopardi, quel Bernardo Bellini che il giovane Giacomo aveva deriso nel 1817 per il chimerico proposito di tradurre l'intera poesia greca conservata.¹² Poi più noto per la collaborazione prestata in tarda età a Tommaseo nell'impresa del *Dizionario*, Bellini è se non altro figura riferibile alla vasta e variegata categoria degli autori 'irregolari' e stravaganti, al punto che un suo profilo è stato inserito nel volume dedicato da Paolo Albani ai *Mattoidi italiani*.¹³ Negli anni Quaranta, egli diede alle stampe sotto pseudonimo il poema *Classicoromanticomachia*, stanca e anacronistica riproposizione di un contrasto, quello fra classicisti e romantici, ormai privo di reale consistenza, elaborata essenzialmente allo scopo di denigrare Giovanni Prati, suo rivale nella Torino di Carlo Alberto.¹⁴ Merita però qualche approfondimento la piuttosto fitta presen-

¹¹ Cfr. la lettera di Stella a Leopardi del 1° agosto 1827 e l'allegato giudizio di Tommaseo (ivi, II, lettera 1115, pp. 1356-7 e p. 2275).

¹² Il progetto venne dallo stesso Bellini presentato nel *Foglio d'annunzi della Gazzetta di Milano* (23 marzo 1816) e suscitò la pungente ironia del Leopardi autore della *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* (7 maggio 1816). Al primo volume edito della collezione, gli *Inni* di Callimaco, Leopardi pensò di dedicare un articolo per lo *Spettatore*, ma cambiò idea dopo aver sfogliato la traduzione, giudicata «cosa ri-

dicola»; cfr. *Epist.*, I, lettera 26, 6 dicembre 1816, pp. 39-40, e lettera 62, 12 maggio 1817, p. 100.

¹³ ALBANI 2012, pp. 71-75. Negli anni Sessanta Bellini si sarebbe cimentato in audaci esperimenti epici, pubblicando nel 1865 *L'inferno della tirannide* (che l'autore volle far credere composto alla fine degli anni Trenta) e *Il purgatorio d'Italia*; i due poemi riproducono esattamente il numero di canti e la struttura metrica delle rispettive cantiche dantesche, parole rima comprese. Cfr. PRAZ 1960, pp. 193-222.

¹⁴ BELLINI 1844; il poema venne pub-

za, nelle ottave, di richiami alle forme e ai motivi del linguaggio satirico di Leopardi, con modalità e frequenza difficilmente giustificabili alla luce di una pur innegabile comunanza di fonti (Luciano, la *Batracomiomachia* pseudomerica, il *Morgante*). È il caso, ad esempio, della presenza del dio Momo (*La scommessa di Prometeo*), che, protagonista nel III canto di una burlesca catabasi (densa di rimandi ai canti XX e XXI dell'*Inferno*), stringe poi alleanza con un «folletto» (*Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*). O, in una circostanza ancora più esemplificativa, del profilo di «Buffon Marubbio», letterato romantico che «[...] la stolta dottrina ognor commette | al romantico stil delle gazzette» (IV, st. 46), molto vicino, nella polemica antigioiornalistica, al *Tristano*, alla *Palinodia a Gino Capponi* e ai *Paralipomeni*.¹⁵

Il secondo e più conosciuto esempio è offerto da Giovita Scalvini, scrittore e critico di origine bresciana (nato a Botticino nel 1791, coinvolto nelle sentenze sui moti del 1821, esule in Europa per quasi un ventennio), il cui merito principale è oggi comunemente individuato nell'acuta interpretazione fornita del romanzo manzoniano,¹⁶ ma che coltivò con costanza e non senza risultati la poesia, nella quale fece ampio ricorso a temi, motivi e addirittura stilemi riconducibili a Leopardi. Basti dire che a tutt'oggi, uno dei possibili indizi utili a stabilire la cronologia interna del poemetto *Il Fuoruscito*, forse il miglior lavoro poetico di Scalvini, giunge dai vv. 1230-1, che cito parzialmente: «[...] negli alberghi | che fanciullo abitai», da confrontare, naturalmente, con il v. 5 delle *Ricordanze*.

Negli appunti preparatori del famoso saggio manzoniano Scalvini dedica non poco spazio a Leopardi e alle *Operette morali*, circostanza tra l'altro non scontata, se si pensa che all'epoca egli si trovava all'estero, a Parigi, e che tali note sono normalmente attribuite al 1827-1828.¹⁷ Come anticipato, tuttavia, i termini del riferimento non sono benevoli:

chi priva il suo onore delle speranze della religione e non sappia raccogliervi le dottrine della filosofia, la quale è pur fondamento della religione, si lascia andare alle dolorose fantasie, al dubbio inquieto dell'ordine del mondo e in ultimo a disperazione. E chi desidera ve-

blicato con lo pseudonimo anagrammato «Rebardo Binnelli», secondo un uso probabilmente mutuato dal *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, principale modello dell'opera. Sulla genesi del poema si vedano DONINI 1876, p. 24, e NOVATI 1913.

¹⁵ La *Classicoromanticomachia* sembra dunque da annoverare fra le primissime testimonianze della fortuna del poemetto leopardiano, apparso postumo a Parigi nel 1842; sul tema sia consentito rinviare a COLOMBO 2020, e in

particolare alle pp. 198-9.

¹⁶ Composto con ogni probabilità attorno alla fine degli anni Venti per la mai nata *Rivista Italiana*, il saggio fu pubblicato anonimo (con la sola sigla «A. H. J.») nel 1831: *Dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni. Articolo primo*, Lugano, Ruggia, 1831, e si legge ora anche in MANZONI 2000, pp. 241-69.

¹⁷ Sulla datazione dei materiali, a lungo ritenuti più tardi, si veda DANELON 1986, p. 75.

dere se le nostre parole sono vere, legga gli scritti del Giordani e del Leopardi, due autori de' più lodati oggidì in Italia, e s'avvedrà ch'ei fanno un continuo rammaricarsi e mentre s'accorgono quanto miserabile sia la condizione delle cose che li circondano, e quella serbata alle vite loro, non hanno nessuna fidanza nell'avvenire, né nei provveduti destini dell'umanità, la quale sembra a loro una moltitudine di ciechi, sol nati a stentare, ad offendersi a ingiuriarsi scambievolmente, ed finalm[ente] ad esser sepolti. Né di questo vogliamo già dar colpa a loro, perché raro è, e dei rarissimi ingegni soltanto, il sorgere sopra l'opera passeggera del tempo e la condizione mutabile delle cose, per comprendere la gran vita del tutto, l'intento finale della Provvidenza e procurarne il conseguimento. Essi per l'opposto colle oziose e disperate loro dottrine, vi pongono, per quel che valgono le loro forze, ogni impedimento.¹⁸

Può essere interessante rilevare come lo stesso lessico impiegato da Scalvini, all'epoca piuttosto vicino a Victor Cousin, paia incarnare il tipo ideale del bersaglio polemico leopardiano: parole come «Provvidenza» o espressioni quali «intento finale» e «provveduti destini dell'umanità» sembrano, a chi voglia adottare una prospettiva leopardiana, estrapolati dalla *Palinodia a Gino Capponi*, dai *Nuovi credenti*, dal *Tristano* o dai *Paralipomeni*, e risultano perfettamente assimilabili a quel processo di parodia della lingua filosofica coeva descritto da Liana Cellerino.¹⁹ Ancor più rilevante è il fatto che, nelle stesse carte, Scalvini si sia spinto fino ad abbozzare una possibile risposta antimaterialistica della Natura all'Islandese.²⁰

Ma il dato forse più utile a transitare dal primo al secondo interrogativo è l'equiparazione, nel testo, di Leopardi a Giordani. Chi si avvicini al primo con qualche grado di partecipazione ideologica o emotiva può essere sfiorato da suggestioni manichee, cedendo così alla tentazione di dividere la schiera dei contemporanei in fautori e detrattori. È quasi superfluo far presente che si tratta di un rischio metodologicamente connotato in senso omologante: il fronte dei letterati o pensatori che potremmo a prima vista individuare come favorevoli a Leopardi si mostra in realtà, al suo interno, meno compatto di quanto non appaia quello degli oppositori. Giuseppe Montani, ad esempio, fu senz'altro vicino a Leopardi, per il quale espresse a più riprese apprezzamento, anche pubblicamente dalle pagine dell'*Antologia*; sottovalutò o non colse, tuttavia, il potenziale valore dell'esperimento delle *Crestomazie*, alle quali dedicò (secondo Giulio Bollati) le sue pa-

18 Si cita dall'edizione procurata da DANELON 1986, p. 106, che in alcuni punti rettifica la prima trascrizione di Mario Marazzan (SCALVINI 1948, pp. 346-9). Il passo è segnalato anche da BELLUCCI 1996, pp. 304 e 314, che ne

evidenzia le analogie con le riserve antileopardiane di Mazzini.

19 CELLERINO 1997, pp. 17-42.

20 Cfr. DANELON 1986, pp. 107-8.

gine meno lucide e profonde;²¹ e, «fautore del progressivo incivilimento» rimase di fatto estraneo alla «concezione leopardiana di una inevitabile infelicità umana».²²

Tra le figure che, più di altre, possono apparire sintomatiche della complessità della questione, un posto di rilievo spetta a Francesco Puccinotti.²³ Giovane medico, nel 1825 Puccinotti lasciò l'incarico nella nativa Urbino per diventare condotto a Recanati, dove si sarebbe trattenuto fino al principio del 1826; pochi mesi, ma sufficienti a frequentare assiduamente Leopardi da marzo a luglio, dunque prima della partenza di quest'ultimo per l'infelice soggiorno milanese. Fu un periodo in cui, stando a quanto scrisse poi, Puccinotti ebbe modo di conoscere da vicino le carte delle operette composte nel corso dell'anno precedente. Nacque così la predilezione per i «Dialoghi» (come sempre preferì chiamarli), destinata a durare fino agli anni più tardi e sempre caratterizzata da un'intima adesione alla sostanza profonda del testo, del quale Puccinotti si fece attivo promotore anche dopo l'allontanamento da Recanati.

L'esame dei documenti epistolari restituisce l'immagine di una militanza fervida ed entusiastica. Il 2 aprile 1826 Puccinotti scrive a Leopardi da Macerata, dove si era stabilito, lamentando di non aver ancora ricevuto il fascicolo dell'*Antologia* (gennaio 1826) contenente le tre operette pubblicate da Giordani, e aggiungendo:

Io smanio di vederli stampati, e per quella santa amicizia che ci lega ti prego a non indugiare un minuto appena avranno vista la luce. Quelli saranno per me il libro della vera sapienza; perché non è sapienza se non quella che libera la mente dalle vanità e dalle illusioni, e a questo fine mi pare che mirino direttamente que' tuoi dialoghi sapientissimi.²⁴

E un paio di mesi più tardi, il 29 maggio 1826, dopo aver finalmente letto l'estratto:

vedi che forza di ragione deesi nascondere in quelle tue Operette morali. E veramente è così: mostriamo l'uomo: richiamiamo, per es-

²¹ «Simbolo vivente della continuità tra il "Conciliatore" e l'"Antologia" e grande estimatore del recanatese, il Montani ha forse scritto in questa occasione la frase più involuta di tutta la sua limpida e vivace carriera di critico» (BOLLATI 1998, p. 17); il riferimento è alla conclusione della breve recensione alla *Crestomazia* prosastica apparsa sull'*Antologia* (n. LXXXV, gennaio 1828, pp. 171-72): «Ringraziando il conte Leopardi della cura che si è data, facciamo voti

che non tardi per noi pure il giorno, in cui il fare antologie simili a quelle d'altre nazioni sia così facile anche ad uomini di mediocre ingegno; come il farne una men dissimile delle antecedenti è stato difficile a lui uomo d'ingegno sì raro».

²² SPAGGIARI 2011, pp. 857-8.

²³ Su Puccinotti si vedano almeno LUCERI 2011, CONFORTI 2010 e le pp. 54-59 del recente MAURELLA 2022.

²⁴ *Epist.*, I, lettera 883, p. 1126.

sere meno annojati, alcuni di que' vaghissimi errori dell' antichità, pei quali tutto il mondo esteriore prendeva dinnanzi a loro spiriti anima e vita: il misero e freddo vero non accresca miseria e freddezza negli animi nostri: la storia delle moderne pretensioni si converta in quella del riso de' sapienti: ed a questo beatissimo riso facciamo l'apoteosi e innalziamogli un ara [*sic*] ed un tempio come fecero quegli d'Ippata. Tu per me sei il sapientissimo degli italiani viventi; e que' pochi che conoscono a fondo l'umana natura da te così bene svelata e dipinta dovranno mitriarti per tale. Però a giudicare delle tue Operette morali non basta essere letterato sterile o poeta; né da questi potrai mai aspettarti sinceri encomii; anzi questi meschini badando alle parole più che alle cose ti trinceranno in due parti. I Romantici per quello spesso nominare che tu fai la umana infelicità, e pel novellare simboleggiando ti diranno della loro schiera: i Classicisti staranno al tuo purissimo dialogo e ti diranno loro. E nel mentre che ciascuno di questi poveretti vorrà la tua scorza, il novissimo e utilissimo frutto non resterà gustato che da que' pochi che ti ho nominato di sopra. – Ma dimmi perché hai posto l'ultimo dialogo per primo, e perché così pochi ne hai pubblicati, e perché non unire almeno a questi pochi quello bellissimo *Il Parini*?²⁵

Non sarà sfuggito il fatto che, con l'ultimo rilievo, la lettera sembri indicare un'approfondita conoscenza dell'opera (forse perfino del manoscritto) da parte di Puccinotti, che mostra di averne presente se non altro il piano generale, tanto da rilevare con fastidio lo spostamento del *Timandro* dall'ultima sede (così anche nell'edizione Stella del 1827) a primo di quelli pubblicati. E proprio a Giordani conduce l'ultimo e non meno significativo riferimento contenuto nella missiva, appena precedente il passo commentato: «Tu temevi il giudizio del Giordani, uno de' *perfettibilisti* i più grandi». La portata di tale accenno non è forse stata adeguatamente considerata: se Puccinotti ricorda esattamente, significa che Giordani, il primo grande sostenitore del Leopardi ancora poco più che adolescente, non era considerato da quest'ultimo fra gli ideali interlocutori, o perlomeno non *in toto*; il dato appare non indifferente nella direzione del secondo punto prospettato in apertura.

