

RISL – RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI – 16, 2023



**RISL**

Rivista Internazionale di Studi Leopardiani

**Rivista di Classe A**

**Area 10 - Settori: 10/F1; 10/F2; 10/F4**

*Direzione generale ed editoriale*  
Tatiana Crivelli e Patrizia Landi

*Direttrice responsabile*  
Licia Conte

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

*Responsabili di redazione*  
Stefano Bragato  
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](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

ISSN: 1129-9401

ISBN: 9791222309804

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 02 21100089

# RISL



RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

vol. 16

SOMMARIO

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI

Premessa 5

Nota al testo 7



NUOVI SGUARDI SULLE *OPERETTE MORALI* – PARTE II

Francesca FAVARO

Sui lirici greci nelle *Operette morali*:  
'affioramenti', citazioni, affinità 9

Aretina BELLIZZI

Quasi alla fine della *Storia del genere umano*,  
la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* 25

Lorenzo MOSCARDINI

Leopardi, Balzac e il potere della Moda 47

Laura ROSI	
La poesia di Tristano	67
Lucia BATTISTEL	
Appunti sul Porfirio delle <i>Operette morali</i> e dell'ultimo Luzi: dall'“estrema lezione” al “ragazzo di Recanati”	91
∞	
SULLA FORTUNA DI LEOPARDI	
Luca COSTA	
La traduzione latina dell' <i>Inno ai Patriarchi</i> ad opera di Girolamo Picchioni: uno studio stilistico	109
∞	
LIBRERIA	
Luigi STELLA	
<i>Un Giapponese ed un Musulmano di Turchia.</i> Notizie poco note su Leopardi, gli Stella e le <i>Operette morali</i> (a cura di Patrizia LANDI)	141
∞	
LE AUTRICI E GLI AUTORI	183
∞	
CRITERI EDITORIALI	187
∞	
INDICI DEGLI ULTIMI CINQUE NUMERI (2018-2022)	193

## PREMESSA

Come preannunciato nel quindicesimo fascicolo della rivista, pur essendo questo – secondo l’alternanza che contraddistingue la nuova serie della RISL – un numero a tema libero, prosegue qui, e si amplia in una sorta di parte seconda, il discorso del numero tematico precedente, ospitando ulteriori cinque saggi dedicati alle *Operette morali*.

I contributi che presentiamo esplorano una fitta rete di riferimenti intra- e intertestuali, gettando luce su aspetti relativi alla macrotestualità dell’opera (Bellizzi, Rosi) e su affinità antiche e moderne del testo leopardiano (Favaro sui lirici greci; Moscardini su Balzac; Battistel su Luzi).

Il discorso si allarga poi alla fortuna di altre opere leopardiane, con un contributo (Costa) che dà conto di una traduzione latina ottocentesca dell’*Inno ai Patriarchi*; e si completa, nella sezione Libreria, con la ricostruzione di un capitolo dell’intensa relazione di Leopardi con gli stampatori milanesi Stella e con la riproposta, che si dimostra debitrice all’incontro proprio con il nostro Giacomo, di un raro e pochissimo noto dialogo tra *Un Giapponese ed un Musulmano di Turchia* composto da Luigi Stella.

Siamo liete di annunciare che la RISL ha ottenuto, secondo le modalità e i criteri del Regolamento ANVUR per la classificazione delle riviste nelle Aree non bibliometriche, la Classe A per l’Area 10: settori disciplinari 10/F1 (Letteratura italiana), 10/F2 (Letteratura italiana contemporanea) e 10/F4 (Critica letteraria e letterature comparate).

*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 (a cura di), *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.

*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, 2020<sup>12</sup>.

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

LEOPARDI 1995b = 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*, 2 voll., I, *La prosa*. Introduzione e note di Giulio BOLLATI, Torino, Einaudi, 1968.

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

OPERETTE 1979 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, ediz. critica a cura di Ottavio BESOMI, Milano, Fondazione Arnoldo 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 a cura di Giuseppe PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

T.C. – P.L.

FRANCESCA FAVARO

SUI LIRICI GRECI NELLE *OPERETTE MORALI*:  
'AFFIORAMENTI', CITAZIONI, AFFINITÀ

ABSTRACT: The essay aims to examine the presence of Greek lyricists in Leopardi's *Operette morali*. In some cases this presence is realized through explicit quotations; more often, however, it corresponds to a suggestion, an allusion, an affinity. In this contribution I focus on the revivals and 'un-veilings' of the poets Anacreon, Pindar and Semonides within the varied dialogic fabric of the Leopardi sylloge.

KEYWORDS: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Greek Lyricists, Time, Fame, Translation.

PAROLE CHIAVE: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, lirici greci, tempo, fama, traduzione.

nessuno vorrebbe rinascere  
*Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*

I. UNA PROSA 'GRECA', SULLE ORME DI LUCIANO

Sin dal primo abbozzo della raccolta che diventerà poi le *Operette morali*<sup>1</sup>, per meglio dire, sin dal barlume, ancora assai tenue, dell'idea originaria intorno alla quale la silloge verrà modellata e sfaccettata, Leopardi le conferisce l'impronta di un'identità greca. Il volume che per bocca di

<sup>1</sup> Il nucleo più corposo della quale, costituito da venti testi datati 1824, viene dato alle stampe, a Milano, dall'editore Stella nel

1827; aveva anticipato il volume l'uscita, durante l'anno precedente, da febbraio ad aprile, del *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, del Dialo-

Tristano, protagonista (e *alter ego* del poeta) del dialogo conclusivo,<sup>2</sup> è definito «come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore»,<sup>3</sup> nel 1819 si profila infatti, sull'orizzonte dei progetti del Recanatese, con la fisionomia di «Dialoghi satirici alla maniera di Luciano».<sup>4</sup>

«Atticissimo ed elegantissimo» nello stile, il brillante conferenziere, emblematico rappresentante della seconda sofistica, sebbene ammirato da Leopardi gli appare tuttavia capace di un'«eleganza [...] ben diversa dalla nativa eleganza degli antichi»: questa riserva, consegnata allo *Zibaldone*<sup>5</sup> il 9 maggio 1821,<sup>6</sup> vale a mostrare la consapevolezza leopardiana delle fasi che distinguono la storia della letteratura greca, screziando la pur eccezionale continuità della sua luce.<sup>7</sup> A differenza di coloro che, da Omero sino a Demostene, poterono esprimersi nella Grecia indipendente delle *poleis*, Luciano,<sup>8</sup> scrittore dell'impero, possiede un altro timbro: la sua arguzia, acuita dal *labor limae* ma velata, appena, dalla consapevolezza di una distanza rispetto agli 'autentici' scrittori dell'Attica, costituisce pertanto l'esempio cui volgersi per una serie di prose nel cui implacato disincanto, dissimulato spesso in ironica levità, s'insinua fatale la nostalgia. Lo scrittore di Siria la cui lingua – un raffinato, limpido ma 'costruito' attico – è il primo manifesto di un intento

go di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez e del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* nell'«Antologia» e nel «Nuovo Ricoglitore».

2 Composto nel 1832, il *Dialogo di Tristano e di un amico* compare nell'edizione fiorentina Piatti (1834). Sul personaggio di Tristano in relazione al complessivo disegno della raccolta cfr. CAMPAILLA 1977.

3 LEOPARDI 1988, p. 219.

4 Ivi, p. 1206. L'appunto relativo ai dialoghi 'lucianei' segue, nei *Disegni letterari*, l'annotazione concernente un «romanzo storico sul gusto della Ciropedia» (*ibid.*) di Senofonte. L'accostamento tra lo scrittore di Samosata e lo storico ateniese del IV secolo a.C. ritorna in altre carte leopardiane: i *Frammenti di traduzioni* includono infatti il volgarizzamento di un passo del trattato su *Come vada scritta la storia* e di uno scambio di battute, dai *Dialoghi dei morti*, fra Caronte e Menippo, nonché il *Frammento di una traduzione in volgare dell'impresa di Ciro, descritta da Senofonte* (ivi, pp. 1149-58). La versione da Senofonte, realizzata nel medesimo anno in cui videro la luce molte fra le *Operette morali* – appunto il 1824 –, precede i volgarizzamenti di Luciano, per i quali si propone, quale datazione plausibile, il biennio 1818-1819. Lucia-

no, scrive Franco D'Intino, è per Leopardi fondamentale nel suggerire «l'ispirazione comica che generò il libro suo più caro, le *Operette morali*» (D'INTINO 2021, p. 46).

5 Per l'esattezza, alla p. 1024 dell'autografo.

6 Cfr. LEOPARDI 1997, t. I, p. 741.

7 «la lingua greca non ebbe propriamente secolo d'oro. I suoi scrittori antichissimi non furono inferiori ai moderni, nè i moderni agli antichi. Da Omero a Demostene non v'è differenza di autorità o di fama rispetto alla letteratura greca in genere, ed alla lingua. Questo fece che nessun secolo della Grecia (finché ella fu qualche cosa) dipendesse da un altro secolo passato in fatto di letteratura. Non vi fu secol d'oro, tutti i secoli letterati e non corrotti della Grecia competerono fra loro, e nel fatto e nell'opinione. Quindi la perpetua conservazione, la radicazione profonda della libertà della loro letteratura, e della loro lingua» (*Zib.* 1069, 20 maggio 1821).

8 Esplora la personalità dello scrittore, anche affrontando duraturi pregiudizi critici, un FORNARO 2019. In merito all'influenza del siriano sull'opera leopardiana si rimanda a MATTIOLI 1982 e a GALIMBERTI 1964; si veda inoltre il volume *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia* 1998.

di appropriazione identitaria deciso quanto irrealizzabile, e il cui scetticismo corrode le antiche favole mentre le rievoca, risulta un plausibile modello, per Leopardi autore delle *Operette*, proprio poiché, irrimediabilmente malato di rimpianto verso un mondo perduto, quel mondo egli fa comunque rivivere attraverso le ombre che da esso suscita.

Una fulgida tradizione letteraria ritorna quindi, nelle opere luciane, per negare se stessa in una smentita che, tuttavia, diviene una rinnovata affermazione<sup>9</sup> mentre innerva la fantasia e il lessico dell'autore; allo stesso modo, gli echi di greicità così frequenti nelle *Operette morali* – si tratti di (rielaborati) personaggi, di contesti e aneddoti, di memorie testuali – sprigionano tutti i riflessi di quell'immenso sogno del quale pure sono reliquie.

## 2. NEL VENTO DI ANACREONTE

L'intarsio di spunti, antichi e moderni, che delle *Operette* forma la trama, propone alcune tessere (non meri stilemi) derivanti dalla stagione lirica greca dei secoli VII e VI a.C. Si tratta di un periodo meno accessibile all'epoca di Leopardi di quanto fossero, ad esempio, alcuni importanti testi d'età classica e le successive, squisite elaborazioni dell'età ellenistica;<sup>10</sup> tuttavia, gli scaffali della biblioteca di Monaldo ospitavano anche in quest'ambito volumi preziosi e Giacomo ebbe ad esempio modo, nel 1823, di accostarsi alle *Odi* di Anacreonte volgarizzate da Paolo Costa e Giovanni Marchetti (Bologna, 1823) e al contempo di riconsiderare le *Odi di Anacreonte e Saffo tradotte da De Rogatis*, edite in due volumi nel 1782.<sup>11</sup>

9 Indimenticabile, ad esempio, la soluzione della complicatissima "questione omerica" avanzata nella *Storia vera*: raggiunto nell'Isola dei Beati, colui che per generazioni i sapienti e gli appassionati avevano chiamato Omero e cui numerose città si erano gloriato di aver dato i natali rivela infine il suo vero nome, Tigrane, peraltro assai diffuso nella sua patria: Babilonia. Analogamente demolitivo di un autentico caposaldo delle narrazioni epiche, un passo dei *Dialoghi dei morti* induce a constatare con desolazione, nell'indifferenziata spettralità dell'Oltremondo, ciò che rimane della splendida Elena: di fronte a quei miseri, scarnificati resti, si dissolve il senso di qualsiasi contesa e di qualsiasi trionfo: in battaglia, in amore, negli agoni rapsodici. Indaga l'attenzione tributata da Leopardi ai *Dialoghi dei morti* luciane ZAPPITELLI 2008.