Un documento forse ancora più eloquente, e in quanto tale già segnalato da Domenico De Robertis, è offerto dalla corrispondenza dell'estate 1827. A un Leopardi quanto mai sfiduciato, che nella lettera del 16 agosto da Firenze si era detto «stanco della vita», Puccinotti replica l'8 settembre con parole che ricordano piuttosto da vicino (anche per il tramite di una probabile mediazione catulliana) il finale del *Dialogo di Plotino e Porfirio*:

25 Ivi, lettera 926, p. 1169. La lucidità con la quale Puccinotti sintetizza i principi fonamen-

tali delle tre operette apparse sull'*Antologia* è stata messa in luce da BIGI 1991, nota alle pp. 13-14.

Morire certo poco importa, oggi che niente importa la vita: e tu che sei già glorioso puoi morire più tranquillamente d'ogni altro. Ma l'Italia ti dice, non è ancor tempo. Questa disgraziata spera ancora ne' suoi veri figli. Meno anch'io una misera vita: ho anch'io attorno una noja perpetua in carne ed ossa, cioè la moglie: desidero anch'io la pace della morte; pur tuttavia non so affrettarmela così di buon'ora. Viviamo dunque, e ridiamo del nostro stesso desiderio di morire.²⁶

A partire da queste prime risultanze, è possibile affermare che gli aspetti più rilevanti nell'attitudine di Puccinotti verso le *Operette* consistano nella condivisione dei contenuti, intima e anche autobiograficamente percepita, e nella conoscenza accurata dei materiali (come pare mostrare la critica mossa all'ordine dei dialoghi pubblicati da Giordani). Sul piano della compartecipazione emotiva alla vicenda umana dell'amico è possibile aggiungere un altro nucleo di testimonianze legate al rapporto con Recanati: Puccinotti sembra infatti essere fra i pochi amici convinti della necessità, per Giacomo, di vivere lontano dal «natio borgo» (lo stesso Giordani, sostanzialmente concorde, ebbe negli anni posizioni lievemente contraddittorie). Un esempio è nella lettera del 28 ottobre 1825. Una decina di giorni prima, il 17 ottobre, Leopardi aveva scritto:

Sento che siete disposto a lasciare Recanati. Se questo vi torna utile e comodo, non posso replicare; ma vi giuro che per conto mio mi dispiace infinitamente, perché mi priva della speranza di rivedervi, il che sarebbe per me una vera consolazione. Quanto a me, non sono talmente stabilito in Bologna, che o per noia, o per desiderio di rivedere i miei, o per nostalgia ec. non possa molto probabilmente tornare a Recanati, o per fermarmici, o almeno per passarvi qualche poco di tempo.²⁷

Nella replica, Puccinotti è tanto affettuoso quanto fermo:

E voi invece nell'affettuosissima vostra mi parlate della nostalgia che soffrite, e del vostro esser tirato fortemente a Recanati. Tanto può l'amore del natio loco, o la consuetudine, o la noja! Io però sarei più amico di me stesso che vostro se non vi confortassi a resistere alle melancolie, e tener duro, e non abbandonare Bologna che per altra simile città. [...] Così se voi, o mio Leopardi, vi ridurrete qua un'altra volta [...] poco durerà la quiete vostra, e forse così preste come vorrete non vi si offriranno novelle occasioni di partenza!²⁸

²⁶ *Epist.*, II, lettera 1138, pp. 1379-80. E cfr. DE ROBERTIS 1991, nota a p. 143. Non è tuttavia certo che il riferimento alla moglie sia da intendere in accezione «familiare e parodica» (*ibid.*) rispetto al *Plotino*; negli anni seguenti (1832-

1833), infatti, il medico urbinato avrebbe perso la consorte e due figlie.

²⁷ *Epist.*, I, lettera 746, p. 962.

²⁸ *Ivi*, I, lettera 763, 28 ottobre 1825, p. 983.

Questa dinamica fa sì che, con il passare degli anni, Puccinotti divenga anche l'interlocutore privilegiato del Leopardi più sconsigliato, e dunque il destinatario degli sfoghi contro Recanati che pure hanno non poca parte in componimenti come *Le ricordanze*. Tanto è vero che il 21 aprile 1827, alla vigilia della partenza per Firenze (via Bologna), Giacomo scrive:

Ogni ora mi par mill'anni di fuggir via da questa porca città, dove non so se gli uomini sieno più asini o più birbanti; so bene che tutti son l'uno e l'altro. Dico tutti, perché certe eccezioni che si conterebbero sulle dita, si possono lasciar fuori del conto. Dei preti poi, dico tutti assolutamente. Quanto a me, la prima volta che in Recanati sarò uscito di casa, sarà, dopo dimani, quando monterò in legno per andarmene: sicché mi hanno potuto dare poco fastidio.²⁹

Puccinotti risponde una ventina di giorni dopo, il 10 maggio:

Singolare testimonio d'affetto m'hai dato scrivendomi prima della tua partenza da Recanati. Sebbene io troppo sapessi quanto di mal animo ti ci eri ridotto e ci stavi, tuttavia non credevo che fossi per partirne sì presto, e mi ero prefisso di venire a farti altra visita. Ma tu te ne sei andato, e Dio e Minerva t'accompagnino; solo che tu non dimentichi me che ti amo e ti onoro sempre più, dovunque tu sia.³⁰

Ma la lettera è importante anche perché rivela un sincero interesse per la filosofia e per lo stato della cultura filosofica italiana:

In Italia pare che si riaccenda l'amore agli studi metafisici. Ma che pensi tu della condanna contro i seguaci di Locke, Condillac e Tracy? Io penso che già sarebbe inutile opporsi a questa nuova tendenza degli spiriti verso l'idealismo: che alquanto sensualisti pur rimarranno; e che fra queste due parti sembra ne voglia sorgere una terza (come è solito) degli Elettici. Ora di, non sarebbe il tempo di richiamare in vita il Pirronismo, e farsene capo? Addio.³¹

La risposta di Leopardi non si è conservata, ma è addirittura possibile che non sia mai esistita, se il successivo 29 luglio Puccinotti poteva lamentare di non avere avuto notizia di Giacomo dopo la partenza da Recanati (e dunque dopo la citata lettera del 21 aprile). Quest'ultima epistola del 29 luglio offre almeno due motivi di interesse: da un lato riporta più direttamente sulle tracce delle *Operette*, e dall'altro fornisce un'ulteriore indicazione della confidenza di Puccinotti con le carte e i lavori dell'amico. Il medico, infatti, dapprima si dice in trepidante attesa dei «Dialoghi»:

29 Ivi, II, lettera 1062, p. 1310.

31 Ivi, p. 1320.

30 Ivi, lettera 1075, p. 1319.

Or sappi dunque che ho veduto annunciate ne' pubblici fogli le tue Operette morali come già venute in luce: e questo annunzio m'ha messo addosso una cotal frega, un cotal pizzicore, che se tu non me ne mandi subito una copia io ne morirò certo di voglia.

E in seguito allude, non senza sarcasmo, alla recensione sulla *Biblioteca Italiana* del leopardiano discorso sull'orazione di Giorgio Gemisto Pletone;³² l'estensore, Francesco Ambrosoli, concludeva l'articolo con un invito all'autore a dedicarsi alla traduzione dei classici. Così Puccinotti:

tu hai una mente tutta *inventiva*, e conosci già quanto poco degna di te sarebbe quella gloria che ne' volgarizzamenti ripongono oggi questi nostri letterati. Io però penso, sebbene non l'abbia letta, che la tua Traduzione del *Gemisto* ti avrà servito come di un mezzo dirò quasi alla moda onde esporre qualche tua massima morale che più importi ai nostri miseri tempi: siccome mi dicesti aver fatto col ragionamento che accompagna il tuo Epitteto. Se la cosa è così come io m'avviso non mi meraviglio che la S[uddett]a Biblioteca non ha saputo lodare in te uno scopo che non ha saputo conoscere [...].³³

Una rassegna il più possibile completa delle testimonianze di Puccinotti non può tuttavia non suscitare talvolta dei sospetti di inaffidabilità. Il primo giugno 1828 egli ha finalmente ricevuto e letto le *Operette*, confessando a Leopardi di averne abbozzato un «encomio dettagliatissimo» poi abbandonato. Promette nondimeno all'amico di volerlo omaggiare inserendo uno «squarcio» del suo volume nella *Patologia induttiva*, a ideale «suggerello» del lavoro.³⁴ E in effetti, il capitolo intitolato *Della morte*, ha in esergo i settenari: «Lieta no, ma sicura | dall'antico dolor», tratti dal *Coro di morti* che apre il *Ruysch* (vv. 5-6);³⁵ a questo dialogo Puccinotti fu, per ovvie ragioni di interesse clinico, molto legato, al punto che tornò a parlarne in anni più tardi, scrivendo nel 1872 alla poetessa Alinda Bonacci Brunamonti di avere in certo modo affiancato Leopardi nella sua composizione, rispondendo «ad alcune [...] interrogazioni sopra cose di scienza, mentre scriveva il Dialogo: *Ruisichio e le Mummie*».³⁶ Nella stessa lettera alla Bonacci Brunamonti si accenna (è episodio famoso) al metodo praticato da Leopardi per imparare le lingue straniere: nel breve aneddoto, però, Puccinotti afferma che in tal modo Leopardi avesse appreso l'inglese e il tedesco, dato, quest'ultimo, a tutt'oggi privo di riscontri probanti.³⁷

32 *Biblioteca Italiana*, a. XII, t. XLVI, maggio 1827 pp. 194-200.

33 Entrambe le citazioni in *Epist.*, II, lettera 1114, 29 luglio 1827, p. 1356.

34 Ivi, II, lettera 1268, 1 giugno 1828, p. 1497.

35 PUCCINOTTI 1834, II, p. 182.

36 Cfr. PUCCINOTTI 1872, p. 426; lettera del 12 febbraio 1872.

37 Sulla questione si rimanda a UBBIDIEN-TE 2004, p. 100; dalla citata testimonianza di Puccinotti ha preso le mosse MARCON 1998 per ipotizzare in termini dubitativi una possibile co-

E ancora, nella stessa silloge di *Lettere scientifiche e familiari* si legge una missiva a Monaldo del dicembre 1837, in cui Puccinotti stila a memoria un elenco delle opere mostrategli da Leopardi stesso a Recanati anni prima; per ammissione dello stesso medico, il piccolo catalogo è proposto anche in risposta alle notizie frammentarie e imprecise diffuse da Antonio Ranieri sul *Progresso* a breve distanza dalla morte di Leopardi. Scorrendo i lemmi si apprende dell'esistenza di «Moltissimi versi d'un Poema ch'egli andava componendo sulla Natura delle cose, alla maniera di quello di Lucrezio».³⁸ A questa notizia volle credere anche Pascoli;³⁹ eppure, fino a prova contraria, l'ipotesi più probabile è che sia da riferire a un *lapsus* di Puccinotti, che confuse il progetto di poema didascalico-filosofico con la formula, questa sì ricorrente in Leopardi, «Della natura degli uomini e delle cose» (o, in un caso, viceversa), riferita però a un ipotetico trattato, e come tale utilizzata nell'indicizzazione dello *Zibaldone*.

Ma se gli ultimi due dati, il presunto apprendimento del tedesco e l'assai dubbia allusione al poema «sulla Natura delle cose», devono forse indurre cautela circa l'attendibilità delle testimonianze più tarde, l'insieme dei dati disponibili non sminuisce il valore di un sodalizio intellettuale concretizzati proprio negli anni interessati dalla composizione e pubblicazione delle *Operette*, e quanto mai utile, in ottica futura, ad approfondire e precisare intenzioni, finalità e interlocutori del libro leopardiano.

BIBLIOGRAFIA

ALBANI 2012 = ALBANI Paolo, *Imattoidi italiani*, Macerata, Quodlibet, 2012.

BELLINI 1844 = BELLINI Bernardo, *La Classicoromanticomachia. Poema giocoso...*, Cremona, Feraboli, 1844.

BIGI 1991 = BIGI Emilio, «Leopardi e Recanati», in *Le Città di Giacomo Leopardi*. Atti del VII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 16-19 settembre 1987), Firenze, Olschki, 1991, pp. 3-21.

BOLLATI 1998 = BOLLATI Giulio, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana* [1968], a cura di Giorgio PANIZZA, introduzione di Luigi BLASUCCI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

BRILLI 1968 = BRILLI Attilio, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia, 1968.

CAMAROTTO 2016a = CAMAROTTO Valerio, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

noscenza della lingua tedesca e, conseguentemente, del pensiero kantiano da parte di Leopardi.

38 Ivi, p. 142; lettera del 5 dicembre 1837.

39 Cfr. FENOGLIO 2008, p. 135.

CAMAROTTO 2016b = CAMAROTTO Valerio, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

CELLERINO 1980 = CELLERINO Liana, *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza, Lerici, 1980.

CELLERINO 1997 = CELLERINO Liana, *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

COLOMBO 2020 = COLOMBO Paolo, «Appunti su Bernardo Bellini antiromantico», in *Acme*, 1/2020 [2021], pp. 185-202.

CONFORTI 2010 = CONFORTI Maria, «L'ignuda morte delle mummie di Federico Ruysch: sapere del corpo e poesia in Giacomo Leopardi», in *Medicina nei secoli*, XXII, 2010, pp. 163-80.

CONTINI 1988 = CONTINI Gianfranco (a cura di), *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988.

CROCE 1923 = CROCE Benedetto, «Leopardi» [1922], in ID., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923.

DANELON 1986 = DANELON Fabio, «Note» di Giovita Scalvini su «I promessi sposi», Firenze, La Nuova Italia, 1986.

DE ROBERTIS 1991 = DE ROBERTIS Domenico, «Leopardi e Firenze», in *Le città di Giacomo Leopardi. Atti del VII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 16-19 settembre 1987)*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 133-58.

DIAFANI 2000 = DIAFANI Laura, *La «stanza silenziosa». Studio sull'epistolario di Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2000.

D'INTINO 2018 = D'INTINO Franco, «La prosa», in D'INTINO Franco – NATALE Massimo (a cura di), *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 63-100.

DONINI 1876 = DONINI Pier Luigi, *Bernardo Bellini. Cenni biografici*, Torino, Stamperia Reale, 1876.

FENOGLIO 2008 = FENOGLIO Chiara, *Un infinito che non comprendiamo. Leopardi e l'apologetica cristiana dei secoli XVIII e XIX*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

GEDDES DA FILICAIA 2006 = GEDDES DA FILICAIA Costanza, *Fuori di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*, Firenze, Le Lettere, 2006.

GENETELLI 2016 = GENETELLI Christian, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, LED, 2016.

LA ROSA 2017 = LA ROSA Maddalena, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*, Milano, Ledizioni, 2017.

LEOPARDI 1990 = LEOPARDI Giacomo, *Lettere agli amici di Toscana*, a cura di William SPAGGIARI, Milano, Mursia, 1990.

LEOPARDI 2012 = LEOPARDI Giacomo, *Volgarizzamenti in prosa. 1822-1827*, edizione critica di Franco D'INTINO, Venezia, Marsilio, 2012.

LUCERI 2011 = LUCERI Francesco, «Francesco Puccinotti: note per una riscoperta», in POZZONI Ivan (a cura di), *Voci dall'Ottocento*, Villasantà, Limina Mentis, 2011, II, pp. 109-41.

MAGRO 2012 = MAGRO Fabio, *L'epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e stile*, Pisa-Roma, Serra, 2012.

MANZONI 2000 = MANZONI Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di Giovanni MACCHIA, introduzione di Folco PONTINARI, testo a cura di Silvia DE LAUDE, interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini, a cura di Fabio DANELON, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000.

MARCON 1998 = MARCON Loretta, «Leopardi conosceva Kant?», in *Studi leopardiani*, 11 (1998), pp. 39-60.

MAURELLA 2022 = MAURELLA Valentina, «Sensibilità e dolore nel pensiero di Leopardi», in *Studium Ricerca*, a. 118, luglio/agosto 2022, n. 4, pp. 47-85.

NOVATI 1913 = NOVATI Francesco, «Ultime cartucce classico-romantiche: un canto di B. Bellini ed una lettera di G. Prati», in *Il Libro e la Stampa*, n. s., VII, fasc. I-II (gennaio-aprile 1913), pp. 54-65.

PRAZ 1960 = PRAZ Mario, «Bernardo Bellini e un curioso poema sul Risorgimento», in ID., *Bellezza e bizzarria*, Milano, il Saggiatore, 1960, pp. 193-222.

PUCCINOTTI 1834 = PUCCINOTTI Francesco, *Patologia induttiva. Proposta come nuovo organo della scienza clinica...* [1828], Napoli, Di Simone, 1834, 2 voll.

PUCCINOTTI 1872 = PUCCINOTTI Francesco, *Lettere scientifiche e familiari*, raccolte e illustrate dal padre Alessandro CHECCUCCI, Firenze, Le Monnier, 1872.

SAVARESE 1987 = SAVARESE Gennaro, «Saggio sui Paralipomeni», in ID., *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni e altri studi su Leopardi»*, Padova, Liviana, 1987 (poi Bulzoni, Roma, 1995), pp. 27-112.

SCALVINI 1948 = SCALVINI Giovita, *Foscolo Manzoni Goethe. Scritti editi e inediti*, a cura di Mario MARCAZZAN, Torino, Einaudi, 1948.

SPAGGIARI 2011 = SPAGGIARI William, «Montani, Giuseppe», in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 854-858.

UBBIDIENTE 2004 = UBBIDIENTE Roberto, «I Tedeschi e la Germania nello Zibaldone leopardiano», in IHRING Peter – WOLFZETTEL Friedrich (a cura di), *Deutschland und Italien. 300 Jahre kultureller Beziehungen*, Frankfurt am Main, Verlag für deutsch-italienische Studien, 2004, pp. 94-129.

VALLANA 2021 = VALLANA Fulvio, «Leopardi traduttore di Virgilio: i tanti volti di una fedeltà», in *Maia*, 73 (2021, 2), pp. 417-39.

MICHAEL CAESAR

LE *OPERETTE MORALI* E LE RISORSE DEL
DIALOGO*

ABSTRACT: The essay analyses the *Operette morali* with reference to the categories of monologism and dialogism with reference to the two bakhtinian categories of monologism and dialogism. Starting from the assumption that Leopardi is perceived by his readers as a monologic author – one whose voice, even in its variations, remains clearly ascribable to the author himself – Caesar makes this perception interact with the effects of the dominant dialogic form of the *Operette*, and with the models that shaped the history of this literary genre. By carefully categorizing the interlocutors of Leopardi's dialogues, he shows how the most famous monologue of the *Operette*, the one in which Leopardi's *alter ego* Filippo Ottonieri takes the stage, powerfully delineates the dialogical dimension of an open thinker and writer.

KEYWORDS: *Operette morali*, Lucian and Satira Menippea, Dialogue, Monologism (Bakhtin), Voice and Voices.

PAROLE-CHIAVE: *Operette morali*, Luciano e Satira Menippea, dialogo, monologo (Bakhtin), voce e voci.

È naturale pensare a Leopardi come a uno scrittore fortemente monologico, e non dialogico, nel senso dato a questo termine dal critico russo Mikhail Bakhtin, «pensava non in pensieri, ma in punti di vista, coscienze, voci».¹ Nell'opera di Leopardi predominano un solo punto di vista, una sola voce, quelli del poeta stesso. La voce può avere accenti

* L'originale inglese è apparso su «Italian Studies», XLIII, 1988, pp. 21-40. In questa veste il presente saggio era stato edito in: MUSARRA Franco – VANVOLSEM Serge *et al.* (a cura di), *Leopardi e la cultura europea*. Atti del Convegno internazionale dell'università di

Lovanio (Lovanio, 10-12 dicembre 1987), Lovanio-Roma, Leuven University Press-Bulzoni Editore, 1989, pp. 103-24. Il testo viene qui ripubblicato per gentile concessione della vedova, Ann Hallamore Caesar.

1 BAKHTIN 1984, p. 93.

diversi – di protesta o di dolore, forse – può essere ascoltata in modi diversi, ma non c'è mai dubbio che chi parla è Leopardi.

In questa breve relazione, non dissenterò (molto) da quella convinzione, che sembra d'altronde dettata dal buon senso. Chiederò invece: se accettiamo che il mondo di Leopardi sia sostanzialmente monologico, che senso ha il dialogo in questo monologo? E, visto che il dialogo non è quantitativamente trascurabile, ci si chiede: questo dialogare significa qualcosa, ha un effetto sull'andamento del testo? O è stilisticamente e strutturalmente neutro, inerte, insignificante, inoperativo?

Il dialogo leopardiano non è limitato alle *Operette morali* naturalmente. Molti sono gli esempi nei *Canti* di un tipo di dialogo fra la voce che dice 'io' e un 'tu' che tende ad essere o distante o assente.² Ci sono anche dei dialoghi drammatizzati, in terza persona, sia fra i *Canti* stessi – *Il Sogno*, *Consalvo* e *Odi*, *Melisso*, per esempio – sia ai margini della produzione poetica del Leopardi, dal giovanile *Dialogo filosofico sopra un moderno libro intitolato «Analisi delle idee ad uso della gioventù»* del 1812, alla «tragedia» *Maria Antonietta* e all'«idillio» *Le Rimembranze*, scritti ambedue nel 1816, giù giù fino al dramma pastorale *Telesilla*, iniziato e abbandonato nel 1819.

Sembra logico, però, far partire l'indagine sul dialogo dal luogo dove la forma dialogata è più cospicua, e cioè dalle *Operette morali*. Delle ventiquattro operette contenute nella raccolta definitiva, ben diciassette sono esclusivamente o in gran parte in forma dialogata; a queste si dovrebbe aggiungere il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio* che fu incluso nelle prime due edizioni del libro (1827, 1834), ma tralasciato dal Leopardi stesso nella edizione interrotta del 1835.³ Inoltre, i cosiddetti «Titoli di Operette morali»,⁴ un elenco di diciassette titoli redatto su un foglio manoscritto datato dal Besomi fra aprile e ottobre

2 Si veda, fra altri su questo tema, DOLFI 1978, pp. 17-46: «[...] l'interlocutore leopardiano, postulato e progettato ogni volta, è costantemente assente, il tu si nega al giuoco dell'autocoscienza e la voce interrogante si trova sola dinanzi al silenzio del non conosciuto» (p. 21); ora anche in DOLFI 1986, pp. 11-42 (p. 16).

3 La prima edizione delle *Operette morali* in volume fu pubblicata da A.F. Stella, Milano, 1827: conteneva tutte le venti operette composte durante il 1824. L'edizione successiva (Piatti, Firenze, 1834) riprodusse il testo del 1827 con l'aggiunta dei due dialoghi scritti nel 1832, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* e *Dialogo di Tristano e di un amico* (ma non dei due scritti nel 1827, *Il Copernico*, *dialogo* e *Dialogo di Plotino e di Porfirio*). Una nuova edizione in due volumi venne intrapresa dall'editore napoletano Starita, e fu a que-

sto punto che il Leopardi decise di escludere il *Lettore di umanità* e di introdurre il *Frammento apocrifo da Stratone di Lampsaco* (scritto nel 1825), il *Copernico* e il *Plotino*. Ma l'edizione dello *Stratone di Lampsaco* fu bloccata dalla censura e solo il primo volume (contenente le prime tredici operette) fu effettivamente pubblicato (Napoli, 1835). Leopardi continuò a lavorare al materiale per una edizione parigina che doveva essere pubblicata da Baudry; ma il testo completo delle *Operette morali* «secondo l'ultimo intendimento dell'autore» vide la luce solo con l'edizione delle *Opere* curata da Ranieri (per quanto riguarda i primi due volumi), Le Monnier, Firenze, 1845 (dove apparvero nel primo volume). Per ogni altro particolare, si veda l'edizione critica più recente: OPERETTE 1979, pp. LXXXIII-LXXXIV.

4 LEOPARDI 1969, I, p. 370 (testo viii).

1823,⁵ ne include undici che chiaramente presuppongono il dialogo, non tutti poi effettivamente composti.

Per non prolungare e complicare troppo l'indagine, mi limiterò qui alle operette composte nel 1824 e comprese nell'edizione definitiva. Mi avvicinerò alla questione da tre direzioni diverse. In primo luogo, abbozzerò qualche osservazione sull'uso leopardiano della forma dialogo visto nel contesto della storia del genere. Passerò successivamente ad un'analisi formale di alcuni aspetti dei dialoghi del 1824, letti specificamente come dialoghi. Infine, tornerò sulla nozione di monologismo e dialogismo per situare in un contesto un poco più ampio la domanda se il dialogo di Leopardi fu vero dialogo.

I. LEOPARDI E IL DIALOGO COME GENERE

Che la scelta leopardiana del dialogo come forma diciamo conduttrice delle *Operette* sia stata in qualche modo una scelta obbligata si può riconoscere seguendo il filo dei vari appunti e pro-memoria che lo scrittore annota in lettere, disegni letterari e nello *Zibaldone* tra il 1819 e il 1822.⁶ Ne emerge un insieme concettuale composto delle nozioni di satira-commedia-riso, di operette e/o dialoghi, e infine del nome di Luciano. Questo insieme, che a livello di progetto costituisce le future *Operette morali* (anche se la realizzazione pratica potrà essere diversa), è da vedersi sempre nel contesto delle ambizioni

Tutti i rimandi alle opere di Leopardi, ad eccezione delle *Operette morali*, saranno a questa edizione; i rimandi allo *Zibaldone*, però, saranno dati nel testo con l'abbreviazione *Zib.* e seguiranno la numerazione di pagina data da Leopardi anziché quella delle edizioni posteriori.