10 Secondo TIMPANARO 1997, peraltro, varie opere di grandi autori greci del quinto e del quarto secolo a.C. (ad esempio il repertorio dei tragici) furono difficilmente raggiungibili dal giovane di Recanati (pp. 13-16).

11 Si veda BELLIZZI 2021, p. 9, n. 39. «Tra i volumi contenuti nella Biblioteca paterna gli unici a possedere una traduzione italiana delle odi di Anacreonte sono il *Parnaso dei poeti classici* di Rubbi, che però ristampava la versione di De Rogatis, ANDREA RUBBI, *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione. Ebraica, greca, inglese, spagnola, portoghese, francese, ec. trasportati in lingua italiana cronologicamente, con varietà di metro*, a cura di Andrea Rubbi, vol. XIV, Venezia, Zatta 1795, Parte seconda, pp. 209-323 e la traduzione, ma solo di una scelta di odi, di SAVERIO BROGLIO, *Gli amori di Anacreonte, ossia collezione delle sue odi di amoroso argomento*, Iesi, s. n. 1806».

Ma il poeta di Teo che, spesso affiancato alla poetessa di Lesbo, tanto attirava, nel XVIII secolo, l'attenzione dei traduttori e volgarizzatori d'Italia e di Francia, non è, come ora risulta ben noto, esclusivamente l'autentico Anacreonte, bensì anche il presunto Anacreonte delle Anacreontee: le odi lievi ed eleganti di malizia che, attribuitegli dal filologo del Cinquecento Henri Estienne, vennero apprezzate al punto da originare una profuvie di imitazioni nella forma metrica – una specie di ode aggraziata, più leggera e 'sottile' – definita appunto anacreontica.<sup>12</sup>

Immerso nel gusto del proprio tempo, Leopardi dedica ad Anacreonte alcuni fra gli *Scherzi epigrammatici tradotti dal greco*, del 1814,<sup>13</sup> e le *Odae adespotaee*, risalenti al 1816, che finge di aver recuperato e che traspone dall'idioma ellenico in lingua latina, con il corredo di chiose.<sup>14</sup> Inoltre, si sofferma sull'essenza della poesia di Anacreonte – tale da renderlo impossibile da tradurre – in alcune pagine dello *Zibaldone* che, redatte a distanza di anni, sono però saldate insieme da espliciti rimandi.<sup>15</sup>

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un [31] alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più [...].<sup>16</sup>

Altrove ho rassomigliato il piacere che reca la lettura di Anacreonte (ed è nel principio di questi pensieri) a quello d'un'aura odorifera ec. Aggiungo che siccome questa sensazione lascia gran desiderio e scontentezza, e si vorrebbe richiamarla e non si può; così la lettura di Anacreonte; la quale lascia desiderosissimi, ma rinnovando la lettura, come per perfezionare il piacere [...], niun piacere si prova, anzi non si vede [3442] nè che cosa l'abbia prodotto da principio, nè che ragion

12 Cfr., per un esame della questione, FAVARO 2016, pp. 11-51 (con particolare riferimento, anche per indicazioni bibliografiche, alle note delle pp. 11-13).

13 Sul Leopardi traduttore dal latino e dal greco esiste una vastissima messe di studi; ci si limita pertanto a indicarne una selezione: BGI 1964; BELLUCCI 2001; STASI 2006; NASI 2007; BROZZI 2016; CAMAROTTO 2016; CENTENARI 2016.

14 FAVARO 2016, p. 27; cfr. inoltre le note 30 e 31 (ivi, pp. 27-28). Si veda poi LEOPARDI 2016.

15 La prima annotazione, affidata alle pp. 30-31 dell'autografo, appartiene alla sezione dello 'scartafaccio' non ancora contrassegnata dalla presenza di date; il secondo passo cui si fa riferimento (alle pp. 3441-3) risale a un anno, il 1823 (il giorno è il 16 settembre), fitto di appunti su Anacreonte.

16 *Zib.* 49-50.

ve ne possa essere, nè in che cosa esso sia consistito; e più si cerca, più s'esamina, più s'approfonda, men si trova e si scopre [...]. Di qui si raccolga quanto sia possibile il tradurre in qualsiasi lingua Anacreonte (e così l'imitarlo appostatamente, e non a caso nè per natura, senza cercarlo), quando il traduttore non potrebbe neanche rileggerlo per ben conoscer la qualità dell'effetto ch'egli avesse a produrre colla sua traduzione; e più che lo rileggesse e considerasse, meno intenderebbe detta qualità, e più la perderebbe di vista; perocché lo studio di Anacreonte è non pure inutile per imitarlo o per meglio [3443] gustarlo o per ben comprendere e per definire la proprietà dell'effetto e de' sentimenti ch'esso produce, ma è piuttosto dannoso che utile [...].<sup>17</sup>

Irriproducibile e inimitabile, qual è una brezza di cui, non appena è passata, svanisce la fragranza,<sup>18</sup> Anacreonte si conferma, «lungo tutto l'asse della riflessione leopardiana», quale simbolo «dell'impossibilità di una sovrapposizione tra antico e moderno»:<sup>19</sup> incapaci di *sentire* e *risentire* il vento di primavera, i moderni sono parimenti inadeguati a essere poeti e cantare, se non a prezzo di risibili e dolorose stonature, emulando chi invece visse immerso in quella mirabile, soave leggerezza.

Tuttavia, quasi trascinato da un refo di quel medesimo vento che ci dona il sentore di quanto abbiamo smarrito, Anacreonte appare in chiusura dell'*Elogio degli uccelli*.<sup>20</sup> Indossata la maschera del filosofo Amelio, 'lo Spensierato',<sup>21</sup> Leopardi attribuisce alle creature alate, il cui volo gareggia con trilli e gorgheggi (una sorta di musico riso)<sup>22</sup> a disegnare nell'aria gli innumerevoli percorsi di un'infinita libertà, il privilegio di un appagamento interdetto agli altri esseri. «Nati per un'esistenza puramente attiva» e «connaturata all'istinto, alla linfa elementare del reale», gli uccelli dell'operetta leopardiana «uguagliano [...] quegli uomini antichi di cui [...] sono i superstiti».<sup>23</sup> Unica, parziale eccezione all'esclusività del dono di cui godono gli uccelli, lieti e ridenti in mezzo ad ani-

17 *Zib.* 2145-2146.

18 Sulla fuggevolezza – che per noi diviene fugacità – della poesia anacreontea si rimanda a LONARDI 2019.

19 BELLIZZI 2021, p. 20.

20 L'operetta fu scritta fra il 29 ottobre e il 1° novembre 1824; a parere di Rolando Damiani, che si basa sugli *Elenchi di letture*, IV, n. 25, il suo «modello più acconco era *L'elogio della mosca* di Luciano, letto [...] nel settembre» di quell'anno (LEOPARDI 1988, p. 1339).

21 «Così fu detto Gentiliano, discepolo di Plotino, ricordato nella *Vita di Plotino* di Porfirio tradotta da Leopardi nel 1814» (ivi, p. 1340, nota 1). Sul significato di Amelio, "nome

parlante", cfr. poi BELLIZZI 2021, p. 18: a partire dalle osservazioni di Franco D'INTINO 2009, viene sottolineata la «negazione del canto celata nel [...] nome [che] rende Amelio ancor più lontano da quella dimensione di oralità perduta», rappresentata dagli uccelli e «nell'immaginario leopardiano [...] inscindibilmente legata al mondo antico».

22 Sebbene dissacrante, e dunque demistificatorio degli inganni della cosiddetta civiltà, il riso degli uomini ancora racchiude in sé «la sopravvivenza nostalgica del mondo ancora vivente nel canto degli uccelli e nella immaginazione "feconda" dei fanciulli» (LEOPARDI 1988, pp. 1340).

23 *Ibid.*

mali comunemente seri se non tristi, è costituita dalle lepri: di esse si racconta infatti «che la notte, ai tempi della luna piena, saltano e giuocano insieme, compiacendosi di quel chiaro, secondo che scrive Senofonte». <sup>24</sup> Non sembra una coincidenza che le due notazioni di allegrezza nel mondo animale espote nell'operetta siano contrassegnate entrambe, nel discorso di Amelio, da una fonte greca. In relazione alle lepri, la cui menzione incipitaria è un rapido accenno, Leopardi si appoggia a Senofonte esperto di caccia, citando, come indica in una nota, dal trattatello sull'arte venatoria dell'Ateniese (*Cinegetico*, 5, 4); per quel che riguarda invece gli incontrastati protagonisti dell'*Elogio*, il desiderio di emularne l'esistenza, posto sulle labbra del filosofo, parafrasa <sup>25</sup> alcuni versi di un'ode di Anacreonte che, in nota, Leopardi indica come ventesima:

In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispechio per esser mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirla, o in unguento per ungerla, o in acqua per lavarla, o in fascia, che ella se lo stringesse al seno, o in perla da portare al collo, o in calzare, che almeno ella lo premesse col piede; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita. <sup>26</sup>

Secondo Galimberti la citazione parafrastica di Anacreonte vale a dissipare la tensione concettuale contenuta nel discorso di Amelio; <sup>27</sup> sembra plausibile, però, avanzare un'ulteriore interpretazione.

Per prima cosa, si deve osservare che esclusivamente gli antichi scrittori di Grecia paiono in grado di confermare, in un modo o nell'altro, la condizione di felicità peculiare degli uccelli (e, nella finzione letteraria, a citarli e interpellarli, è un altro antico).

Senofonte risulta legittimato ad attestare la gioiosa predilezione delle lepri per il chiaro di luna quanto Anacreonte lo è a cantare la veemenza di un amore tanto forte da volersi stringere, quasi sino a fondersi, con il suo destinatario: i due autori riescono a sostanziare di verità le loro parole sia a motivo del tempo in cui vissero, comunque più intimo con la primigenia, e perduta, «sovrabbondanza di vitalità» <sup>28</sup> dell'esistenza, sia in virtù della lingua in cui lo espressero, flessibile e duttile quanto alcun'altra. <sup>29</sup>

<sup>24</sup> Ivi, p. 153; *L'Elogio degli uccelli* per esteso si trova alle pp. 153-60. L'immagine qui evocata non può non rammentare i vv. 70-71 della *Vita solitaria*, che presentano le lepri danzanti sotto i raggi lunari.

<sup>25</sup> Osserva Bellizzi che nel riprodurre il semplice contenuto di parte di un'ode anacreontea Leopardi ribadisce l'intraducibilità del poeta di Teo: «Il filosofo platonico, che anche nel nome sembra nascondere la negazione del

canto, non può restituire altro che le parole sole e secche, le uniche che restano a chiunque tenti di rileggere, di analizzare, di tradurre Anacreonte» (BELLIZZI 2021, p. 20).

<sup>26</sup> LEOPARDI 1988, p. 160.

<sup>27</sup> Cfr. LEOPARDI 1986, p. 317.

<sup>28</sup> LEOPARDI 1988, p. 1340.