5 OPERETTE 1979, pp. XXIV-XXVII; il foglio contiene, a parte i diciassette titoli, anche appunti in forma di parole o sintagmi chiave e i nomi di una quarantina di autori e di qualche opera che il Leopardi intendeva leggere.

6 «Tante cose restano da creare in Italia», scrive al Giordani il 20 marzo 1820, fra cui «l'eloquenza poetica, letteraria e politica, la filosofia propria del tempo, la satira, la poesia d'ogni genere accomodata all'età nostra» (LEOPARDI 1969, I, p. 1097 a). Quasi un anno e mezzo dopo, ancora a Giordani: «Quasi innumerevoli generi di scrittura mancano o del tutto o quasi del tutto agli italiani, ma i principali, e più fruttuosi, anzi necessari sono secondo me, il filosofico, il drammatico e il satirico»; nella stessa lettera (del 6 agosto 1821, ivi, I, p. 1123b)

ammette che «Molte e forse troppe cose ho designato nel primo e nell'ultimo: e di questo [...] disponeva di colorirne qualche saggio ben presto. Ma considerando meglio le cose m'è paruto di aspettare». Qui si riferisce sicuramente ai disegni e abbozzi più o meno sviluppati di dialoghi fra animali (un cavallo e un toro), fra personaggi storici o immaginari (Senofonte e Machiavelli, un filosofo greco e un senatore romano), o fra entità più astratte (un galantuomo e il mondo) scritti fra il 1820 e il 1821 e sui quali continuava a lavorare fino all'estate del 1822 (cfr. LEOPARDI 1969, I, pp. 189-210 e, per la datazione, OPERETTE 1979, p. XXI). Questi sono la realizzazione, seppure solo parziale, del terzo dei disegni letterari che Leopardi si era proposto nel 1819 o nel 1820: «Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti moderni, e non tanto tra morti [...] quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo, fra animali; [...] insomma piccole Commedie, o Scene di Commedie» (LEOPARDI 1969, I, p. 368).

leopardiane per il rinnovamento della letteratura e della cultura italiana, e quindi della ricerca di una prosa che sia efficace e abbordabile.⁷

Luciano di Samosata lasciò più di ottanta opere, satiriche per la maggior parte e molte in forma dialogata.⁸ Leopardi lo lesse da giovane e continuò a rileggerlo: Luciano è citato nella *Storia dell'astronomia* del 1813 e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* scritto due anni dopo – ambedue rimandano fra l'altro a un passo dell'*Icaromenippo* (Loeb II) che svolgerà un ruolo importante nelle *Operette* come spunto per il *Dialogo della Terra e della Luna*.⁹ Lasciando da parte rimandi nello *Zibaldone* e negli scritti filologici del Leopardi, si dovrebbe far menzione inoltre: dei brani tradotti dal Leopardi da *Come si scrive la storia* (Loeb VI) e dal ventiduesimo dei *Dialoghi dei morti lucianeschi* (Loeb VII, 2) che si svolge fra Caronte e Menippo;¹⁰ del posto importante occupato da Luciano in un elenco di autori letti nel 1819; e, soprattutto, dell'assidua rilettura del satirico greco intrapresa da Leopardi durante la composizione delle *Operette* nel 1824 – fra il gennaio e il dicembre di quell'anno, il Leopardi registra più di cinquanta titoli di opere lucianesche.¹¹

Luciano è importante per la storia delle *Operette morali* – come si dimostra ampiamente e spesso in modo esilarante nell'introduzione e soprattutto nelle note all'eccellente edizione di Cesare Galimberti¹² – perché, se Leopardi fu lettore insaziabile di Luciano, lo stesso si può dire, o si poteva, per buona parte del resto dell'Europa dal Rinascimento in poi.¹³

7 «Così a scuotere la mia povera patria, e secolo, io mi troverò avere impiegato le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione nella lirica, e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere; le armi della ragione, della logica, della filosofia ne' Trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando». *Zib.* 1393-4, 27 luglio 1821.

8 Cfr. LUCIANO 1961-1968; BOMPAIRE 1958.

9 La presenza di Luciano in Leopardi è stata studiata a fondo da MATTIOLI 1982, pp. 75-98; parla dell'*Icaromenippo* a p. 76. Si veda anche DI BENEDETTO 1967, pp. 289-320; ad apertura del suo saggio, il Di Benedetto propone che il «vero saggio [che] si rideva di tutti», ricordato da Leopardi nel capitolo nono del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (LEOPARDI 1969, I, p. 807 a), fosse Luciano (pp. 289-90).

10 Cfr. MATTIOLI 1982, pp. 82-85.

11 PACELLA 1966, pp. 557-77: *Elenco I*, datato 24 febbraio 1819, contiene quindici titoli lucianeschi (p. 559); le letture del 1824 sono elencate alle pagine 563-6. I documenti del Pacella ampliano e superano gli elenchi forniti da PORENA 1959, pp. 421-37.

12 GALIMBERTI 1977. Molte fonti lucianesche furono identificate in una edizione ispirata da principi positivisti, quella di DELLA GIOVANNA 1957.

13 Si veda ROBINSON 1979. Il libro offre una storia descrittiva utile sia dell'opera di Luciano in sé, sia del modo in cui venne letta in Bisanzio, e nell'Europa occidentale dal Rinascimento (introdotta per la prima volta in Italia nel Quattrocento, la sua diffusione nell'Europa del Nord fu accelerata dalle traduzioni fatte da Erasmo e da Sir Thomas More fra il 1506 e il 1512) fino al Settecento. Robinson accenna all'uso leopardiano, ma è del parere che Luciano non offra più «un importante stimolo creativo generale» nell'Ottocento (p. 237).

È importante altresì perché le sue satire costituiscono un momento chiave nella storia del genere col quale – ed è ancora Galimberti ad insistere su questo legame – le *Operette morali* sono imparentate: quello della Menippea. Mi si concedano due parole su questa maniera di scrivere, per contestualizzare meglio alcuni dei punti sui dialoghi leopardiani che saranno proposti nella seconda sezione.

La Menippea, che cominciò a quanto pare, almeno nella sua forma scritta, con le opere ora perdute di Menippo di Gadara (terzo secolo a.C.), si servì di una gran varietà di forme, mescolandole poi spesso in una singola opera; nelle sue versioni più brevi, il dialogo o colloquio è frequente; il tratto più evidente dello stile menippeico fu la dizione non convenzionale; suoi elementi topici comprendevano le finzioni stravaganti e violente distorsioni del discorso.¹⁴ Quegli studiosi ai quali può essere accreditata in un certo senso la riscoperta, o comunque la rivalutazione del genere nel nostro secolo – Mikhail Bakhtin nella critica russa e Northrop Frye in quella anglo-americana – sostengono che la Menippea è sopravvissuta fino ai nostri giorni nonostante la frequente trascuranza o attiva disapprovazione lungo tutta la storia della letteratura europea. Per Frye, è quella tradizione che porta a certe forme di *fiction* che chiaramente non sono romanzi come *I viaggi di Gulliver*, *Candide*, *l'Erewhon* di Samuel Butler, o il *Mondo nuovo* di Huxley, e che risale indietro, attraverso Rabelais e Erasmo, a Luciano e Varrone, e agli epigoni di quest'ultimo, Apuleio e Petronio, con molte diramazioni lungo la strada.¹⁵ Secondo Frye, la satira menippeica non si occupa tanto della gente in sé quanto degli atteggiamenti mentali (p. 417); nelle parole di Kirk, il suo tema principale è il giusto apprendimento, la giusta credenza (p. XI). Questo punto viene sviluppato da Bakhtin che lo collega ad alcune delle situazioni tipiche del genere. Il contenuto della Menippea è la prova di un'idea, di una posizione filosofica, di una verità: «A questo fine gli eroi della satira menippeica salgono in cielo, scendono nel mondo infero, attraversano terre sconosciute e fantastiche, e sono collocati in situazioni di vita straordinarie».¹⁶ Con l'altro tema preferito della presa in giro spietata di assunti filosofici *non* provati, la fantasia, l'esagerazione, la mancanza di rispetto, l'oscenità e la rappresentazione di stati psicologici anormali sono caratteristiche molto note del genere.

Qui bisogna aggiungere però che Leopardi arriva a questo Luciano catalizzatore della forma dialogo non solo molto giovane e ripetutamente, gli si avvicina non solo direttamente dunque, ma anche indirettamente, attra-

14 Cfr. KIRK 1980, specialmente *l'Introduzione*, pp. IX-XIII.

15 FRYE 1969, pp. 416-22.

16 BAKHTIN 1984, p. 114. La Menippea è

affrontata come ramo importante di quelli che Bakhtin definisce i generi serio-comici dell'antichità, fra cui si annovera anche il dialogo so-cratice.

versola riutilizzazione massiccia che di Luciano avevano fatto razionalisti e letterati del Sei- e del Settecento, da Fontenelle a Voltaire e a Gaspare Gozzi fra tanti altri.¹⁷ È interessante, però, che una parte importante di quella tradizione – anzi dominante quasi nei precedenti centocinquanta'anni – è subito respinta da Leopardi: non scriverà nessun *dialogo dei morti* «giacché di Dialoghi di morti c'è, molta abbondanza».¹⁸

Luciano, sia nella versione originale sia nei suoi vari rifacimenti sei- e settecenteschi, non è certo l'unica via che porti al dialogo nelle *Opere*. Leopardi rilegge molto Platone fra il novembre del 1822 e l'aprile del 1823 (durante la visita a Roma), e poi ancora nell'estate del 1823.¹⁹ Eredita un'altra lunga tradizione rinascimentale, quella del dialogo filosofico. Ammira la prosa di Galileo. Ma qui sorge qualche perplessità. Se il dialogo dei morti rischia di morire a sua volta per sovrapproduzione, il 'dialogo filosofico', altro grande filone, sembrava destinato ad una lenta estinzione. Già verso la metà del Settecento, David Hume aveva denunciato la incompatibilità del genere con la «argomentazione regolare e accurata» che «ora si aspetta dagli indagatori filosofici»; gli concede invece due possibili usi: per la materia che sia così ovvia da non permettere discussione eppure così importante da non poter essere inculcata troppo spesso; e per quella materia che sia «così oscura e incerta che la ragione umana non può raggiungere nessuna determinazione fissa nei suoi riguardi»²⁰ – modo elegante, nella prefazione ai suoi propri *Dialoghi concernenti la religione naturale*, di combinare l'uso tradizionale del dialogo come strumento didattico con la sua disponibilità, ad essere usato, dai tempi di Galileo in poi, come mezzo per coprirsi le tracce, per non assumere tutte le responsabilità in prima persona – la sua capacità di dimostrare e di nascondere nello stesso tempo.

Verso la fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento quelle che si sentono di più sul dialogo sono le riserve: è inadeguato ai fini della comunicazione moderna,²¹ o – altra versione – è molto difficile che si scriva bene e in modo

17 Su Leopardi e Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), autore dei *Nouveaux dialogues des morts* (1683) e degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), si veda Galimberti 1964, pp. 283-93. L'edizione del 1775 delle opere di Voltaire conteneva un volume (XXXVI) di *Dialogues*, scritti a partire dal 1751; *Il mondo morale* e *L'Osservatore veneto* di Gaspare Gozzi, che contenevano traduzioni da Luciano allo stesso tempo di dialoghi originali, uscirono rispettivamente nel 1760 e nel 1761-1762. Sulla forma dialogo in Francia, con riferimento speciale a Rousseau e a Diderot, si veda McDONALD 1984.

18 LEOPARDI 1969, I, p. 368; OPERETTE

1979, pp. XVII-XVIII.

19 PACELLA 1966, pp. 561-2.

20 I *Dialogues* furono pubblicati postumi a Londra nel 1779, essendo stati scritti probabilmente durante gli anni Cinquanta. La prefazione è citata in LEVI 1976, pp. 1-20 (pp. 10, 11-12).

21 Sul declino del dialogo come mezzo di comunicazione scientifica attraverso tutto il Settecento, e la sua sostituzione con forme più brevi, più flessibili, e – considerazione non indifferente – più traducibili, come la memoria, la dissertazione, il saggio o la lettera, si veda ALTIERI BIAGI 1984, pp. 891-947 (specialmente pp. 937-8).

convincente.²² Nonostante la sua storia lunga e gloriosa, il dialogo sembra una scelta non solo obbligata (per Leopardi) ma anche anacronistica. Non sarebbe stata né la prima, né l'ultima volta, che il Leopardi si sarebbe avventurato funambolo su quella corda stilistica dalla quale avrebbe rischiato ad ogni momento di cadere non nell'antico ma nell'antiquato.

2. LA FORMA DIALOGATA NELLE *OPERETTE* DEL 1824

Passiamo all'analisi interna di alcune operette. Per comodità espositiva, e non certo come base di un'eventuale interpretazione, ho suddiviso il materiale in tre gruppi, a seconda della identità e del rapporto fra gli interlocutori (che sono quasi sempre due²³). Il primo gruppo consiste di dialoghi fra esseri non-umani, figure mitiche o leggendarie, enti fisici o astratti; il secondo di dialoghi fra figure umane e esseri non-umani; e il terzo di dialoghi tra persone umane. Questa degli interlocutori è infatti una delle massime variabili nella composizione delle *Operette*, e comporta significative divergenze nell'ambientazione, nell'andamento e nell'esito, nonché a volte nelle scelte linguistiche e stilistiche, delle operette stesse.

Gruppo 1. Il primo gruppo – dialoghi fra esseri non-umani – comprende la maggior parte delle operette scritte fra il febbraio e il maggio del 1824, e sono: *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, *Dialogo della Moda e della Morte*, *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, *Dialogo della Natura e di un'Anima*, *Dialogo della Terra e della Luna*, e *La scommessa di Prometeo*. È il gruppo più coerentemente lucianesco di tutta la raccolta. L'umanità e il mondo sono percepiti e commentati da un punto di vista straordinario: da esseri incommensurabilmente più grandi di questa 'sferuzza' in *Ercole/Atlante*; dalla prospettiva della morte, quella degli individui in *Moda*, quella dell'intera razza umana in *Folletto*; da una prospettiva ancora più strana nel *Dialogo della Natura e di un'Anima*, quella dell'anima, non dopo la morte, ma prima della vita. Nello stesso tempo, gli esseri superiori o estranei che commentano sono soggetti a un processo di diminuzione e di demitizzazione. Il «collegio delle Muse» bandisce il suo bravo concorso all'inizio della *Scommessa di Prometeo* come qualsiasi accademia di provincia, e molti degli abitanti vi prendono parte «per passatempo; cosa non meno necessaria agli abitatori di Ipernéfelo, che a quelli di altre città»;²⁴ la commistione di mito e di attualità in questa

22 Cfr. LEOPARDI 1968a, p. 513 (brano di Giambattista Roberti).

23 Le eccezioni sono, nel 1824, *La scommessa di Prometeo*, *Federico Ruysch e delle sue Mummie*, e, fra le operette posteriori, *Il Copernico*.

24 OPERETTE 1979, pp. 119-20. Tutti i rimandi successivi alle *Operette morali* saranno da questa edizione riferiti nel testo e indicati direttamente nel testo con il solo numero di p./pp.

operetta è specificamente menippea.²⁵ Ercole e Atlante giocano con la terra come con un pallone, ma certo loro non hanno tutta la dignità che ci si aspetterebbe dai celesti. Non è però su questo aspetto menippeo che vorrei insistere – rimando, come già detto, alle note di Galimberti.²⁶

Mi soffermerò invece su alcune caratteristiche strutturali condivise da questi primi dialoghi:

1) I due interlocutori entrambi appartengono alla stessa sfera: la Moda e la Morte sono parenti; si dialoga fra due 'spiriti' (l'uno della terra l'altro dell'aria), fra due corpi celesti, e via dicendo.

2) Gli interlocutori si incontrano più o meno per caso, e certamente senza nessun impegno: la Terra scoppia dalla noia e pensa di parlare con la sua vicina; Ercole è mandato da Giove per aiutare Atlante «per qualche ora» (p. 43).

3) Gli interlocutori sono presentati come essenzialmente autonomi e diversi, ognuno segue la sua strada. Questa differenza può essere più o meno accentuata in diversi punti del dialogo: all'inizio di *Moda/Morte* dove la Morte cerca di liberarsi dalle insistenze della sua parente; nel bel mezzo di *Folletto/Gnomo* dove i due litigano sulla questione se il mondo fosse fatto per i folletti o per gli gnomi; per tutta la durata del dialogo, e in modo sempre più marcato, in *Terra/Luna*, caso interessante perché la divergenza è acuta (fra una Terra che è ancora legata a una visione antropocentrica delle cose e il cui rapporto con la realtà è mediato solo attraverso le parole e una Luna che vede cose non parole); questo contrasto è prolungato e sembra destinato alla irreconciliabilità man mano che la Luna, alla fine del brano riportato qui sotto, si avvia verso l'Utopia (pp. 107-8):

[La Luna ammette di essere abitata...]

TERRA. Di che colore sono codesti uomini?

LUNA. Che uomini?

TERRA. Quelli che tu contieni. Non dici tu d'essere abitata?

LUNA. Sì: e per questo?

TERRA. E per questo non saranno già tutte bestie gli abitatori tuoi.

LUNA. Nè bestie nè uomini; che io non so che razze di creature si sieno nè gli uni nè l'altre. E già di parecchie cose che tu mi sei venuta accennando, in proposito, a quel che io stimo, degli uomini, io non ho compreso un'acca.

TERRA. Ma che sorte di popoli sono coteste?

25 MATTIOLI 1982, p. 91.

26 La *demitizzazione* non è un procedimento limitato al divino o allo strettamente mitico. Ercole/Atlante finisce per esempio con una

«presentazione demitizzante di Orazio [...] e della romanità imperiale»: GALIMBERTI 1977, p. 41, n. 33.

LUNA. Moltissime e diversissime, che tu non conosci, come io non conosco le tue.

TERRA. Cotesto mi riesce strano in modo, che se io non l'udissi da te medesima, io non lo crederei per nessuna cosa del mondo. Fosti tu mai conquistata da niuno de' tuoi?

LUNA. No, che io sappia. E come? e perché?

TERRA. Per ambizione, per cupidigia dell'altrui, colle arti politiche, colle armi.

LUNA. Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici. (p. 107)

4) Benché nessuno dei due interlocutori arrivi sulla scena con una autorità preconstituita, il rapporto tende a gerarchizzarsi nella misura in cui uno dei due apporta un elemento di novità (Ercole, Moda) o di scienza superiore (Folletto, Luna), anche se questa novità o superiorità è sfasata rispetto all'ordine gerarchico *naturale*: la Luna, per esempio, si confessa «suddita o fantesca» della Terra (p. 108). L'altro interlocutore è più lento (Atlante, Gnomo), e qualche volta lo ammette pure («Cara Luna, tu hai a sapere che io sono di grossa pasta e di cervello tondo», p. 109). È possibile che questa disparità fra gli interlocutori sia un avanzo della funzione didattica del dialogo, più spesso rappresentata nella conversazione fra maestro e allievo. Se è così, l'insegnamento funziona qui in modi piuttosto obliqui. Un esempio interessante potrà essere il *Dialogo della Moda e della Morte*, dialogo che contiene un elemento di sorpresa. La Moda ha qualcosa da provare, prima che è veramente la sorella della Morte, e poi che in quanto tale è un'aiutante e alleata. Con la Morte che corre avanti e non si ferma per nessuno, la Moda si presenta come una supplicante che deve in qualche modo attirare l'attenzione di una figura più potente (e certamente è così che la Morte vede se stessa). Ma poi succede che la Moda riesce veramente ad imporsi alla considerazione della sorella, e dice quello che ha da dire, con convinzione e pienezza di argomentazioni, nei due lunghi discorsi a cui porta la conversazione, in modo che nel corso del dialogo è la Moda, con le sue arti e le sue astuzie, con la sua inventività infinita e la sua creatività perversa che finisce col dominare il rapporto fra loro due. La Morte è irresistibile, ma la Moda ha stabilito la sua verità: anche lei è irresistibile. Bisogna dire che la Morte non esagera quando ammette la sua sordità e cecità – le ci vuole molto tempo perché possa capire il pieno significato e le implicazioni di quello che la Moda le sta dicendo. Ma poi, non ne ha bisogno, di capire: i suoi interessi sono puramente pragmatici, legata com'è alle sue 'faccende' (p. 57) e all'esigenza di conseguire i suoi fini «più facilmente e più presto che non ho fatto finora» (p. 58). Non risponde alle cose veramente agghiaccianti che la Moda le dice – queste sono in effetti per gli orecchi dei lettori.

5) Nonostante la differenza iniziale nella posizione degli interlocutori, l'insistenza più o meno grande su questa differenza, e la differenziazione gerarchica più o meno sottolineata fra gli interlocutori, i dialoghi di questo primo gruppo tendono, quasi invariabilmente, ad un allineamento, se non addirittura ad una identificazione di vedute. La Morte e la Moda giurano che «per l'avanti non ci partiamo dal fianco l'una dall'altra» (p. 60); il Folletto e lo Gnomo risolvono non solo le loro differenze sulla questione per chi fosse fatto il mondo, ma anche le differenze nella loro comprensione delle cose; perfino la Terra e la Luna, che per gran parte del dialogo sembrano parlare due lingue diverse, trovano alla fine una parola che le unisce, il *male*:

TERRA. Almeno mi saprai tu dire se costì sono in uso i vizi, i misfatti, gl'infornuti, i dolori, la vecchiezza, in conclusione i mali? intendi tu questi nomi?

LUNA. Oh cotesti sì che gl'intendo; e non solo i nomi, ma le cose significate, le conosco a meraviglia: perchè ne sono tutta piena, in vece di quelle altre che tu credevi. (p. 114)

Questo movimento dei primi dialoghi verso un allineamento delle vedute, spesso anche della stessa lingua, dei due interlocutori vuol dire che cessano di essere dialoghi? Galimberti ha ragione quando osserva che molti dialoghi leopardiani «tendono al monologo»?²⁷ Prevale in Leopardi, come è stato affermato da Michela Sacco Messineo, «una sorta di perorazione del punto di vista dell'autore» in opposizione ad «un'effettiva dialettica dialogica»?²⁸ Sono domande che vorrei lasciar aperte mentre passo agli altri due gruppi. A questo punto vorrei solo far notare che non c'è nessun motivo, né semantico né storico, per supporre che dialogo debba essere necessariamente sinonimo di *contrasto* o di *disputa*.²⁹

Gruppo 2. Il mio secondo gruppo consiste di quattro operette in cui il dialogo ha luogo tra una figura umana e una presenza non-umana. Sono *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, e *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie*. In questo gruppo si opera una ulteriore separazione in quanto i due successivi sono distinti dai primi due dalla intensità drammati-

27 Ivi, p. 78, n. 15.

28 SACCO MESSINEO 1982, pp. 529-39 (p. 534).

29 Entro questi limiti mi trovo d'accordo almeno con la parte negativa dell'avvertimento di Mario Fubini a proposito del dialogo in Leopardi, anche se la nozione di «valore lirico» mi sembra eccessivamente limitativa:

«Lo stesso dialogo leopardiano [...] a cui è stato mosso l'appunto di mancare di vera forza drammatica, si può comprendere quando non si cerchi negli interlocutori un antagonismo di concetti e di caratteri, ma si senta nello stacco delle battute piuttosto un valore lirico e musicale che un valore drammatico»: FUBINI 1969, p. 36.

ca del tema, intensità che li porta effettivamente *oltre il dialogo*. Tornerò su questo punto, ma cominciamo dalle due caratteristiche che i quattro dialoghi hanno in comune e che li differenziano dai dialoghi del gruppo precedente.

In primo luogo, gli interlocutori umani sono dei cercatori. La loro ricerca si può esprimere in modo attivo e vigoroso (Malambruno: «Tu m'hai da contentare d'un desiderio», p. 86) o può essere imposta loro quasi per caso (Tu ci devi fare una domanda, spiega il Morto a Ruysch, se no non ti possiamo parlare); si può esprimere in modo paradossale (che cerchi? chiede la gigantesca Natura all'Islandese: «vo fuggendo la Natura», risponde lui, p. 168) o in modo più indiretto come nella caratterizzazione affettiva di Tasso che è una figura costruita interamente di bisogni e il cui bisogno principale sembra essere quello di una pienezza che manca alla sua esistenza confinata e sommersa nei «guai» (p. 151).

In secondo luogo, la funzione dell'interlocutore non-umano è quella di portare l'altro a una visione più chiara della sua posizione nel mondo. Dopo aver chiamato perentoriamente Farfarello dall'abisso, Malambruno impara che è lui, il mago, che deve ascoltare lo spirito infernale e rapidissimamente interiorizza il fatto che su questa terra non si può essere felici, e nemmeno non essere infelici. Lo scambio esteso fra Tasso e il suo Genio prende la via dell'elaborazione di una psicologia pratica che potrà dare al soggetto i mezzi di controllare i propri desideri. L'Islandese impara la verità inaccettabile sulla realtà oggettiva della Natura; Federico Ruysch finisce forse coll'acquisire una percezione del rapporto fra la vita e la morte che va oltre quella del senso comune che informa molte delle sue domande o quella dell'arte dell'imbalsamatore che caratterizza la familiarità un po' mostruosa che gode con i suoi cadaveri.

Portare a una visione della propria posizione nel mondo, però, può significare cose diverse, e i quattro dialoghi si devono suddividere ancora, come già accennato, secondo il processo attraverso il quale si acquista la nuova chiarezza. Nei primi due – *Malambruno/Farfarello* e *Tasso/Genio* – si assiste a uno scambio dialettico fra gli interlocutori che richiama il modello platonico o socratico, giù fino a certi sintagmi. In ambedue, si constata un procedimento educativo e autoeducativo. Vediamo per esempio come nello scambio sulla impossibilità di sfuggire alla infelicità, a un certo punto l'iniziativa (nel parlare, nel (ri)conoscere, nell'impadronirsi della verità) passa a Malambruno, non più prepotente come quando, un momento prima, aveva minacciato di appiccare Farfarello per la coda a «una di queste travi» ma più umile:

MALAMBRUNO. Ma non potendo farmi felice in nessuna maniera, ti basta l'animo almeno di liberarmi dall'infelicità?

FARFARELLO. Se tu puoi fare di non amarti supremamente.

MALAMBRUNO. Cotesto lo potrò dopo morto.

FARFARELLO. Ma in vita non lo può nessun animale: perchè la vostra natura vi comporterebbe prima qualunque altra cosa, che questa.

MALAMBRUNO. Così è.