<sup>29</sup> Numerosi appunti zibaldoniani rimarcano la ricchezza e al contempo la nativa semplicità di costrutti della lingua greca, nonché la sua

Inoltre, la presenza di Anacreonte in un'operetta che "si libra nell'alto", inseguendo il brivido delle ali, risulta sorprendentemente opportuna: il moto, spontaneo e irresistibile, con cui gli uccelli «cangiano luogo a ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo e con facilità mirabile»<sup>30</sup> corrisponde alla leggerezza di una poesia che, anch'essa, vola: quanto il vento di primavera e, alla stregua del vento di primavera, inafferrabile. Anche solo il riverbero del canto di Anacreonte, che nella percezione dei moderni si dissolve in un istante, dichiara l'anelito a vivere liberi come gli uccelli, le cui melodie leggiadre si rincorrono, svanenti, di ramo in ramo e fra le nuvole: Anacreonte – la sua poesia – è infatti la brezza che sa spirare e resistere, dentro le correnti d'aria e libertà da cui gli uccelli si lasciano portare e di cui sono – accomunati in ciò al poeta – incarnazione.

### 3. SOGNO DI UN'OMBRA

La leggiadria primaverile di Anacreonte lascia il passo, in un'altra operetta morale da cui affiora un rimando ai lirici greci, a tutt'altro tipo di leggerezza. L'operetta è la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, scritta nel febbraio del 1824 e irridente la pretesa, insita nella nascente società delle macchine, di sondare e chiarire il mistero dell'esistenza. Alla rappresentazione di un mondo di automi si unisce dunque non il sospetto, bensì la certezza, di un'evanescenza creaturale, di un'assoluta, totalizzante fragilità. Rispetto a tale condizione persino un gioco – il gioco degli scacchi, con le sue razionali geometrie – possiede maggior senso. Nell'intento di esprimere la pienezza dell'umana inconsistenza – arduo ossimoro! – Leopardi si volge a un esempio ineguagliabile di sublimità, ossia all'ottava pitica del poeta corale Pindaro, vissuto fra VI e V secolo a.C. Del componimento pindarico riprende il v. 136.

Ora a giudizio di molti savi, la vita umana è un giuoco, ed alcuni affermano che ella è cosa ancora più lieve, e che tra le altre, la forma del giuoco degli scacchi è più secondo ragione, e i casi più prudentemente ordinati che non sono quelli di essa vita. La quale oltre a ciò, per detto di Pindaro, non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra, ben debbe esserne capace la veglia di un automato.<sup>31</sup>

Concorde con un'osservazione dell'abate Barthélemy riportata nello *Zibaldone* il 10 febbraio 1823,<sup>32</sup> la citazione non basta a fugare i dubbi sull'effettiva,

attitudine a prestarsi a ogni tipo di stile (cfr. ad esempio le pp. 243-5 dell'autografo).

<sup>30</sup> LEOPARDI 1988, p. 157.

<sup>31</sup> Ivi, p. 31.

<sup>32</sup> Cfr. POLATO 2007, p. 65.

diretta conoscenza da parte di Leopardi del grande cantore tebano,<sup>33</sup> ma certo conferma l'impressione profonda che su di lui esercitò una forza immaginifica che in ogni modo, grazie a varie fonti, sapeva cogliere e intuire. A colpirlo, osserva Polato, non è riconoscere nei versi pindarici la riprova del nulla che è l'uomo, bensì il fatto «che Pindaro dica quella condizione in modo eminentemente poetico: dire che l'uomo è il sogno di un'ombra non è l'identica cosa, benché questo sia il concetto, che dire seccamente che l'uomo è nulla».<sup>34</sup>

Se l'eco pindarica, giunta da un tempo remoto, proclama la debolezza delle stirpi umane, la potenza concisa del dettato sembra controbilanciare il rischio della dispersione, della scomparsa nell'indistinto e nell'oblio, filigranando d'oro – l'oro della poesia – il buio che ci costituisce e dal quale emergiamo, solamente un istante, per tornavi presto.

Intraducibile, alla stregua di Anacreonte,<sup>35</sup> Pindaro corrisponde tuttavia a una dimensione di verità poetica molto differente dalla brezza anacreontea, spirante in una radiosa stagione edenica. Corrisponde piuttosto a un'aria tersa e immobile, di cristallo, in cui, dopo il vento leggero, s'intravede appena un guizzo di riflessi, il disvelante intreccio delle ombre. Aver tradotto in parole quel silenzio e quell'intreccio di luminescenze e oscurità è dono di un tempo remoto, cui i moderni non possono che tributare la reverenza dovuta a un oracolo: esso sì, imperituro. Il pensiero poetico, allora, sconfessa ogni tenuità e leggerezza... e l'ombra si fa metallo, lama e diamante, grazie alla nitidezza implacabile delle parole con cui ci dice il nostro essere ben povera cosa.

#### 4. SEMONIDE/SIMONIDE E IL TEMPO

Ad Anacreonte, vento primaverile per sempre svanito, e a Pindaro, che al contrario afferra per sempre la dolorosa inconsistenza dell'umano esistere, le *Operette morali* affiancano la ripresa di un altro lirico: Semonide di Amorgo.<sup>36</sup> Leopardi, insieme ai suoi contemporanei, lo identifica con il più

33 Sulla questione si veda ivi, pp. 65-78. Nel catalogo della biblioteca di casa Leopardi è incluso il volume *Pindari Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia. Caeterorum octo Lyricorum carmina, Alcaei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchilidis, Simonidis, Alcmanis, Nonnulla etiam aliorum, 1560, excudebat Henricus Stephanus*; Franco D'Intino, però, ha notato come la sola edizione attualmente conservata sia posteriore: porta infatti la data 1626.

34 Ivi, p. 66. Sulla complessità delle interpretazioni cui si presta il testo greco, cfr. ivi, pp. 89-92.

35 Tale lo dichiara Leopardi, scrivendo all'editore Stella (ivi, p. 76).

36 Originario di Samo, il poeta – giambico ed elegiaco – viene tuttavia comunemente indicato con il nome della città alla cui fondazione prese parte, probabilmente verso la fine del VII secolo a.C., dopo aver abbandonato la patria, lacerata da contese politiche (alcuni studiosi ne anticipano peraltro l'akmé, facendone un contemporaneo di Archiloco). Dell'opera semonidea rimane una quarantina di frammenti giambici; quasi nulla ci è giunto, invece, delle elegie.

giovane Simonide,<sup>37</sup> cui attribuisce i versi semonidei che traduce o rielabora; l'equivoco, diffuso al tempo del Recanatese, era del resto assai antico: ingenerato *in primis* dalla somiglianza fra i nomi dei due lirici, coinvolse fatalmente l'attribuzione dei loro carmi, determinando una ricorrente confusione tra le opere dell'Amorgino e «quelle del poeta di Ceo (a cui infatti i codici dei testimoni assegnano sempre le citazioni)».<sup>38</sup> Tuttavia, indipendentemente dalle questioni filologiche,<sup>39</sup> i frammenti adesso concordemente ritenuti di Semonide esercitarono su Leopardi, senza dubbio, un vivo interesse,<sup>40</sup> a partire dalla cosiddetta “satira sulle donne”<sup>41</sup> (pietra miliare – sebbene non momento inaugurale –<sup>42</sup> lungo la storia della misoginia letteraria). Più o meno esplicita, la presenza semonidea si afferma anche nelle *Operette morali*, e i versi tradotti e inclusi nei *Canti* con il titolo *Dal greco di Simonide*<sup>43</sup> compaiono nel *Parini, ovvero della gloria*, composto durante l'estate del 1824.<sup>44</sup>

Le citazioni letterarie, dai classici e moderne, costituiscono la filigrana del lungo discorso con cui il poeta di Bosisio, qui portavoce e controfigura

37 Nato verso la metà del VI secolo a.C., si spense nel 467 a.C., probabilmente nei pressi di Agrigento, dopo aver condotto una vita itinerante di *polis in polis* e di corte in corte. Autore prolifico – e molto ben remunerato dai committenti – compose lamenti ed encomi, peana ed epinici, versi politici ed epitafi (tra questi, il celeberrimo epitafio per i caduti alle Termopili cui Leopardi stesso s'ispirò nella canzone *All'Italia*; si veda, in proposito, NASI 2007). Relativamente alla sovrapposizione tra i quasi omonimi poeti cfr. RANDINO 2006-2007, pp. 211-45, p. 215, nota 8, e PELLIZER 1976.

38 NERI 2011, p. 49.

39 Terreno sul quale il Recanatese si muove in ogni caso con sagacia; egli attribuisce il componimento XLI dei *Canti*, *Umana cosa picciol tempo dura* (che segue la traduzione del frammento XL, *Ogni mondano evento*, in verità, semonideo), al poeta di Ceo e non all'Amorgino: condividono questa attribuzione anche taluni studi moderni. La questione rimane tuttavia assai complessa, e se non è certo «che Leopardi abbia voluto consapevolmente unificare le due personalità in un unico poeta nel quale proiettarsi» non lo è nemmeno il fatto «che, per una geniale intuizione, abbia anticipato le scoperte papiracee attribuendo a Simonide di Ceo *Umana cosa picciol tempo dura*» (BERTOLIO 2013, p. 290).

40 Si vedano, in merito, i seguenti contributi: ORLANDO 1973; SOLE 2011; GIGANTE 2002, pp. 81-118; RANDINO 2000 e 2005; STASI 2010.

41 Sulla resa leopardiana del componimento che appaia i vari caratteri di donna a specie animali (il fr. 7 dell'edizione West), cfr. RANDINO 2007 e BERTOLIO 2013.

42 Già i poemi di Esiodo, la *Teogonia* e le *Opere*, sottolineano infatti nell'VIII secolo a.C., dalla prospettiva rispettivamente del mito e del quotidiano, come l'elemento femminile risulti nocivo. Pandora, mirabile e funesto dono plasmato da Efesto, e le mogli che i contadini desiderosi di prole devono pur prendere, causano ai propri compagni (e ai propri simili) i medesimi, innumerevoli disagi e fastidi. Unica eccezione, nel dilagare delle molestie originate dalle donne, è la sposa che, paziente ed economica, si fregi del lusinghiero paragone con l'ape. «Se nessuna delle *Operette* tematizza in modo esclusivo ed integrale il filone misogino, l'eccezione della donna-ape – “in carità reciproca, | poi che bella e gentil prole crearono, | ambo i consorti dolcemente invecchiano” (vv. 84-86) – è richiamata nel finale della *Storia del genere umano*» (BERTOLIO 2013, p. 297).

43 La traduzione venne realizzata fra il 1823 e il 1824 ed apparve a stampa nell'edizione starita (1835) dei *Canti*.

44 Non sono, per la verità, del tutto coincidenti; «la citazione nel cap. X del *Parini* dei vv. 10-18 del frammento presenta alcune differenze rispetto a quella raccolta nei *Canti*» (RANDINO 2006-2007, p. 219, n. 15).

di Leopardi, illustra con pacatezza l'inutilità di perseguire la fama grazie alle lettere. La statua di Telesilla, argiva poetessa guerriera, ai cui piedi i rotoli giacciono negletti, trascurabili rispetto alle armi lucenti (capitolo primo), dimostra il minore pregio conferito già dagli antichi alla rinomanza derivante dall'arte dello scrivere. Fendendo le stagioni della cultura con il taglio di un'argomentazione accurata, irrobustita dalle *auctoritates* di cui si alimenta, il Parini leopardiano introduce nell'epoca a sé contemporanea: la tratteggia come greve e insensibile nei riguardi delle ambizioni dei giovani scrittori, destinate comunque, dopo essersi infrante contro disistima e indifferenza, a trovare un estremo conforto nella proiezione in un sogno postumo: è infatti per i posteri, che infine si scrive.<sup>45</sup> Del resto, nonostante paia un nobile desiderio, l'ansia della gloria letteraria non è altro se non l'ennesima *vanitas* con la quale gli uomini provano a comprimere e ad attutire la percezione del vuoto che, invece, li assedia e informa. Semonide/Simonide, agli occhi di Leopardi, ribadisce quanto vano sia l'impegno – ogni tipo di impegno – venga profuso per conquistare un obiettivo e concretizzare uno scopo; tutto risulta vano e non può che fallire il tentativo di dare un significato a sé e allo scorrere di eventi sottratti al proprio controllo e arbitrio.