(Questa sottolineatura è una «formula caratteristica del dialogo socratico-platonico», annota Galimberti).³⁰

FARFARELLO. Dunque, amandoti necessariamente del maggiore amore che tu sei capace, necessariamente desideri il più che puoi la felicità propria; e non potendo mai di gran lunga essere soddisfatto di questo tuo desiderio, che è sommo, resta che tu non possi fuggire per nessun verso di non essere infelice.

MALAMBRUNO. Né anco nei tempi che io proverò qualche diletto; perché nessun diletto mi farà né felice né pago.

(Questa è una constatazione del fatto, non una domanda o un dubbio.)

FARFARELLO. Nessuno veramente.

(Ora è Farfarello che conferma la conclusione raggiunta da Malambruno, e un attimo dopo lo farà ancora.)

MALAMBRUNO. E però, non uguagliando il desiderio naturale della felicità che mi sta fisso nell'animo, non sarà vero diletto; e in quel tempo medesimo che esso è per durare, io non lascerò di essere infelice.

FARFARELLO. Non lascerai: [...] (pp. 88-89)

Nel *Dialogo di Tasso e del suo Genio familiare*, compito del Genio è in parte quello di assicurare il poeta, ma è anche quello di porre le domande essenziali, la cui contemplazione e discussione affileranno i pensieri e le percezioni di Torquato. Domande del tipo: «Che cosa è il vero?» (p. 154); «Che cosa è il piacere?» (p. 156); «Che cosa è la noia?» (p. 158). Il modo in cui si risponde a queste domande è in un certo senso socratico, ma è complicato da un elemento leopardiano che aggiunge un'altra dimensione affettiva al dialogo, vale a dire il ruolo di consolazione che viene assegnato al Genio. Si osserva una certa progressione nel dialogo. Il Genio risponde alla propria domanda «Che cosa è il vero?» riformulandola come *quale differenza corre tra il vero e il sognato?* Tasso trae la giusta conclusione. Di nuovo è il Genio che fornisce buona parte della risposta alla domanda «Che cosa è il piacere?», risposta

30 GALIMBERTI 1977, p. 78, n. 16.

che verte sulla nozione che il piacere è sempre passato o futuro, mai presente. Quando Tasso comincia a giungere alle proprie conclusioni, però, e arguisce che il piacere «è sempre nulla», perfino nei sogni, e che la vita è imperfetta e «di sua propria natura uno stato violento», il Genio è cauto («Così pare», «Propriamente parlando», «Forse», «Che so io di cotesto?», «Forse troverai»), di una cautela che, passando oltre la superficie formulistica delle parole (anche queste sono frasi tipiche del dialogo platonico), è in effetti consolatrice, che non permette al Tasso di eccedere, di tagliarsi tutti i ponti dietro (pp. 157-8). Con la terza domanda, «Che cosa è la noia?», è il Tasso ad offrire la risposta sulla base dell'osservazione personale, e il Genio ad ampliare le sue osservazioni e a proporre il rimedio non molto gradito del *dolore*.

La forte sensazione di una alternanza, o meglio di un ricambio in questi due dialoghi è rafforzata a livello linguistico e stilistico mediante la ripetizione e l'echeggiamento, e attraverso il raccordo di diverse parti del dialogo in *catene* o *spirali* sintattiche e semantiche. Queste caratteristiche, che richiedono una esemplificazione piuttosto elaborata, sono state studiate dettagliatamente da Lucia Battaglia Ricci.³¹

La differenza principale tra questi e i dialoghi successivi del secondo gruppo è che questi ultimi, anziché strutturarsi intorno ad uno scambio che è in qualche modo socratico, propongono due realtà che sono alla fine incomunicabili. Dico *alla fine* perché è la lingua stessa che giunge a questa conclusione, esaurendosi nel suo movimento verso l'indicibile. Il cercatore umano si trova a parlare con quello, o quella, che è completamente altro, oltre la lingua. Le risposte che la Natura profferisce alle «querele» dell'Islandese non possono nemmeno cominciare a soddisfare alle sue esigenze. Meno drammatico, ma in un certo senso più estremo, è l'incontro nel dialogo di Federico Ruysch con le sue Mummie, dove (lasciato da parte il Coro) dopo una fase iniziale in cui la funzione di Ruysch è principalmente quella di essere sorpreso, stupito, di trovarsi a disagio di fronte alla realtà straordinaria che gli si sta rivelando, entriamo in acque più calme, in cui la nota dominante è la curiosità dello scienziato, anche se di uno che prova la massima difficoltà a capire il significato intero di ciò che gli viene detto. Il Ruysch non è ottuso – non è un Atlante, o uno Gnomo, o una Terra – ma quello che sente gli

³¹ BATTAGLIA RICCI 1972, pp. 269-323; analizza per esempio in *Malambruno/Farfarello* «la stringente logica del dialogo costruita come su catene logico-stilistico-lessicali» sulla base delle ripetizioni, alcune delle quali si sovrappongono, in un passo come OPERETTE 1979, pp. 86, rr. 34-87, r. 47 (pp. 292-3). Come aveva già osservato il Fubini, è molto raro nelle *Operette*

che un dialogo abbia un tessuto così fitto come questo: l'unico esempio paragonabile, anche a parere della Ricci Battaglia, sarebbe il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* del 1832 (p. 295). Per *Tasso/Genio*, la studiosa propone «un andamento non costante, ma a spirale», un «andamento, oseremmo dire a volute» (pp. 309-10).

è assolutamente alieno. Vorrei insistere: qui c'è dialogo, c'è scambio, ma è un dialogo condotto ai limiti dell'esperienza, dove il rischio di non capire e quello del silenzio sono grandi, e dove effettivamente la realtà alla quale si trova opposto l'interlocutore umano (la Natura, o la Morte) è così massiccia e intoccabile che il dialogo deve per forza girare su se stesso e il discorso ridursi alla fine al silenzio.

Tre altri punti. È sottolineato il fatto che gli incontri di questi dialoghi sono unici: per tutta la vita, l'Islandese ha fuggito la Natura – ora finalmente la trappola s'è chiusa intorno a lui; «Poco fa [...] si è compiuto per la prima volta quell'anno grande e matematico» (p. 242). I dialoghi portano verso risposte fuggenti, che si allontanano. La Natura ha spiegato la situazione; l'Islandese risponde – come se dovessero ricominciare da capo – «Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma [...]»; il resto della loro conversazione, «questi e simili ragionamenti», non è riferito, è diventato una specie di balbettio fuori scena (p. 179); e prima che il Ruysch abbia formulato la domanda successiva, il tempo è già scaduto (come lo sarà sempre). Questi sono dialoghi sulle cose estreme, e non a caso, non sono terminati ma interrotti. Corrispondentemente, tutti e due cominciano in modo obliquo. Con una mossa che nelle *Operette morali* è relativamente rara, i dialoghi veri e propri sono preceduti da un attacco non dialogizzato: dal Coro in *Ruysch/Mummie* e da una narrativa fra pseudo-storia e favola all'inizio di *Natura/Islandese*.

Gruppo 3. Per il terzo gruppo, il mio discorso sarà più breve. Si tratta dei dialoghi nei quali ambedue gli interlocutori sono umani, di cui tre furono scritti nel 1824 e conservati nell'edizione definitiva delle *Operette morali*: *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* e *Dialogo di Timandro e di Eleandro*.

Timandro/Eleandro si presenta come un caso un po' speciale. Definito da Leopardi in una lettera al suo editore come «nel tempo stesso una specie di prefazione, ed un'apologia dell'opera contro i filosofi moderni»,³² era tolto dall'autore dall'ordine cronologico di composizione che, con una sola altra eccezione, servì come l'ordine definitivo delle *Operette* a stampa,³³ e messo in posizione non di prefazione ma di postfazione alla fine del libro. Il suo carattere apologetico significa che, qualunque sia la finzione interna intorno alla quale si organizza, è concepito prima di tutto come invocazione del lettore da parte dell'autore: rapporto che qui non ho lo spazio necessario per analizzare.

³² Lettera ad A.F. Stella del 16 giugno 1826; cfr. LEOPARDI 1969, I, pp. 1256-7.

³³ *Natura/Islandese*, scritto prima, fu messo dopo *Tasso/Genio* dal Leopardi.

Quello che si nota negli altri due dialoghi svolti esclusivamente fra esseri umani è l'estrema disuguaglianza dei due interlocutori: mentre un partner occupa quasi tutto lo spazio disponibile, l'altro ha ben poco a fare. Questo perché le due operette sono pensate come l'opposizione fra uno che sa e uno che non solo non sa ma non vuole sapere (il Fisico) o non ha bisogno di sapere (Gutierrez). Con uno come il Fisico che ti dice «voglio dire che se tu guardi pel sottile, io guardo alla grossa, e me ne contento» (p. 145) è impossibile dialogare. Il Metafisico tiene un dialogo, ma non col Fisico. È con la sua enorme cultura, che viene citata, messa alla prova e applicata alle questioni centrali dell'operetta, la felicità e l'immortalità. Le altre voci del dialogo appartengono non al Fisico, che ha qualche difficoltà a mettere insieme due frasi di seguito, ma ai filosofi, storici, moralisti e poeti del passato (e qualche volta anche del presente).

Un altro modo di ridurre il dialogo, che porta ad un altro effetto, si constata nel *Colombo/Gutierrez*. In questa operetta, la lingua è vicina alla riflessività dell'*Elogio degli uccelli* e del *Cantico del Gallo silvestre* scritti subito dopo. Il dialogo è quasi un pretesto per quel tipo di monologo contemplativo che è caratteristico di questi ultimi, dove Gutierrez è un *alter ego* che ha la funzione, come dimostrano i suoi primi enunciati – «amico», «non hai da pensare che io mi dolga di te [...]», «sempre ti seconderò, come per l'addietro, con ogni mio potere» (p. 297) – di appoggiare Colombo, appunto di *dargli la parola*. I discorsi che seguono sono una enunciazione delle cose che, come dice Colombo, «vengo pensando fra me stesso» (p. 299), esempi di quella stessa circolarità del discorso che troviamo nel *Cantico del Gallo silvestre*, in cui il Gallo, emblema del sole, interroga, quasi provocatoriamente, il sole, cioè se stesso.

3. MONOLOGISMO E DIALOGISMO

Con questo primo approccio, dunque, vorrei dimostrare semplicemente che l'uso leopardiano della forma dialogo non è né insignificante né inerte

L'interazione fra due o più interlocutori può portare a una combinazione praticamente illimitata di svolgimenti. Allo stesso livello di generalizzazione al quale ho esaminato vari *tipi* di dialogo in Leopardi, si può vedere che mentre i tre tipi di dialogo partono tutti da una differenziazione fra gli interlocutori, conducono per strade diverse ad esiti divergenti. Quelli del primo gruppo si muovono dalla differenziazione all'allineamento. Nei primi due del secondo gruppo, la differenziazione diventa alternanza o ricambio, mentre nei due successivi, la distanza iniziale fra gli interlocutori si allarga fino a diventare incolmabile. Nelle operette del terzo gruppo, infine, la riduzione di una delle due voci ad un silenzio pressoché totale apre lo spazio ad

una pluralità di voci che sono trasmesse attraverso la lingua allusiva e riflessiva dell'altro interlocutore. Concluderei che, almeno da un punto di vista strutturale, è troppo semplice parlare di una tendenza al monologo; c'è, al contrario, una realizzazione di diversi modelli di dialogo.

Ciononostante, la convinzione che le *Operette morali* di Leopardi non siano dei dialoghi veri e propri, che vi succeda ben poco che abbia a vedere col *dialogare*, è una convinzione abbastanza diffusa, e si lega a un concetto del dialogo più largo dell'uso formale al quale mi sono limitato finora. È di nuovo Bakhtin – come indicato all'inizio di questa relazione – a fornire i termini essenziali della questione, anche se la mia applicazione di essi deve essere necessariamente limitativa e impoverita rispetto alla complessità del discorso che viene svolto soprattutto nel terzo capitolo dei *Problemi della poetica dostoevskiana*. Per Bakhtin, il *monologismo* – categoria che può benissimo contenere il dialogo come *forma* – è prodotto del razionalismo europeo e dell'illuminismo in particolare. Nella sua indagine sul rapporto fra idea e personaggio, soprattutto nel romanzo, il critico russo sostiene che, in un mondo monologico, cioè in un mondo in cui domina il punto di vista dell'autore,³⁴ non è possibile che un'idea sia un attributo del personaggio e che continui nello stesso tempo a significare autonomamente come idea:

In un mondo artistico monologico, l'idea, una volta messa in bocca ad un eroe che è dipinto come un'immagine fissa e formalizzata della realtà, perde inevitabilmente il suo potere diretto di significare, e diviene invece un semplice aspetto della realtà, un'altra delle caratteristiche prestabilite dalla realtà, indistinguibile da qualsiasi altra manifestazione dell'eroe. [...] L'idea cessa di essere idea e diventa un semplice tratto artistico caratterizzante [...].

Se, in un mondo monologico, un'idea ritiene il suo potere di significare come idea, viene inevitabilmente separata dall'immagine fissa dell'eroe, e non è più combinata artisticamente con questa immagine: l'idea gli viene semplicemente messa in bocca, ma si potrebbe metterla in bocca a qualsiasi altro personaggio con lo stesso risultato. Per l'autore è importante soltanto che una certa idea vera si enunci da qualche parte nel contesto di una data opera; chi la enunci, e quando, è determinato da considerazioni di ordine compositivo, da quello che è conveniente o appropriato, o da criteri puramente negativi: non deve mettere in forse la verisimilitudine dell'immagine di chi la enuncia. Tale idea, in sé, non appartiene a nessuno.³⁵

³⁴ Nel mondo monologico, *tertium non datur*: un pensiero o è affermato o respinto; se no, cessa semplicemente di essere un pensiero

validato appieno»: БАХТИН 1984, p. 80.

³⁵ Ivi, p. 79. Cfr. Todorov 1981, specialmente cap. 5, *Intertextualité*, pp. 95-115.

Dostoevsky, al contrario, è il rappresentante supremo di un mondo dialogico. Nella presentazione di Bakhtin, il dialogismo del Dostoevsky romanziere comporta una rinuncia alla propria voce o una sommersione di essa:

Dostoevsky – a parlare paradossalmente – pensava non in pensieri, ma in punti di vista, coscienze, voci. Cercò di percepire e di formulare ogni pensiero in modo tale che si esprimesse e cominciasse a suonarvi dentro una persona integrale; [... cercò] di percepire ogni pensiero come una posizione personale integrata, a pensare in voci [...].³⁶

Ora, non c'è dubbio che si pensa a Leopardi e se ne parla come scrittore fortemente monologico e non dialogico in questo senso bakhtiano. Bakhtin tende ad associare il dialogismo a certi tipi di discorso narrativo e il monologismo ad altri generi, fra cui spicca la poesia lirica, e viene spontaneo ricordarsi il tentativo ambizioso di Leopardi di conquistare anche quella poesia più diversa dalla propria per il genere lirico: «la *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e suo propri affetti» (*Zib.* 4417, 3 novembre 1828). Qualche anno fa le pretese al dialogo delle *Operette morali* venivano valutate in modo alquanto scettico da Guido Guglielmi, il quale in un linguaggio chiaramente informato da Bakhtin anche se quest'ultimo non è invocato direttamente, identificò «il grande momento dialogizzante dello scrittore» nello *Zibaldone*, mentre le *Operette* «comportano un passaggio [...] a un altro tipo di scrittura, a una parodia del dialogo e ad una prospettiva monologizzante»; Guglielmi descrive questo spostamento dallo *Zibaldone* alle *Operette morali* come un «mutamento di genere della prosa, dai modi diaristici-saggistici a modi chiusi [quelli delle *Operette*], in cui si può avere solo una forma di apparente dialogo». ³⁷ Nelle *Operette*, a parafrasare Guglielmi, malgrado la proliferazione del dialogo come forma, è la singola voce di Leopardi che si fa sentire.

Ma Leopardi ha una voce singola? Una lettura come quella di Guglielmi lascia spazio alla pluralità in un qualche luogo dell'opera leopardiana, ma non nelle dichiarazioni più pubbliche, nelle quali il poeta-prosatore si rivolge ai suoi lettori. Il pluralismo, l'intertestualità, il dialogismo sarebbero collocati altrove, in quegli scritti non intesi per il pubblico, in quelli che tendono alla forma del diario o del saggio. Eppure verso la fine della sua vita, Leopardi stesso cominciò a pensare a tutta la sua opera scritta come a una sorta di saggio; verso la fine di giugno del 1836, scrisse in una lettera a Charles Lebreton, allievo di De Sinner: «[...] malgré le titre magnifique d'*opere* que mon libraire a cru devoir donner à son recueil, je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder, mais ma carrière

36 BAKHTIN 1984, p. 93.

le pagine 49-50 in particolare.

37 GUGLIELMI 1974, pp. 47-65; si vedano

n'est pas allée plus loin». ³⁸ Questo è un Leopardi che non aspira più a un sistema, ma che aspira invece a un non-sistema, all'apertura, o che almeno riconosce retrospettivamente nella propria opera quella qualità di incompletezza, di non-chiusura. È quella parte di Leopardi che riconosce che le sue conclusioni non sono finali e che contengono sempre un elemento di provvisorietà, ³⁹ ed è una parte di Leopardi non affatto confinata agli ultimi scritti.

La figura dello scrittore o del pensatore *aperto*, di uno dunque, che, nel senso bakhtiniano, è intimamente dialogico, è incorporata (o scorporata) nelle *Operette morali* paradossalmente in un monologo, per quanto sia un monologo avvolto in strati successivi di ironia. L'*alter ego* di Leopardi, e nello stesso tempo il suo Socrate, Filippo Ottonieri, «s'intratteneva una buona parte del giorno ragionando filosoficamente ora con uno ora con altro» (p. 257); ma non con la gente che lavorava (perché se questa passasse il tempo a filosofare sarebbe morta di fame), né «al modo di Socrate» (perché, secondo lui, «quantunque i moderni sieno più pazienti degli antichi, non si troverebbe oggi chi sopportasse di rispondere a un migliaio di domande continue, e di ascoltare un centinaio di conclusioni» (p. 258); in effetti, l'unico tratto socratico dell'Ottonieri era il suo «parlare talvolta ironico e dissimulato» (p. 258) – dichiarazione che mette in forse naturalmente le spiegazioni appena attribuitegli. Benché Ottonieri, che condivide con Socrate la qualità di non-scrittore, sappia che lui, moderno, non può reincarnare l'antico, Socrate rimane come una sorta di nume tutelare all'ingresso dei *Detti memorabili*, come modello irraggiungibile del filosofo, che non pretende di insegnare e nemmeno di filosofare, e il cui non-filosofare è legato al suo non-scrivere:

Ma Socrate da principio non ebbe in animo [...] d'insegnar che che sia, nè di conseguire il nome di filosofo; che a quei tempi era proprio dei soli fisici o metafisici; onde egli per quelle sue tali discussioni e quei tali colloqui non lo poteva sperare: anzi professò apertamente di non saper cosa alcuna; e non si propose altro che d'intrattarsi favellando dei casi altrui; preferito questo passatempo alla filosofia stessa, niente meno che a qualunque altra scienza ed a qualunque arte, perchè inclinando naturalmente alle azioni molto più che alle speculazioni, non si volgeva al discorrere, se non per le difficoltà che gl'impedivano l'operare. [...] E perciocchè tutte le scuole dei filosofi

³⁸ LEOPARDI 1969, I, pp. 1412-3. Il passo centrale del brano, quello che oppone «ouvrage» a «essais», sta come epigrafe alla seconda parte di PRETE 1980, p. 65. Prete insiste con forza sulla diffidenza del Leopardi «per quel linguaggio che non mette in gioco se stesso», specificamente – e questo è pertinente a quello che avrò da dire sotto sull'*Ottonieri* – «il linguaggio

ufficiale della filosofia che ha affermato, nell'«illusione» di dominare il *corpus* del sapere, prima la coerenza logica (il principio di identità, di non contraddizione, del terzo escluso), poi il movimento della dialettica, garante della continuità della storia, e teso al trionfo istituzionale della sintesi» (p. 95).

³⁹ Cfr. FOSTER 1967, pp. 243-57.

greci nate da indi in poi, derivano in qualche modo dalla socratica, concludeva l'Ottonieri, che l'origine di quasi tutta la filosofia greca, dalla quale nacque la moderna, fu il naso rincagnato, e il viso da satiro, di un uomo eccellente d'ingegno e ardentissimo di cuore. Anche diceva, che nei libri dei Socratici, la persona di Socrate è simile a quelle maschere, ciascuna delle quali nelle nostre commedie antiche, ha da per tutto un nome, un abito, un'indole; ma nel rimanente varia in ciascuna commedia. (pp. 259-60)

Con questa insistenza sulla *non*-identità del modello antico, è forse qui che si colloca il dialogismo delle *Operette morali*: nel ritratto leopardiano di una figura non dissimile da sé, ma filtrata attraverso un prisma, un Ottonieri semi-legendario che fu in parte e in parte non fu un Socrate, quel Socrate che fu altro da quello che intendeva essere, e che alla fine diventò quello che se ne fecero gli altri.

BIBLIOGRAFIA

ALTIERI BIAGI 1984 = ALTIERI BIAGI Maria Luisa, «Forme della comunicazione scientifica», in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, III, pp. 891-947.

ANDERSON 1976 = ANDERSON Graham, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden, Brill, 1976.

BAKHTIN 1984 = BAKHTIN Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics* [1963], edited and translated by Caryl EMERSON, Introduction by Wayne C. BOOTH, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1984.

BATTAGLIA RICCI 1972 = BATTAGLIA RICCI Lucia, «Sul lessico delle *Operette morali*», in *GSLI*, 149, 1972, pp. 269-323.

BLAIR 1790 = BLAIR Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783], London, A. Strahan; T. Cadell in the Strand; and W. Creech in Edinburgh, 1790, III, pp. 61-65.

BOMPAIRE 1958 = BOMPAIRE Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958.

DELLA GIOVANNA 1957 = DELLA GIOVANNA Ildebrando, *Le prose morali* [1895], ristampa con prefazione di Giuseppe DE ROBERTIS, Firenze, Sansoni, 1957.

DI BENEDETTO 1967 = DI BENEDETTO Vincenzo, «Giacomo Leopardi e i filosofi antichi», in *Critica storica*, 6 (1967), pp. 289-320.

DOLFI 1978 = DOLFI Anna, «La dialettica leopardiana e la tragedia dell'assenza», in *Sigma*, n.s., II, I, 1978, pp. 17-46.

DOLFI 1986 = DOLFI Anna, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 11-42.

FOSTER 1967 = FOSTER Kenelm, «The Idea of Truth in Manzoni and Leopardi», in *Proceedings of the British Academy*, 53, 1967, pp. 243-57.

FRYE 1969 = FRYE Northrop, *Anatomia della critica* [*Anatomy of Criticism*, 1957], Torino, Einaudi, 1969.

FUBINI 1969 = FUBINI Mario, «Prosa e poesia 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 Congresso internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 283-93.

GALIMBERTI 1977 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Cesare GALIMBERTI, Napoli, Guida, 1977 (19862).

GUGLIELMI 1974 = GUGLIELMI Guido, «Il Leopardi satirico» [1972], in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, pp. 47-65.

KIRK 1980 = KIRK Eugene P., *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, New York, Garland Pub., 1980.

LEOPARDI 1969 = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di Walter BINNI, con la collaborazione di Enrico GHIDETTI, Firenze, Sansoni, 1969, 2 voll.

LEVI 1976 = LEVI Albert William, «Philosophy as Literature: The Dialogue», in *Philosophy and Rhetoric*, 9, 1, 1976, Winter, pp. 1-20.

LUCIANO 1961-1968 = LUCIANO, variously translated by A.M. Harmon, K. Kilburn and M.D. MacLeod, London and Cambridge (Mass.), The Loeb Classical Library, 1961-1968, 8 voll.

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

MCDONALD 1984 = MCDONALD Christie V., *The Dialogue of Writing. Essays in Eighteenth-Century French Literature*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1984.

PACELLA 1966 = PACELLA Giuseppe, «Elenchi di letture leopardiane», in *GSLI*, 143, 1966, pp. 557-77.

PORENA 1959 = PORENA Manfredo, «Un settennio di letture di Giacomo Leopardi» [1922], in ID., *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 421-37.

PRETE 1980 = PRETE Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980.

ROBINSON 1979 = ROBINSON Christophe, *Lucian and his Influence in Europe*, London, Duckworth, 1979.

SACCO MESSINEO 1982 = SACCO MESSINEO Michela, «Menippo ed Eleandro (il “riso” in Luciano e Leopardi)», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 529-39.

TODOROV 1981 = TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

LE AUTRICI E GLI AUTORI

PAOLO COLOMBO

Ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso l'Università degli Studi di Trento, dove è ora assegnista. I suoi studi privilegiano l'indagine su autori italiani ottocenteschi (Leopardi, Foscolo, Scalvini, Arici, Giordani) e del secondo Settecento (Parini, Casti, Rezzonico, Baretto, Frisi). Fra i suoi più recenti lavori su Leopardi si segnalano: *Un frammento leopardiano presso la Biblioteca Civica di Rovereto* («Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 2018); *Idillio e romanzo. Sulla «Storia di un'anima» di Giacomo Leopardi* (in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di S. Baragetti, R. Necchi, A.M. Salvadè, 2019); *L'enumerazione satirica nei Paralipomeni leopardiani* («Per leggere», 39, 2020). Ha recentemente pubblicato (Milano, 2022) *Il poema desiderato. Avventure di una forma nell'Italia di primo Ottocento (1814-1850)*, e curato il testo critico del poemetto *Il Fuoruscito* di Giovita Scalvini (Torbole Casaglia-Brescia, 2022).

ANTONELLA DEL GATTO

È professoressa associata di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. Precedentemente ha studiato e insegnato in Svizzera (Università di Neuchâtel). Tra i suoi lavori: *«Uno specchio d'acqua diaccia». La struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano* (Firenze, 2001); *L'annodamento degl'intrighi. Studi di sintassi drammatica* (Napoli, 2007); *«Quel punto acerbo». Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi* (Firenze, 2012); *Aspetti della mimesi nella modernità letteraria. Premesse petrarchesche e realizzazione romantica* (Firenze, 2015). Con Patrizia Landi ha curato il volume *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza* (Milano, 2021). Da questo numero entra a far parte del Comitato scientifico della RISL.

MARTINA DI NARDO

Martina Di Nardo è stata assegnista e lavora ora come contrattista e borista presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. Si occupa prevalentemente di poesia italiana primonovecentesca di derivazione romantica e simbolista. Ha pubblicato, su riviste o in volumi collettanei, articoli su

Leopardi, Onofri, Fallacara, Serra, Sereni, Sbarbaro, Quasimodo, Savinio, Vittorini; e una monografia su Luigi Fallacara, *Scrivere bianco con un segno nero. La poesia di Fallacara* (Firenze, 2018), vincitrice del premio Luzi per la critica nel 2019.