Ma come, secondo il detto di Simonide,

La bella speme tutti ci nutrica  
 Di sembianze beate;  
 Onde ciascuno indarno si affatica;  
 Altri l'aurora amica, altri l'etate  
 O la stagione aspetta;  
 E nullo in terra il mortal corso affretta,  
 Cui nell'anno avvenir facili e pii  
 Con Pluto gli altri iddii  
 La mente non prometta;

45 Il tema del *Parini* determina anche il mutamento di senso del passo greco ripreso da Leopardi: «I versi estratti per la citazione, isolati dal resto del frammento, assumono un significato diverso da quello che avevano originariamente. Nel frammento dei *Canti* il concetto di 'speranza' ha un significato molto ampio: coincide con qualsiasi tipo di attesa di felicità, è ciò che sustanzia la vita, e la morte in quanto conclusione dell'esistenza fisica dell'uomo si confonde con il termine della speranza. Ma la situazione evocata nel *Parini* è diversa, la speranza di cui si parla ha a che fare con la vita dopo la morte.

L'operetta è dedicata alla descrizione della dura sorte che attende chi consacra la propria vita alle lettere; le speranze di chi ad esse decide di dedicarsi coincidono con un'unica attesa, vale a dire la gloria. Il capitolo decimo, dove compare la citazione, tratta della vanità dell'ultimo tipo di gloria alla quale il letterato o il filosofo si rivolgono, cioè alla fama presso i posteri. Il brano serve a spiegare come, dopo aver continuato a rimandare la realizzazione della propria felicità, alla fine si giunge a riporla dopo la morte, solo a causa dell'incapacità di fare a meno della speranza» (*ibid.*).

così, di mano in mano che altri per prova è fatto certo della vanità della gloria, la speranza, quasi cacciata e inseguita di luogo in luogo, in ultimo non avendo più dove riposarsi in tutto lo spazio della vita, non perciò vien meno, ma passata di là dalla stessa morte, si ferma nella posterità.<sup>46</sup>

Leopardi riprende i versi centrali di un frammento (il primo dell'edizione West, pervenuto a noi tramite Stobeo)<sup>47</sup> strutturato nella forma dell'ammoneimento rivolto da un uomo maturo a un giovane: la constatazione dell'insignificanza delle nostre brame, soggette ai disegni di divinità indecifrabili, è infatti seguita dall'invito a non lasciarsi soggiogare dalle passioni, né affliggere dalle pene.

La citazione semonidea, ripresa da Leopardi, investe anche il tema del tempo, la cui problematicità costituisce la nervatura dell'operetta.<sup>48</sup> Incapace di vivere nell'attimo presente, di concentrarsi su di esso e contentarsene, l'uomo si slancia "in avanti", inseguendo il balenare delle proprie stesse menzogne e fingendo di ignorare l'imperscrutabile destino che è solo «di Giove in poter». L'affanno che ci anima è a tal punto cogente e insopprimibile da indurre a respingere l'idea di abbandonarsi ai disegni della sorte, sollecitando invece la pervicacia di una speranza di continuo procrastinata.

Ma il calendario che ciascuno di noi sfoglia elenca soltanto delusioni.

Lo sa bene il protagonista di quella, tra le *Operette*, in cui le battute del dialogo si assottigliano e al contempo si acuiscono, trafiggenti (e non solo perché mimetiche della rapidità cui costringe la cornice entro cui si svolge la conversazione),<sup>49</sup> ossia il passeggiare che, con un garbo imperturbabile quanto la sua logica, rivela all'ingenuo venditore di almanacchi il ciclico disintegrarsi di qualsiasi umano auspicio.<sup>50</sup>

46 LEOPARDI 1988, pp. 110-11. Nonostante alcune varianti (cui si è fatto cenno *supra*, nota 44), i versi inclusi nell'operetta corrispondono sostanzialmente alla libera traduzione *Dal greco di Simonide* (vv. 10-18) accolta nei *Canti* (al tempo dell'edizione napoletana con il numero XXXVIII, poi con il numero XL): «La bella speme tutti ci nutrica | Di sembianze beate, | Onde ciascuno indarno s'affatica: | Altri l'autora amica, | Altri l'etade aspetta; | E nullo in terra vive | Cui nell'anno avvenir facili e pii | Con Pluto gli altri iddi | La mente non prometta» (ivi, p. 142).

47 *Florilegium*, 4, 34, 15. Il metro è il trimetro giambico.

48 Si vedano, a riguardo, ZUCCHI 2012 e CAMILLETTI 2015.

49 Cfr. HEMPEL 1997. Anche per le sue

peculiarità strutturali l'operetta è stata adattata per gli schermi cinematografici da Ermanno Olmi: cfr. CICCOTTI 2008 e ANDREOTTI 2012.

50 Scritto nel 1832, il *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiare* venne edito per la prima volta nel 1834. Relativamente alla stagione creativa (e fiorentina) entro cui l'operetta s'inscrive cfr. PANIZZA 2000. Nota Damiani che il dialogo, «pur trapelando in embrione da un aforisma del 1° luglio 1827 (*Zib.* 4283-4) può ritrovare una fonte della sua meditazione al capo XI del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, dove il diciassettenne Leopardi [...] si abbandona a una invettiva di stampo illuministico» contro ogni forma di superstiziose illusioni: le stesse che il venditore offre, per trenta denari, al passeggiare, per quanto egli

Il fatto che non si voglia rivivere nessuno degli anni trascorsi mentre ci si augura, allo scoccare dell'anno nuovo, che esso sia migliore dei precedenti, attesta sia l'inevitabilità della pena sia l'ostinazione umana nel negarla, perpetuando così un (conscio o inconscio) auto-inganno:

VENDITORE Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi. Bisog-  
no, signore, almanacchi?

PASSEGGERE Almanacchi per l'anno nuovo?

VENDITORE Sì signore.

PASSEGGERE Credete che sarà felice quest'anno nuovo?

VENDITORE Oh illustrissimo sì, certo.

PASSEGGERE Come quest'anno passato?

VENDITORE Più più assai.

PASSEGGERE Come quello di là?

VENDITORE Più più, illustrissimo.

PASSEGGERE Ma come qual altro? Non vi piacerebb'egli che l'anno nuovo fosse come qualcuno di questi anni ultimi?

VENDITORE Signor no, non mi piacerebbe.

PASSEGGERE Quanti anni nuovi sono passati da che voi vendete almanacchi?

VENDITORE Saranno vent'anni, illustrissimo.

PASSEGGERE A quale di cotesti vent'anni vorreste che somigliasse l'anno venturo?

VENDITORE Io? non saprei.

PASSEGGERE Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi paresse felice?

VENDITORE No in verità, illustrissimo.

[...]

PASSEGGERE [...] Ma questo è segno che il caso, fino a tutto quest'anno, ha trattato tutti male. E si vede chiaro che ciascuno è d'opinione che sia stato più o di più peso il male che gli è toccato, che il bene; se a patto di riavere la vita di prima, con tutto il suo bene e il suo male, nessuno vorrebbe rinascere.<sup>51</sup>

Provvisto di una sapienza diversa da quella pariniana, ma non meno solida ed efficace,<sup>52</sup> il passeggiere non ricorre a citazioni dotte, estratte magari dal serbatoio della classicità; ciò nonostante, si avverte nelle sue

sia un «conoscitore del vero» (LEOPARDI 1988, p. 1366). La speranza, cui accennano entrambi gli interlocutori e sulla quale si fonda il «rituale superstizioso e sacrificale dell'acquisto», corrisponde ai «pregiudizi», accusati nel *Saggio*, che, pur poggiando sul vuoto, come i «ridicoli

presagi» dei «miserabili almanacchi», sono dagli uomini desiderati eterni» (ivi, p. 1367).

51 Ivi, pp. 209-11.

52 Il suo pensiero, nutrito di filosofia, si compiace di fingersi ingenuo, come osserva BRIOSCHI 2008, p. 205.

frasi la corrispondenza con il dettato semonideo incastonato nel *Parini, ovvero della gloria*. Capovolgendo la visuale, insensatamente costruttiva sebbene poggi su fondamenta chimeriche, degli uomini protesi all'affermazione di sé, il passeggiare obbliga il venditore a “guardare indietro”: così, da un'opposta prospettiva, gli fa constatare (e ci fa constatare) l'esattezza dei versi greci, mentre comprendiamo che a costellare i giorni, i mesi e gli anni da noi attraversati sono soltanto macerie: cumuli di sogni infranti, quei sogni dei quali il pessimismo antico deplora in noi la persistenza.

Senza dare l'impressione di avvedersene, anzi finendo per acquistare anch'egli un lunario nuovo di zecca, il passeggiare si esprime pertanto sia da uomo saggio sia, per quanto possibile a un uomo del secolo XIX secolo, da antico e da greco: con parole improntate a uno schietto e onesto, limpido e coraggioso, riconoscimento del vero.

## BIBLIOGRAFIA

ANDREOTTI 2012 = ANDREOTTI Francesca Romana, «Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiare»: Ermanno Olmi legge Giacomo Leopardi», in *Quaderni del '900*, 12, 2012, pp. 31-50.

BELLIZZI 2021 = BELLIZZI Aretina, «L'Anacreonte di Leopardi. Semplicità, grazia, intraducibilità», in *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 15, 2021, DOI: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i15.454>.

BELLUCCI 2001 = BELLUCCI Novella, «Difficoltà e impossibilità di ben tradurre». Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello *Zibaldone*», in *Lo Zibaldone cento anni dopo: composizione, edizione, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Porto Recanati, 14-19 settembre 1998), vol. I, Firenze, Olschki 2001, pp. 37-58 (ora in *Itinerari leopardiani*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 133-58).

BERTOLIO 2013 = BERTOLIO Johnny L., «Moderne e antiche bestie femminine. Leopardi volgarizzatore della Satira di Simonide sopra le donne», in *Studi di filologia italiana*, 71, 2013, pp. 289-309.

BIGI 1964 = BIGI Emilio, «Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)», in *GSLI*, CXLI, 1964, pp. 186-234 (poi in *Id*, *La genesi del Canto notturno e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 9-80).

BRIOSCHI 2008 = BRIOSCHI Franco, *La poesia senza nome. Saggio su Giacomo Leopardi*, nuova ed. a cura di Patrizia LANDI, Milano, il Saggiatore, 2008.

BROZZI 2016 = BROZZI Elisabetta, «Tradurre per frammenti: le voci degli antichi nel Saggio sopra gli errori popolari (1815)», in *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di

studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012), Firenze, Olschki, 2016, pp. 201-10.

CAMAROTTO 2016 = CAMAROTTO Valerio, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet 2016; e *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

CAMILLETTI 2015 = CAMILLETTI Fabio, «Tempo del calendario, tempo del *flâneur*: Leopardi, Benjamin, Levi», in *Poetiche*, I, 2015, pp. 25-53.

CAMPAILLA 1977 = CAMPAILLA Sergio, *La vocazione di Tristano. Storia interiore delle Operette morali*, Bologna, Pàtron, 1977.

CENTENARI 2016 = CENTENARI Margherita, «Ospitare gli antichi. Per una ricognizione delle metafore del tradurre negli scritti giovanili di Giacomo Leopardi (1815-1817)», in *Studi Medievali e Moderni*, XX, I, 2016, pp. 129-47.

CICCOTTI 2008 = CICCOTTI Eusebio, «Il vivere leopardiano secondo Ermanno Olmi. Sul “Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero” – Olmi 1956», in *Sincronie*, 24, 2008, pp. 175-85.

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

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

FAVARO 2016 = FAVARO Francesca, *Per un sogno di Grecia: alcuni volti del ‘falso Anacreonte’ delle Anacreontee fra Settecento e Ottocento*, in EAD., *Anacreonte, Leopardi e gli altri*, Roma, «L’Erma di Bretschneider», 2016, pp. 11-51.

FORNARO 2019 = FORNARO Sotera, *Un uomo senza volto. Introduzione alla lettura di Luciano di Samosata*, Bologna, Pàtron, 2019.

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

GIGANTE 2002 = GIGANTE Marcello, «Simonide e Leopardi», in ID., *Leopardi e l’antico*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 81-118.

HEMPEL 1997 = HEMPEL Wido, «Strutture del dialogo nelle *Operette morali*», in NEUMEISTER Sebastian – SIRRI Raffaele (a cura di), *Leopardi poeta e pensatore. Dichter un Deketer*, Napoli, Guida, 1997, pp. 55-56.

*Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia* 1988 = *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998.

LEOPARDI 2016 = LEOPARDI Giacomo, *Inno a Nettuno. Odae adespotae 1816-1817*, a cura di Margherita CENTENARI, Venezia, Marsilio, 2016.

LEOPARDI 1997 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1997, 3 voll.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI, Giacomo, *Poesie e prose*, vol. II, *Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988.

LEOPARDI 1987 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, a cura di Mario Andrea RIGONI, Milano, Mondadori, 1987.

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

LONARDI 2019 = LONARDI Gilberto, «Per l'Anacreonte leopardiano: il dono *Alla sua donna*», in *Il mappamondo di Giacomo. Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 87-104.

MATTIOLI 1982 = MATTIOLI Emilio, «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.

NASI 2007 = NASI Franco, «Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre», in *Studi e problemi di critica testuale*, 75, 2007, pp. 73-95.

NERI 2011 = *Lirici greci. Età arcaica e classica*, intr., ed., trad. e commento di Camillo NERI, Roma, Carocci, 2011.

ORLANDO 1973 = ORLANDO Saverio, «Il pessimismo antico nel Leopardi traduttore. Nota sulle versioni simonidee in appendice ai *Canti*», in *Studi in onore di Alberto Chiari*, a cura di Giuseppe LAZZATI, II, Brescia, Paideia, 1973, pp. 911-37.

PANIZZA 2000 = PANIZZA Giorgio, «Dopo Eleandro: le *Operette morali* a Firenze», in *Archivi del nuovo*, 6-7, 2000, pp. 5-15.

PELLIZER 1976 = PELLIZER Ezio, «Bergk, Leopardi, Winterton e Simonide, fr. 29 Diehl: "Uno dei più sicuri risultati della ricerca filologica"», in *Quaderni urbinati di cultura classica*, XXII, 1976, pp. 15-21.

POLATO 2007 = POLATO Lorenzo, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Venezia, Marsilio, 2007.

RANDINO 2007 = RANDINO Simonetta, «Il "Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne" di Giacomo Leopardi», in *Filologia e critica*, 3, 2007, pp. 387-424.

RANDINO 2006-2007 = RANDINO Simonetta, «La piena e perfetta imitazione», in *Incontri triestini di filologia classica*, 6, 2006-2007, pp. 211-45.

RANDINO 2005 = RANDINO Simonetta, «Intorno a 'favola': note su alcuni autografi leopardiani», in *Lettere Italiane*, LVII, 2005, pp. 472-93.

RANDINO 2000 = RANDINO Simonetta, «Leopardi, *Canti*, XL: Dal greco di Simonide», in *Studi italiani di filologia classica*, XCII, 2, 2000, pp. 235-50.

SOLE 2001 = SOLE Antonino, «Verso l'*Islandese*: la traduzione leopardiana di due frammenti di Simonide di Amorgo», in *GSLI*, CLXXVIII, 583, 2001, pp. 321-50.

STASI 2010 = STASI Beatrice, «La morale della favola: le traduzioni da Simonide nei *Canti* leopardiani», in CARROZZINI Andrea (a cura di), *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*. Atti del Convegno Internazionale, Lecce, 2-4 ottobre 2008, Galatina (LE), Congedo, 2010, pp. 235-51.

STASI 2006 = STASI Beatrice, «Idee di Leopardi sulla traduzione», in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*. Atti del Convegno Internazionale (Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), Galatina (LE), Congedo, 2006, vol. II, pp. 291-324.

TIMPANARO 1997 = TIMPANARO Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997.

ZAPPITELLI 2008 = ZAPPITELLI Angelica «Sul linguaggio comico leopardiano e il volgarizzamento di *Caronte e Menippo*», in *Rivista di letteratura italiana*, 2, 2008, pp. 462-76.

ZUCCHI 2012 = ZUCCHI Enrico, «Fenomenologia del passeggiare: una lettura del *Dialogo di un venditore di almanacchi*», in *RISL*, 8, 2012, pp. 37-54.

ARETINA BELLIZZI

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

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

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

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

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

LEOPARDI, *Palinodia al marchese Gino Capponi*

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

MARK O'CONNELL, *Essere una macchina*

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

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

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

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

3 *Ibid.*

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

5 LEOPARDI 1986, pp. 63-64.

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

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

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

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

8 D'INTINO 2019, p. 122.

9 LEOPARDI 1986, p. 68.

10 *Ibid.*

11 LEOPARDI 1986, p. 183.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>15</sup> LEOPARDI 1986, rispettivamente pp. 57, 59 e 60.

<sup>16</sup> Ivi, p. 55.

<sup>17</sup> Su questo si veda CAMAROTTO 2019.

<sup>18</sup> PANIZZA 2008, p. 427.

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

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

20 MISCELLANEA 1820, pp. 251-5.

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

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

22 *Ibidem*.

23 Ivi, p. 254.

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

## 2. GLI ANTICHI AUTORI DI SILLI E LEOPARDI

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

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

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

24 GENETELLI 2003, pp. 94 sgg.

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

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

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

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

27 Diog. Laert. IX, 111.

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

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

Tra le diverse menzioni di Senofane registrabili nel *Saggio*, sono in particolare quelle del capitolo secondo, intitolato *Degli dèi*, a permettere di risalire a quello stesso nucleo di fonti da cui si dipana successivamente il filo che conduce fino ai Sillografi della *Proposta di premi*. Nel Capo II del *Saggio* Leopardi ricorda che «Omero stesso, il padre della greca mitologia», «fu deriso da Senofane per ciò che avea scritto intorno agli Dèi» (corsivo mio) e nella nota autografa relativa cita, quale fonte di riferimento, Diog. Laert. IX, 18.<sup>29</sup> In tale luogo della Vita di Senofane, Diogene Laerzio segnalava infatti che il filosofo greco avesse scritto «in versi epici, ma anche elegie e giambi, contro Esiodo e contro Omero, criticando ciò che hanno detto riguardo agli dèi». A questo passo rimandava il Menagius nella nota di commento alla Vita di Timone che Leopardi richiama in quella riflessione sull'etimologia di σίλλος di *Zib.* 4035 da cui siamo partiti. Qui, infatti, Menagius – dopo aver riportato oltre alla testimonianza di Pollux II. 4. 7., quella delle *Poeticae Institutiones* del Vossius che fa derivare la voce Σίλλοι da Σιληνοί, «quemadmodum à Satyris drama dictum Σάτυροι, ita à Sillis dicti sint Σιλληνοί» – aggiunge «Scribebantur Silli, tum carmine heroico, tum etiam elegiaco, et iambico, ut discimus ex Diogene nostro in Xenophanis Vita». La nota di Menagius si chiude dunque con un riferimento a quella sezione della Vita di Senofane, Diog. Laert. IX, 18, che Leopardi aveva esplorato già ai tempi della redazione del *Saggio sopra gli errori popolari*; una sezione di cui, peraltro, si era servito nuovamente all'epoca del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, quando aveva citato l'argomento usato da Senofane per confutare l'antropomorfismo delle divinità omeriche ed esiodee.<sup>30</sup> Quello discusso in *Zib.* 4035 è dunque un luogo parallelo a un altro sul quale Leopardi aveva avuto modo di tornare più volte. I due passi che il commento di Menagius mette in relazione, tanto quello della Vita di Timone, ripreso in occasione della stesura dell'operetta, quanto quello della Vita di Senofane, utilizzato a più riprese e in contesti diversi, si diffondono sulla natura del genere sillografico antico. La fitta rete di rapporti appena ricostruita sembra testimoniare che in virtù dei nessi suggeriti dalle fonti di cui abitualmente si serve, Leopardi potrebbe aver assimilato, già prima del 1824, gli antichi autori di Silli a una

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

30 Su questa tesi di Senofane Leopardi si

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

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

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

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

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

### 3. I SILLOGRAFI LEOPARDIANI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>31</sup> LEOPARDI 1986, pp. 58-59.

<sup>32</sup> Per una dettagliata descrizione di questo autografo ed una sua interpretazione si veda-

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

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

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

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

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

34 LEOPARDI 2021, pp. 173-4.

35 LEOPARDI 1986, p. 472.

36 Ivi, p. 468.

37 Ivi, p. 472.

38 *Ibid.*

39 Ivi, p. 54.

40 Ivi, p. 55.

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

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

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

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

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

42 LEOPARDI 1986, p. 57.

43 Di "funzione Machiavelli" parla BLASUCCI 1989.

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

<sup>44</sup> *Aponosi* appare una sorta di calco del titolo della satira menippea di Seneca, Ἰ' Ἀποκρολοκύντωσις.

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

<sup>46</sup> DE ROGATI 1783.

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

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

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

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

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

48 CRIVELLI 1995, p. 10.

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

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

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

<sup>50</sup> LEOPARDI 1986, p. 124.

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

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

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

<sup>51</sup> Ivi, p. 57.

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

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

<sup>53</sup> HAYLES 1999, p. 286.

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

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

<sup>54</sup> BRAIDOTTI 2014, p. 109.

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

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

<sup>56</sup> Ivi, p. 111.

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

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988, vol. II (fa parte di ID., *Poesie e prose*, a cura di Rolando DAMIANI e Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1987-1998<sup>2</sup>).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## LORENZO MOSCARDINI

### «RINNOVARE CONTINUAMENTE IL MONDO». LEOPARDI, BALZAC E IL POTERE DELLA MODA

**ABSTRACT:** The purpose of this essay is to show the ambiguity behind the concept of fashion in Leopardi's and Balzac's work. To this end, Leopardi's *Dialogo della Moda e della Morte* is juxtaposed with Balzac's *Comédie humaine*, in particular with the novel *Illusions perdues*, where the author explores the realm of fashion to transform it into narrative matter.

**KEYWORDS:** Leopardi, Balzac, Fashion, Death, Modernity.

**PAROLE-CHIAVE:** Leopardi, Balzac, moda, morte, modernità.

E per il vestito, perché vi preoccupate? Osservate come crescono i gigli del campo: non faticano e non filano. Eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro.