BEATRICE FAZIO

È dottoranda in Italian Studies alla University of Chicago. Prima di unirsi al dipartimento nel 2018, si è laureata all'Università La Sapienza di Roma con una tesi intitolata *Lessico giuridico leopardiano*. La sua ricerca esplora la rivalutazione di aspetti linguistici, politici e filosofici nel pensiero di Petrarca, Machiavelli e Vico nella formazione di Leopardi.

SABRINA FERRI

È studiosa di Letteratura italiana e Letterature comparate. Dopo aver ottenuto nel 2016 il grado di professoressa associata in Nord America, è recentemente tornata in Italia dove sta continuando la sua ricerca in modo indipendente. Il suo lavoro si concentra sull'intersezione tra filosofia e letteratura nel periodo tra la metà del XVIII e l'inizio del XIX secolo, noto come il *Tournant des Lumières*. È autrice del volume *Ruins Past: Modernity in Italy, 1744-1836* (Oxford, 2015) e di vari articoli su autori come Vico, Alfieri, Verri e Leopardi. Il suo lavoro su Leopardi cerca di farne dialogare l'opera con quella degli scrittori europei a lui contemporanei o dei filosofi del nostro tempo come Michel Serres. Attualmente sta organizzando un convegno internazionale sulla rivista illuminista *Il Caffè* presso la UCLA Clark Library di Los Angeles; sta lavorando a un libro sulla narrativa, la rivoluzione e il pensiero storico tra Settecento e inizio Ottocento, oltre a uno studio sul significato degli ornamenti nel periodo moderno.

VERONICA MEDDA

Laureata magistrale in Filologie e Letterature moderne, presso l'Università degli studi di Cagliari, con la tesi sull'intertesto mitologico delle *Operette morali* (un estratto dal titolo «L'ombra di Edipo: interferenze mitiche nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* di G. Leopardi» è stato pubblicato nella rivista *Medea*), è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università della Valle D'Aosta con un progetto dal titolo *Natura e paesaggio nello Zibaldone di Leopardi. Materiali documentari della Fondazione Natalino Sapegno*. Frequenta pure la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Cagliari.

LUCA TOGNOCCHI

È dottorando in Culture Letterarie e Filologiche all'Università di Bologna. Si è laureato sotto la supervisione di Franco D'Intino in Lettere Moderne alla Sapienza di Roma e ha concluso i suoi studi con un Master in *Comparative Literature* allo UCL (University College London). La sua ricerca di dottorato si occupa delle riscritture del mito di Faust nella letteratura italiana del Novecento. I suoi campi di interesse sono la letteratura dell'Otto e del Novecento, con particolare attenzione all'evoluzione del mito faustiano e all'affermarsi della modernità. Sono in corso di pubblicazione un suo articolo su Campana e Faust e uno sulle interpretazioni marxiste del *Faust* goethiano. Nel *Lessico Leopardiano* 2022 ha curato i lemmi «Accelerazione/Velocità».

CRITERI EDITORIALI



❑ I contributi devono essere inviati per posta elettronica all'indirizzo: risl.direzione@gmail.com

❑ Il testo può essere elaborato con un programma di video-scrittura di uso comune (ad esempio Microsoft Word™). Si prega di adottare solo la minima formattazione necessaria. Le note possono essere automaticamente elaborate dal programma (come note a piè' di pagina o note alla fine del documento), oppure possono essere riportate in un documento a parte.

❑ Il testo deve essere preceduto da un *abstract* in lingua inglese (massimo 400 caratteri spazi inclusi) e da un elenco di 5-6 parole-chiave sia in lingua italiana sia in lingua inglese, posto immediatamente dopo l'*abstract* stesso.

❑ Il testo deve essere corredato di una Bibliografia finale (v. più sotto per i dettagli).

TESTO

❑ Nel testo si distingueranno principalmente tre stili di paragrafo:

1. paragrafo con rientro nella prima riga; 2. citazione in prosa se superiore alle tre righe (testo in corpo minore e maggiormente rientrato rispetto al paragrafo normale); 3. citazione in poesia se più lunga di quattro versi (come la citazione in prosa ma ancor più rientrata).

Nel documento inviato la suddivisione dell'elaborato e l'indicazione delle sue parti (titolo, titoletti, ecc.) dovranno essere indicate chiaramente. Titolo ed eventuali titoletti vanno in tondo.

❑ Citazioni di testi in prosa: se superiori alle tre righe saranno rese tipograficamente in corpo minore e rientrato; negli altri casi, così come in nota, saranno da riportare all'interno del testo tra virgolette basse [« »]. Le citazioni all'interno di citazioni devono essere invece racchiuse tra virgolette alte [“ ”].

❑ Citazioni di testi poetici: possono essere, a discrezione, inserite all'interno del testo (soprattutto se constano di meno di 4 versi). Nel caso di collocazione all'interno del testo saranno riportate tra virgolette basse [« »] e i versi saranno separati, nella rivista, da una barra verticale [|]; la doppia barra [||] segnala la separazione delle strofe.

❑ Numeri di riferimento delle note: da segnalare ad apice, in corpo minore rispetto al testo [Es.: nota¹]. L'indicazione del numero della nota segue sempre la punteggiatura [Es.: nota,⁶ / nota.⁹ / nota!⁵ / nota⁴ / nota)⁶], ma precede il trattino [Es.: nota⁸ –].

❑ Evidenziazione di parole o espressioni: usare le virgolette alte [“ ”] se si tratta di più parole, gli apici [‘ ’] se di una parola soltanto.

❑ Parole straniere: le parole straniere che in italiano non siano di uso corrente andranno segnate in corsivo. Per le citazioni in greco: non utilizzare caratteri non appropriati (ad esempio *Symbol*) e indicare nella mail di accompagnamento il nome del *font* utilizzato. In tutti i casi, avere cura di marcare con precisione gli accenti.

❑ Numeri: una serie di numeri si abbrevia secondo i seguenti criteri:

- a. i numeri da 1 a 99 non si abbreviano mai [Es.: 23-55, 64-68]
- b. del numero 100 e dei suoi multipli si riportano tutte le cifre [Es.: 100-115, 700-712, 2100-2154]
- c. in tutti gli altri casi si eliminano le cifre simili [Es.: 112-5, 236-45, 1284-98]
- d. le date vengono riportate per esteso [Es.: 1914-1918]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ogni saggio dovrà essere corredato da una Bibliografia generale, che andrà posta in coda al documento oppure inviata in un file separato. I riferimenti bibliografici seguiranno il sistema autore-data (o “all’americana”).

BIBLIOGRAFIA INTERNA (TESTO E/O NOTE)

❑ Internamente al testo e nelle note a piè di pagina sarà utilizzata soltanto la forma abbreviata, contenente gli elementi seguenti: COGNOME dell’autore/autrice o del curatore/curatrice in maiuscoletto, seguito senza virgola di separazione dall’anno di pubblicazione del volume/saggio. Se necessario, far seguire, separandola dal resto con una virgola, l’indicazione del numero delle pagine (p. / pp.) o dei versi (v. / vv.) a cui si riferisce in modo specifico o da cui è tratta la citazione. [Es.: BLASUCCI 2017, p. 54].

☐ Nel caso di omonimia si riporterà anche l'iniziale del nome nei rinvii solo se i due autori/le due autrici hanno pubblicazioni che coincidono per data di pubblicazione.

☐ Per volumi/saggi precedentemente citati si usa: *Ibid./ibid.* (in corsivo) nel caso in cui si debba ripetere la stessa identica opera indicata nella nota appena precedente, ossia stesso autore, stesso titolo e stesso numero di pagina. Si userà invece *Ivi/ivi* (non in corsivo), seguito da virgola e numero di pagina, nei casi in cui si debba ripetere la stessa identica opera indicata nella nota appena precedente, ma con la variazione del numero di pagina.

BIBLIOGRAFIA GENERALE FINALE

☐ La Bibliografia generale finale raccoglie tutti i rinvii bibliografici citati, disponendoli in ordine alfabetico per cognome di autore/autrice o curatore/curatrice e, all'interno di eventuali sequenze con lo stesso nome in ordine cronologico. L'indicazione bibliografica viene fornita per esteso solo nella Bibliografia generale finale. Qui si sceglie anche l'abbreviazione utilizzata nel testo e/o in nota, secondo il modello seguente: BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017. Nel caso in cui per uno stesso anno siano riportate più opere del medesimo autore/medesima autrice, queste saranno distinte, nell'abbreviazione, con l'aggiunta di una lettera progressiva (a, b, c) a seguire la data di pubblicazione [Es.: BLASUCCI 2017a, BLASUCCI 2017b, ecc.].

☐ Per i titoli delle opere di Leopardi vale una regola specifica diversa: vanno indicati in corsivo [Es.: *Zibaldone*, da abbreviare con *Zib.*], inclusi i titoli dei *Canti* e delle *Operette Morali*. Per lo *Zibaldone* vanno indicati tanto il numero della/e pagina/e quanto la data di composizione, secondo l'esempio: *Zib.* 1356, 20 luglio 1821.

Per tutti gli altri rinvii valgono invece le norme seguenti:

☐ Tranne che nella sequenza COGNOME Nome, tutti gli elementi che compongono il rinvio sono preceduti e seguiti da virgola. Il rinvio si chiude con un punto fermo.

☐ Il nome dell'autore/autrice o del curatore/curatrice va sempre specificato per intero: COGNOME Nome. Il COGNOME va sempre in maiuscolo. Nel caso in cui ciò non fosse possibile, si utilizzi il tondo Maiuscolo/minuscolo, ma, in ogni caso, non si scriva mai tutto in MAIUSCOLO. Nel caso di due autori/autrici usare la lineetta di media lunghezza (-).

Nel caso di volume con più di due autori/autrici indicare il primo nome sarà seguito dalla formula *et al.*: [Es.: CASALI Mauro *et al.*].

Quando si tratti di un volume miscelaneo con un curatore/una curatrice porne il nome come si trattasse di un autore/autrice e fare seguire il cognome da «(a cura di)» [Es.: DOLFI Anna – MITESCU Adriana (a cura di), *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1990].

□ Il titolo del contenente (libro, miscellanea, rivista) va sempre in corsivo; il titolo del contenuto (poesia, saggio, capitolo, ecc.) va sempre in tondo e tra virgolette basse [« »]. [Es.: ZANZOTTO Andrea, «Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana», in ID., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991; PRETE Antonio, «Leopardi e l'Italia», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 7, 2011, pp. 17-23; FEO Nicola, «La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 2010, pp. 297-311].

□ Luogo di stampa: in tondo. Lasciare nella lingua originale il nome delle città straniere.

□ Casa editrice: in tondo.

□ Anno di pubblicazione: in tondo. Indicare sempre ad apice il numero dell'edizione utilizzata [Es.: 1973²] e tra parentesi quadre l'anno della prima edizione [Es.: LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1993]. Per i testi in formato digitale, indicare dopo l'anno di pubblicazione "Kindle Edition" oppure "Edizione digitale", a seconda della tipologia di edizione [Es.: BOITANI Piero, *Prima lezione di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2015 "Edizione digitale"].

□ Se l'indicazione bibliografica è relativa a un saggio o a parte di un volume indicare le pagine di riferimento, facendo precedere i numeri dalle abbreviazioni relative: p. pp.

□ Se l'indicazione bibliografica è relativa a un saggio in rivista per le indicazioni dell'anno, del fascicolo, ecc., si seguono le forme utilizzate nei frontespizi della rivista stessa. Alcune riviste, universalmente note, possono essere riportate, per abbreviazione, con il loro acronimo: Es.: *GSLI*= *Giornale storico della letteratura italiana*. [Es.: VERONESE Cosetta, «"Il mio sistema": modi di leggere lo "Zibaldone" a confronto», in *Neohelicon*, 14, 1, 2013, pp. 297-313].

□ Per volumi/saggi citati da siti online indicare, dopo autore-i/autrice-i e titolo, l'indirizzo http corretto. L'indicazione dell'URL, che non sarà preceduta da in, dovrà essere priva di sottolineatura e in colore nero, e sarà seguita dalla data di consultazione posta tra parentesi tonde [Es.: MINORE Renato, *L'ipertesto ha un precursore saggio e antico, lo «Zibaldone»*, <http://www.fub.it/telemag/Minore> (data di consultazione: 12 maggio 2017)].

CRITERI EDITORIALI]

☐ Abbreviazioni comuni:

a.: anno

ad indicem: vedere l'indice

cap.: capitolo

capp.: capitoli

cfr.: confrontare

EAD.: stessa autrice

ed.: edizione

f.: foglio

fasc.: fascicolo/i

ff.: fogli

ibid.: stesso testo citato

ID.: stesso autore

introd.: introduzione

ivi: stesso luogo

ms.: manoscritto

mss.: manoscritti

n.: numero

nn.: numeri

p.: pagina

pp.: pagine i

passim: in più luoghi

pref.: prefazione

s.a.: senza anno

s.d.: senza data

s.e.: senza casa editrice

s.l.: senza luogo

s.v. o *sub voce*: rinvio a voce d'enciclopedia o simile

sg.: seguente

sgg.: seguenti

trad. it.: traduzione italiana

v. / vv.: verso/ versi

vol.: volume

voll.: volumi

*Finito di stampare
nel mese di ??? 2022
da Digital Team – Fano (PU)*