MATTEO 6, 28-29

**D**ifficile pensare a due autori più distanti di Leopardi e Balzac. La scelta della forma romanzo, lo *status* di «autore alla moda»,<sup>1</sup> l'appassionata frequentazione degli ambienti parigini, la poca dimestichezza con la poesia: tutto, insomma, sembra allontanare Balzac dal poeta e prosatore che si fece non solo cantore del rimpianto per la voce perduta degli antichi, ma anche radicale critico del mondo a lui contemporaneo. Tutto, tranne le date: 1798-1837 Leopardi, 1799-1850 Balzac. Quasi esattamente coetanei, entrambi sperimentarono il fermento dell'epoca post-rivoluzionaria: questa, dunque, la ragione per cui vale la pena abbozzare un confronto, perché le rispettive opere non così di rado si ritrovano, come vedremo, a ragionare sui medesimi problemi, a scervellarsi sulle stesse contraddizioni di quel tratto della storia occidentale che siamo soliti chiamare modernità, tanto che Walter Benjamin li citerà in coppia in esergo alle sue riflessioni sulla moda.<sup>2</sup>

1 FIORENTINO 1989, p. 53.

2 Cfr. BENJAMIN 1986, p. 104.

Proprio la questione dell'abito, in effetti, mi è sembrata essere una buona cartina di tornasole per mostrare come, pur da prospettive talvolta inconciliabili, sia Leopardi che Balzac tendano a rappresentare la modernità come un *fenomeno ambiguo*: fare luce su tale caratterizzazione è lo scopo del presente saggio. Per seguire questo filo, si metteranno in relazione il *Dialogo della Moda e della Morte* (15-18 febbraio 1824) e *Un grand homme de province à Paris* (1839), ovvero la seconda parte di *Illusions perdues*, il romanzo che narra l'ascesa e la disfatta di un giovane poeta, Lucien de Rubempré, che rimane fatalmente invischiato nel vorticoso mondo del giornalismo parigino.<sup>3</sup>

## I.

Nonostante la sua brevità, il *Dialogo della Moda e della Morte* si distingue, nell'organismo delle *Operette morali*, per un'enigmatica asimmetria. Ciò non è d'altronde sfuggito alla critica, che sovente, su questo testo, si è espressa piuttosto sfavorevolmente. Tra i difetti rilevati spicca quello, espresso da Mario Fubini, della «mancanza di un centro lirico o logico».<sup>4</sup> Giudizio che sembra essere stato per lo più accolto, qualora si consideri che buona parte degli interventi relativi al dialogo in questione hanno come ragion d'essere proprio l'estrazione di un nucleo tematico: così, Cesare Galimberti ne ha individuato il «fattore unificante» nella «meditazione sulla caducità delle cose umane, che le conduce alla morte anche per opera di quella sua rappresentante squisitamente moderna che è la moda»,<sup>5</sup> mentre Antonio Prete ha insistito sulla presenza/assenza del corpo umano, il campo di battaglia sul quale sia la Moda che la Morte ostentano il proprio potere.<sup>6</sup> Anche la tendenza a bipartire l'operetta, inoltre, potrebbe essere interpretata come effetto del sentimento di un qualche squilibrio, come se la Moda che parla nella prima sezione non fosse poi la stessa che tiene banco nella seconda. La stessa struttura del testo sembra d'altronde suggerire questa lettura: esso, infatti, è animato dai due discorsi più lunghi della Moda, intorno ai quali gravitano, per dire così, le altre più brevi e giocose battute.

Tale disarmonia, tuttavia, sembra in verità rivelarsi parziale, giacché viene in qualche modo riassorbita nell'impalcatura narrativa dell'operetta, spesso trascurata dalla critica, ma non da Michael Caesar:

<sup>3</sup> Le citazioni del *Dialogo della Moda e della Morte* sono tratte da OPERETTE 1979, pp. 53-60. Al fine di agevolare la lettura (vista anche la brevità del testo), mi riservo di non dichiarare, d'ora in poi, il numero di pagina. *In limine*, altre due avvertenze: 1) tutti i corsivi, ove non dichiarato diversamente, sono miei; 2) le citazioni della

*Comédie humaine* sono tutte tratte dall'edizione BALZAC 1976-1981 e saranno dunque accompagnate soltanto da un numero romano (che si riferisce al volume) e dall'indicazione di pagina.

<sup>4</sup> FUBINI 1933, p. 88.

<sup>5</sup> GALIMBERTI 1977, p. 43.

<sup>6</sup> Cfr. PRETE 2008.

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.<sup>7</sup>

La bipartizione dell'operetta emerge, com'è evidente, anche dalla lettura di Caesar; e tuttavia, valorizzando l'elemento narrativo del dialogo, non si dà più una netta contrapposizione tra le parti, che rimandano alle due cose che la Moda deve «provare» alla Morte. In altre parole: se il primo monologo della Moda ragiona ontologicamente sulla sua somiglianza con la Morte, nel secondo, invece, la questione è osservata da una prospettiva che definirei storica, come vedremo ripercorrendo il testo. D'altra parte, l'idea che l'apparente scarsa coerenza del testo sia imputabile a un difetto di *labor limae* o addirittura di ispirazione risulta difficile a credersi in quanto, dopo la sua composizione, Leopardi non tornerà più, nello *Zibaldone*, sull'argomento, come se avesse «assolto al meglio, con le *Operette*, una trattazione del problema "moda" che a livello diaristico non era affatto prevista».<sup>8</sup>

All'inizio del testo la Moda, dopo una qualche ricerca («Ti sono andata cercando», dirà poi alla fine), si avvicina alla Morte, in uno spazio che rimane imprecisato: quest'ultima, però, non la riconosce, e quindi le si rivolge piuttosto rudemente, nonostante la Moda riveli di essere anch'essa immortale. Dopo uno scherzoso scambio di battute, nel corso del quale viene però introdotto il serissimo problema dell'imitazione, l'agnizione non è ancora compiuta, sicché la Moda chiede alla sua interlocutrice di arrestare il passo e osservarla – «Fermati tanto o quanto, e guardami», dice, dove proprio l'atto dell'indugiare, che, come vedremo, si contrappone più in là a quello dell'accelerare, prelude all'inizio della speculazione ontologica. Neanche questo, però, è sufficiente: la Morte, d'altronde, ha «mala vista», e così alla controparte non resta che rivelare a parole la propria identità: «Sono la Moda, tua sorella», le dice; e poi ancora: «Non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?». La Moda, dunque, *ricorda*: un verbo sul quale converrà ritornare, e che introduce un altro dei grandi motivi del dialogo, quello della memoria, della quale la Morte si dice «nemica capitale», laddove la

7 CAESAR 1989, pp. 112-3.

8 PATRIARCA 2008, p. 114.

sua interlocutrice, invece, sembra ostentare una ben diversa dimestichezza («*Ma io me ne ricordo bene*»). Niente affatto scoraggiata, la Moda abbozza un parallelismo tra la sua azione e quella della Morte, giacché entrambe si pongono l'obiettivo, dice, di «difare» e «rimutare di continuo le cose di quaggiù». Dopo un secondo accenno alla Francia (il primo si nasconde nell'*incipit* del dialogo),<sup>9</sup> la Moda comincia una sorta di monologo, il cui scopo è appunto quello di dimostrare, nei fatti, la sua sorellanza.

Non le basta, dunque, dichiarare la sua discendenza: la Morte esige una prova, una qualche dimostrazione razionale che la persuada del fatto che, di là dalla loro comune nascita dalla Caducità, entrambe esercitano, nei confronti dell'umanità, lo stesso potere. Qual è, allora, la linea argomentativa – viene quasi da dire “difensiva” – della Moda? Che tutte e due le entità, come aveva già anticipato, sono espressione di un'energia riformatrice:

Dico che la nostra natura e usanza comune è di *rinnovare continuamente il mondo*, ma tu fino da principio *ti gittasti* alle persone e al sangue; io *mi contento* per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali.

La frase «rinnovare continuamente il mondo», nella quale è pur possibile individuare una certa ironia, riflette una visione non antropocentrica del reale, per cui non si dà una vera e propria differenza tra il corpo umano e la materia inorganica. In questa prospettiva, nel continuo movimento imposto all'universo dalla Moda e dalla Morte balugina un che di demiurgico, in quanto «osservate da un punto di vista cosmico, esse incarnano entrambe il *principio vitale*, produttivo, a cui anche la distruzione si rivela funzionale».<sup>10</sup>

A differenza della più antica sorella, però, la Moda non è neanche pensabile al di fuori del dispiegarsi della storia umana, di cui anzi, come Balzac ben sapeva,<sup>11</sup> è una delle manifestazioni più folgoranti. Per questo, nelle tesi *Über den Begriff der Geschichte*, Benjamin ha dato forma all'immagine del

9 Su questo *incipit*, molto studiato dalla critica leopardiana, cfr. tra gli altri PRETE 2008, pp. 103-5. A questo proposito, di grande interesse risulta *Zib. 1999-2004*, dove la Francia è considerata «termometro di tutto ciò ch'è moderno» – e quindi patria della moda (e dell'uniformità). Di qui l'instabilità della lingua francese, «soggetta inevitabilmente alla corruzione, e alla più pronta corruzione, perché lo spirito e i costumi e le opinioni di coloro che la parlano, sono le più soggette a mutazioni, ed alle mutazioni e rinnovazioni le più frequenti». Va altresì notato – sia detto soltanto per inciso – che anche nei confronti di tale propensione del francese

alla continua mutevolezza, Leopardi sembra assumere, nello Zibaldone, una prospettiva piuttosto complessa, ora di biasimo, ora, invece, di fascinazione».

10 ALOISI 2016, p. 322.

11 Scrive infatti Balzac nel *Traité de la vie élégante*: «L'érudit ou l'homme du monde élégant qui voudrait rechercher, à chaque époque, les costumes d'un peuple, en ferait ainsi l'histoire la plus pittoresque et la plus nationalement vraie» (XII, p. 250). Ma si veda anche *Illusions perdues*, dove lo scrittore d'Arthez fa questa proposta a Lucien: «Vous ferez ainsi une histoire de France pittoresque où vous pein-

*Tigersprung*, il «salto di tigre nel passato»:<sup>12</sup> come la Moda di Leopardi, anche quella di Benjamin si muove per ricordi e anticipazioni, facendo sempre la spola tra ieri e domani.<sup>13</sup> Secondo tale visione, dunque, non si dà solo una vicinanza tra morte e moda, ma anche un antagonismo: quest'ultima, infatti, appare essere una sorta di morte *in minore*, che consente all'essere umano di fare esperienza del divenire senza però annullarne l'individualità:

Questa è la moda. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si guarda attorno per sconfiggerla, essa è già diventata un'altra, nuova. Per cent'anni ha reso alla morte pan per focaccia.<sup>14</sup>

La modernità, insomma, sembra operare un'allucinatoria sostituzione tra cultura e natura, in quanto, come accade nel dialogo leopardiano, è la giovane signora dei salotti e della conversazione ad attrarre la più anziana sorella nel suo irresistibile giro di danza: così, in un altro pensiero Benjamin nota che «l'accelerazione del traffico e il ritmo delle comunicazioni con cui si susseguono le edizioni dei giornali» hanno come scopo quello di «eliminare ogni rottura, ogni fine improvvisa».<sup>15</sup>

È tale energia, d'altronde, ad animare quel gran marchingeño narrativo che è la Parigi della *Comédie*, un vero e proprio moloc sempre affamato di novità, un luogo dove, come Balzac scrive ne *La fille aux yeux d'or*, «tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume», e sempre risuona una frase che non starebbe male in bocca alla Moda: «À une autre!».<sup>16</sup> Infatti, non solo i parigini, ma la città stessa è pervasa da un'ossessione per tutto ciò che è in divenire, come se il cristallizzarsi in una forma definitiva volesse dire, in sostanza, morire. Di qui gli interventi urbanistici che Balzac ci mostra nella *Comédie*: nel *Ferragus*, ad esempio, dove Parigi, non indifferente ma complice della sventura che travolge Clémence e Jules Desmarets, si sfila un abito dopo l'altro:

Si Paris est un monstre, il est assurément le plus maniaque des monstres. Il s'éprend de mille fantaisies: tantôt il bâtit comme un grand seigneur qui aime la truelle; puis il laisse sa truelle et devient militaire; il s'habille de la tête aux pieds en garde national, fait l'exercice et fume; tout à coup, il abandonne les répétitions militaires et jette son cigare; puis il se désole, fait faillite, vend ses meubles sur la place du Châtelet, dépose son bilan; mais quelques jours après, il arrange ses affaires, se met en fête et danse. Un jour il mange du

drez les costumes, les meubles, les maisons, les intérieurs, la vie privée, tout en donnant l'esprit du temps, au lieu de narrer péniblement des faits connus» (V, p. 313).

12 Cfr. GENTILI 2019, p. 187.

13 Sul rapporto tra tempo e moda cfr. EVANS – VACCARI 2019.

14 BENJAMIN 1986, p. 105.

15 Ivi, p. 109.

16 V, pp. 1039-40.

sucre d'orge à pleines mains, à pleines lèvres; hier il achetait du papier Weynen; aujourd'hui le monstre a mal aux dents et s'applique un alexipharmaque sur toutes ses murailles; demain il fera ses provisions de pâte pectorale. Il a ses manies pour le mois, pour la saison, pour l'année, comme ses manies d'un jour.<sup>17</sup>

Qui sta il segreto della vitalità della Parigi della *Comédie*, nel suo continuo e dissennato farsi altro: questa la ragione, in altre parole, del suo infinito potenziale narrativo, infinito proprio perché sempre in grado di auto-alimentarsi – di «ville aux cent mille romans»<sup>18</sup> parla il narratore del *Ferragus*. Grazie all'energia motrice e distruttrice della Moda, non v'è uno scarto davvero tangibile tra passato della tradizione e futuro del desiderio, e infatti a Parigi niente è *tanto antico* da apparire intoccabile, come niente è *del tutto nuovo*, «pas même la statue posée d'hier sur laquelle un gamin a déjà mis son nom».<sup>19</sup>

Questo movimento forsennato, tuttavia, non manca di nascondere, nel suo aspetto vitale, un elemento perturbante: nella *Comédie*, infatti, esso si incarna in un personaggio, ovvero nell'ex forzato Jacques Collin, le cui imprese sono narrate in *Le Père Goriot*, *Illusions perdues* e *Splendeurs et misères des courtisanes* – di là dai romanzi, Balzac gli dedicò una *pièce* nel 1840. Vigoroso e machiavellico, sarcastico e immorale – perché «il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements; il n'y a pas des lois, il n'y a que des circonstances»<sup>20</sup> –, questo travolgente malavitoso, che fa dunque dell'equivocità la sua cifra caratteristica, tenterà di sedurre i due più celebri giovani in formazione dell'universo balzachiano (Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré), promettendo loro un successo rapido e clamoroso, costruito a suon di omicidi, affari loschi e tranelli di ogni sorta.

Il fatto è che non c'è niente, in Collin, che non muti senza posa. Innanzitutto, l'identità: Vautrin e Carlos Herrera, infatti, sono altri nomi dietro cui si cela il fuoriglegge, il quale, d'altronde, si spaccia senza remore per prete o rispettabile borghese. Collin, inoltre, non ha paura di intervenire chirurgicamente sul proprio corpo, sicché in *Splendeurs et misères* appare agli occhi di Rastignac tanto mutato che a stento il giovane può riconoscerne lo sguardo: «*Le diable* vous a permis de tout changer en vous, moins vos yeux qu'on ne saurait oublier».<sup>21</sup> Ecco dunque svelata la matrice

17 Ivi, pp. 822-3.

18 Ivi, p. 795.

19 *Ibid.* Va altresì notato che, nel *Traité de la vie élégante*, Balzac tratteggiò in questo modo l'Inghilterra, dove «le matériel de la vie est considéré comme un grand vêtement, essentiellement muable et soumis aux caprices de la *fashion* [corsivo nel testo]. Les riches changent annuel-

lement leurs chevaux, leurs voitures, leurs ameublements; les diamants mêmes sont remontés; tout prend une forme nouvelle. Aussi, les moindres meubles sont-ils fabriqués dans cet esprit: les matières premières y sont sagement économisées» (XII, pp. 241-2).

20 III, p. 144. Cfr. BROOKS 2022, pp. 113-30.

21 VI, p. 446.

demonica<sup>22</sup> dell'energia che anima l'ex forzato, e che è la stessa che mantiene in perpetuo movimento l'inferno parigino: un potere sì vitale, ma anche sovversivo e potenzialmente devastante, sempre di nuovo alimentato dal doloroso sacrificio di una parte di sé.

Va altresì notato che alla mutazione di nome, identità e fattezze fisiche, Collin accompagna una non meno decisiva ricalibrazione dei progetti e dei desideri. Persino quando, in *Splendeurs et misères*, il suicidio in carcere di Lucien sembrerebbe condannarlo a un finale da melodramma, da consumarsi magari accanto al cadavere dell'amico, all'improvviso avviene qualcosa di inaspettato: compare Théodore Calvi, un altro giovane destinato alla morte, e ciò fa sì che Collin riattivi, ancora una volta, le sue sovrumane facoltà intellettive in vista di un'ulteriore impresa. Stupisce, dunque, la sua capacità di disfarsi quasi all'istante della monomania di turno (amorosa o progettuale che sia) per abbracciarne una nuova: di contro a personaggi come Louis Lambert, Goriot, Facino Cane, Jules Desmarets e tanti altri, che a causa della loro ossessione si svuotano, poco a poco, di ogni vitalità, l'ex forzato, grazie alle sue metamorfosi, riesce sempre a riattivare e a rimodulare la propria energia vitale, come un serpente che sguscia, rinato, dalla pelle ormai morta. Se è vero che, come scriveva Ernst Robert Curtius, «Balzac sentì fino in fondo che la propria vita spirituale era sostanzialmente un problema di sviluppo energetico»,<sup>23</sup> il continuo rilancio di Collin rappresenta una delle possibili strade per evitare un fatale esaurimento della vitalità.<sup>24</sup> Qual è, d'altronde, il soprannome che gli è affibbiato dai compagni di galera? Trompe-la-Mort, ovvero «colui che inganna la morte».

Un simile sentimento del divenire non poteva riflettersi nel dialogo leopardiano; e tuttavia, una qualche ambivalenza sembra nascondersi nelle battute che la Moda pronuncia nella prima parte dell'operetta. Qui, un attrito tra le due entità è testimoniato dalla diversa risonanza nella scelta

22 Lo stesso Lucien non manca di notare, in Collin, questo aspetto demoniaco. In questa direzione va letto anche un commento del narratore di *Splendeurs et misères*, che paragona la trasformazione dell'ex forzato davanti al cadavere di Carlos Herrera a quella narrata «dans ce conte arabe où le derviche a conquis le pouvoir d'entrer, lui vieux, dans un jeune corps par des paroles magiques» (VI, p. 503).

23 CURTIUS 1951, p. 57.

24 Tale problema, in effetti, è decisivo in Balzac, come si evince dalla *Théorie de la démarche*, dove imparare ad assumere un'andatura corretta vuol dire soprattutto risparmiare questa preziosa energia vitale. Nella *Comédie*, ci sono

diversi personaggi che mostrano altri modi di attuare una simile economia: oltre al tipo dell'avaro descritto da Curtius (cfr. ivi, pp. 72-73), un altro esempio è Pierre Grassou, il mediocre pittore che, imitando le opere altrui e intercettando la moda del momento, si costruisce una discreta fortuna senza dare fondo alla sua vitalità; d'altronde, «inventer en toute chose, c'est vouloir mourir à petit feu; copier, c'est vivre» (VI, p. 1101). Scrive infatti Georg Simmel che la moda è «imitazione di un modello dato e appaga il bisogno di appoggio sociale, conduce il singolo sulla via che tutti percorrono, dà un universale che fa del comportamento di ogni singolo un mero esempio» (SIMMEL 1996, p. 15).

delle parole, laddove al marziale «ti gittasti» («alle persone e al sangue») della Morte si contrappone un più mite «mi contento» («delle barbe, dei capelli [...]»). La diversità espressiva e caratteriale delle due entità, d'altronde, anima la struttura dell'intero dialogo: se la Morte, insomma, si mostra vetusta, scontrosa e utilitarista, la Moda, invece, con i suoi sofismi, con i suoi paradossi e le sue sciocchezze, sembra innanzitutto volersi smarcare dalla necessità di pesare le sue parole secondo i dettami della nuda ragione; non è forse un caso, allora, che in un appunto zibaldoniano essa si contrapponga proprio al pensiero filosofico.<sup>25</sup>

Proseguendo nella lettura del primo monologo della Moda, però, il linguaggio si fa più tetro: comincia, infatti, l'elenco delle torture che si riversano sul corpo dell'uomo: «sforacchiare», «stracciare», «abbruciacchiare», «sformare», «storpiare»; di tal foggia i verbi scelti dalla Moda per descrivere le sue angherie. Questo passo, dunque, pur rimanendo su un terreno ontologico, prelude alla futura coincidenza tra Morte e Moda,<sup>26</sup> di cui si tratta nel secondo discorso di quest'ultima: la modernità, sembra di capire, ha quindi accelerato un processo già *in nuce* nella costituzione metafisica delle due entità. Di grande interesse, in questa sezione del testo, anche il riferimento all'usanza, da parte di alcuni popoli americani ed asiatici, di «sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni, mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura». Riconducendo questo costume al potere della Moda,<sup>27</sup> infatti, Leopardi sembra in qualche modo anticipare almeno tre acquisizioni dei *fashion studies*: 1) «Tutti gli uomini del paese»: la Moda, dunque, non si riserva di influenzare soltanto, come la «vezzosissima dea» cui Parini dedica l'edizione del 1763 del *Matino*, la vita dei nobili, ma interessa l'intero organismo sociale;<sup>28</sup> 2) manifestandosi anche in Asia e in America, essa non è, come si è a lungo pensato,<sup>29</sup>

25 «Il gusto presente per la filosofia non si dee stimare passeggero nè casuale, come fu varie volte anticamente. p. e. appresso i Greci al tempo di Platone dopo Socrate, e appresso i Romani in altri tempi ancora [...] In questi tali tempi era effetto di *moda*, e non avendo il suo principio radicale nello stato dei popoli poteva passare e passava come ogni altra *moda*, sicch'era cosa accidentale che sopravvenisse questo gusto piuttosto che un altro. Ma presentemente il commercio scambievole dei popoli, la stampa ec. e tutto quello che ha tanto avanzato l'incivilimento, cagiona questo amore dei lumi e p. conseg. della filosofia [...] Onde questo gusto avendo la sua ferma radice nella condizione presente dei popoli si

dee stimare durevole e non casuale nè passeggero e molto differente da una moda» (*Zib.* 31).

26 Si tratta di uno spozalizio celebrato anche da Rilke, se nelle *Elegie duinesi* fa la sua comparsa «die Modistin, Madame Lamort». Circa questa citazione, cfr. BROWNING 1953 e GALVANO 2010.

27 Sulla diffusione della parola «moda» nell'opera leopardiana cfr. BENUCCI 2013.

28 Per questo cambiamento di paradigma, cfr. almeno CALEFATO 2021, pp. 33-46.

29 Sulla questione, cfr. ad esempio LORUSSO 2021, pp. 33-49. Scrive inoltre Raoul Bruni: «Leopardi, assegnando alla moda una dimensione, si direbbe oggi, globale, che riguar-

un fenomeno esclusivamente occidentale; 3) giacché è qui discussa un'usanza antica, va da sé che per Leopardi la Moda, trionfante nella modernità, è però sempre esistita.<sup>30</sup>

## 2.

Ne *Le peintre de la vie moderne* (1863), un testo in cui la riflessione sui costumi si intreccia a questioni estetiche, Baudelaire scrive:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.<sup>31</sup>

Non solo, dunque, si dà una complementarità tra «élément circonstanciel» e «invariable», ma quest'ultimo non può manifestarsi se non facendosi corpo, se non calandosi, cioè, nel *continuum* della storia umana. Tale valorizzazione del contingente, di cui Baudelaire parla in relazione alle opere di Constantin Guys (1802-1892), caratterizza anche la produzione romanzesca di Balzac, che sempre si pose l'obiettivo di «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire».<sup>32</sup>

Nella società ritratta nella *Comédie*, infatti, il vestire è innanzitutto un fatto linguistico, un sistema di segni in virtù del quale ciò che cova nel fondo del cuore umano si rivela. Di qui, uno dei grandiosi paradossi di Balzac: a Parigi, dove le persone, vivendo a strettissimo contatto tra loro, sono attratte dagli stessi oggetti del desiderio e avvelenate dai medesimi rancori, basta osservare (a saper ben interpretare gli indizi) l'aspetto di una persona per carpirne il mistero; di qui l'importanza, nel flusso narrativo balzachiano, del dettaglio.<sup>33</sup> Così, all'inizio di *Un grand homme*, l'esclusione di Lucien dal mondo della nobiltà si configura come una semplice questione d'abiti: abbandonato dalla sua protettrice nel tumulto delle folle parigine, il giovane si scopre non già nudo (che sarebbe meglio), bensì sempre mal vestito, nonostante la sua sortita presso un sarto del Palais Royal.<sup>34</sup>

da anche le popolazioni del nuovo mondo, si differenzia da altri autori sette-ottocenteschi, che ne limitavano l'influenza soltanto all'Europa» (BRUNI 2011, p. 40).

<sup>30</sup> A questo proposito, rimando ancora a LORUSSO 2021, pp. 33-49.

<sup>31</sup> BAUDELAIRE 1863, p. 50.

<sup>32</sup> Ivi, p. 74.

<sup>33</sup> Su questo problema decisivo, sul quale non posso qui soffermarmi oltre, si veda PIETRI 2017. Sulla concezione balzachiana della moda, cfr. anche l'ormai classico FORTASSIER 1974.

<sup>34</sup> Cfr. FIORENTINO 1989, pp. 137-8.

Una simile forma di aggregazione umana è stata oggetto anche delle riflessioni di Leopardi, che l'ha definita «società stretta», espressione che compare, con una diversa sfumatura di significato,<sup>35</sup> sia nello *Zibaldone* che nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*. Qui, la «società stretta» consiste, in breve, in un «commercio più intimo degl'individui fra loro»,<sup>36</sup> e specialmente di coloro che, per vivere, non devono lavorare. Claudio Colaiacomo,<sup>37</sup> sia detto per inciso, ha paragonato tale restringimento di campo a quello operato da Balzac nel *Traité de la vie élégante*, che si cimenta nell'analisi della vita condotta da «l'homme qui ne fait rien».<sup>38</sup> Questa «società stretta», secondo Leopardi, ha avuto modo di svilupparsi nei paesi più avanzati d'Europa (Francia, Germania, Inghilterra) e si fonda sul concetto di «onore», in virtù del quale gli uomini, per timore del giudizio dei vicini/*competitors*, perpetuano quelle usanze un tempo sorrette dalla morale. Novella Bellucci:

Eccoli, dunque, questi moderni popoli, più consapevoli e socialmente civili, ma più poveri, che possono tra loro mantenere legami sociali solo attraverso sentimenti di fatto depauperati e valori *apparenti*, *legati alle mode*: in un generale svuotamento di senso, in un diffuso trionfo dell'effimero e delle codificazioni esteriori, l'unico fondamento che resta ai costumi, e dunque alla società, è il *bon ton*.<sup>39</sup>

Questi valori «apparenti, legati alle mode» sono, in mancanza di meglio, vagheggiati nel *Discorso*: in Italia, dove la «società stretta» non è nemmeno pensabile e, al tempo stesso, la morale è stata ormai accantonata, non c'è nulla che impedisca all'essere umano di contemplare il deserto della vita. Ecco allora che, come Balzac ha mostrato nella *Comédie*, un modello di aggregazione umana dove gli uomini si ritrovino a guerreggiare per i medesimi oggetti del desiderio, sempre di nuovo agitato dalla gran norma del confronto, tra i molti effetti nefasti ha però quello positivo di *distrarre* l'essere umano dalla sua sorte, di restituirlo al qui-e-ora, nonché di amplificare le sue facoltà immaginative. Per questo Colaiacomo ha annoverato il *Discorso* tra quei testi che mostrerebbero, in Leopardi, una sorta di fascinazione per il «brillio dell'apparenza»,<sup>40</sup> e quindi una pur ambigua (e frammentaria) apertura verso la modernità, la stessa che traspare da una lettera al Giordani del 30 aprile 1817: «Io voglio un mondo che m'alletti e mi sorrida, un mondo che splenda (sia pure di *luce falsa*) ed abbia tanta forza da farmi *dimenticare* per qualche

35 Infatti, se nello *Zibaldone* l'espressione è usata con un significato «prevalentemente negativo» (COLAIACOMO 2005, p. 517), non così nel *Discorso*: tale ambiguità, d'altronde, riflette quella insita nel concetto stesso di modernità.

36 LEOPARDI 1988a, p. 12.

37 Cfr. COLAIACOMO 2005, pp. 518-20.

38 XII, p. 212.

39 LEOPARDI 1988a, p. XXXVIII.

40 COLAIACOMO 2005, p. 527.

momento quello che soprattutto mi sta a cuore». <sup>41</sup> Tale privilegio accordato all'aspetto abbagliante del mondo, in grado di somministrare all'uomo l'oblio, si insinua (più o meno velatamente) in altre pagine leopardiane: così, ad esempio, in un appunto zibaldoniano del 1820 in cui, a conclusione di una riflessione sulla felicità perduta cui la natura aveva destinato l'essere umano (e che non può essere recuperata nella vita domestica), si legge che «il dare al mondo distrazioni vive, occupazioni grandi, movimento, vita; il rinnovare le illusioni perdute ec. ec. è opera solo de' potenti»; <sup>42</sup> dove va notata non solo l'associazione tra «movimento» e «vita», ma anche il verbo «rinnovare»: «Rinnovare continuamente il mondo», dice la Moda nel dialogo.

In questa direzione, piuttosto significativo appare il lungo appunto datato 29-30 agosto 1823, che ragiona proprio sull'invenzione dei vestiti, il cui utilizzo, secondo Leopardi, ha influenzato lo sviluppo dell'interiorità umana, alterando financo il concetto di corpo:

Introdotta l'uso de' vestimenti (e di più que' costumi e quelle leggi fattizie ed arbitrarie di società che impediscono o difficolano il torli di mezzo quando si voglia ed occorra), la donna all'uomo (massime al giovane inesperto), e l'uomo alla donna sono divenuti esseri *quasi misteriosi*. Le loro forme nascoste hanno lasciato luogo all'immaginazione di chi le mira così vestite. <sup>43</sup>

Come nella *Genesi*, dove Adamo ed Eva si scoprono nudi solo dopo aver peccato, il vestito allontana l'essere umano dallo stato naturale. Eppure tale separazione, altrove assai lamentata da Leopardi, brilla qui di una luce incerta: l'abito, nascondendo il corpo, lo circonda di un'aura enigmatica e quindi poetico-erotica, sicché l'appunto giunge addirittura a parlare di pensieri «vaghi» e «indefiniti». <sup>43</sup> Colpisce, in particolare, l'insistenza sulla parola «mistero» («esseri quasi misteriosi [...] è divenuto per lui tutto misterioso [...] essergli quasi tutto misterioso [...] trovando il mistero [...] colla idea del mistero [...]»), <sup>45</sup> per la quale vengono alla mente i più sorprendenti balzi in avanti: il Baudelaire di *Le peintre*, che di «*beauté mystérieuse*» <sup>46</sup> parla in relazione al modo di vestire di un'epoca, e che altrove <sup>47</sup> esalta l'elemento artificiale del trucco, che avvicina il viso umano alla perfezione della statua; oppure la moda di Benjamin, in grado di sprigionare il «*sex-appeal* dell'inorganico». <sup>48</sup>

41 *Epist.*, p. 92.

42 *Zib.* 194, 31 luglio 1820.

43 *Zib.* 3305, 29-30 agosto 1823.

44 *Zib.* 3308.

45 *Zib.* 3305-8.

46 BAUDELAIRE 2022, p. 76.

47 Cfr. *ivi*, pp. 124-31.

48 BENJAMIN 1962, p. 146.

Una simile ambiguità tra benessere naturale ed esaltazione indotta si trova d'altra parte in un curioso saggio balzaciano, il *Traité des excitants modernes*. Questo testo, infatti, si occupa di denigrare l'abuso di cinque sostanze (acquavite, zucchero, tè, caffè e tabacco) che stanno consumando le energie vitali delle società moderne; e tuttavia, nella minuziosa descrizione degli effetti nefasti che questi eccitanti hanno sugli organi umani, Balzac lascia intendere che essi risultano anche in grado di potenziare le facoltà immaginative dell'individuo e di proiettarlo in uno stato sommamente poetico. Ecco allora che, nella sezione dedicata all'acquavite, questa sostanza è sì descritta come una vera e propria calamità che miete vittime su vittime; *senonché*, cioè non impedisce poi a Balzac di raccontare – notevole anche che tale contrappunto non sia affidato al ragionamento, ma all'inserito narrativo – di una serata in cui, dopo aver bevuto e fumato, tutto si era fatto più vivo ai suoi occhi: la musica di Rossini,<sup>49</sup> gli avventori del Théâtre-Italien<sup>50</sup> e financo la stessa città di Parigi:

Pour la première fois de ma vie, je goûtai l'un des plaisirs les plus vifs, les plus fantasques du monde, extase indescriptible, les délices qu'on éprouve à traverser Paris à onze heures et demie du soir, emporté rapidement au milieu des réverbères, en voyant passer des myriades de magasins, de lumières, d'enseignes, de figures, de groupes, de femmes sous des parapluies, d'angles de rues fantastiquement illuminés, de places noires, en observant à travers les rayures de l'averse mille choses que l'on a une fausse idée d'avoir aperçues quelque part, en plein jour.<sup>51</sup>

Ubbriachezza e velocità,<sup>52</sup> qui, vanno di pari passo: contemplando Parigi dalla carrozza, Balzac intravede, nel brivido della corsa, che moltiplica e trasfigura gli oggetti sotto la pioggia, la sempre sfuggente immagine della modernità, inebriante e velenosa allo stesso tempo, e che può essere colta, di nuovo, soltanto con le parole dell'erotismo: «extase», «délices».<sup>53</sup>

## 3.

Quando la Moda ha concluso il suo primo monologo, la Morte si dice disposta a riconoscerla come sorella; e tuttavia, spinta da un urgente bisogno,

49 Cfr. XII, p. 312.

50 Ivi, p. 313.

51 Ivi, p. 314.

52 Sul gusto leopardiano per la velocità, cfr. COLAJIACOMO 2005, pp. 502-4.

53 Né manca, nello *Zibaldone*, una simile significazione dello stato indotto dall'ubriachezza, in grado non solo di propiziare la dimenticanza, ma addirittura di risarcire (anche

se solo parzialmente, temporaneamente e illusoriamente) i moderni della perdita di quel vigore che era invece proprio dei popoli antichi: «L'ubriachezza mette in fervore tutte le passioni, e rende l'uomo facile a tutte, all'ira, alla sensualità ec. massime alle dominanti in ciascheduno. Così proporzionatamente il vigore del corpo» (*Zib.* 152, 5 luglio 1820). Cfr. anche *Zib.* 497, 13 gennaio 1821.

le chiede di ricominciare a correre. La Moda non solo accetta, ma rilancia: «Se noi avessimo a correre insieme il palio», dice, «non so chi delle due si vincesses la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo»; da questo momento in poi, dunque, il dialogo chiede al lettore di immaginare le due sorelle che continuano a discorrere correndo. L'idea che Moda sia in continuo movimento, come è stato notato dalla critica,<sup>54</sup> è tradizionale. Questo dato ha anche, però, un significato narrativo: dalla stasi della speculazione, il discorso ora si fa, grazie a questa improvvisa accelerazione, storico, e infatti le due entità ragioneranno, da questo momento, sull'età moderna.

Il secondo monologo della Moda, infatti, è animato da un triplo spartito presente/passato/futuro, che si riflette nel costante utilizzo degli avverbi temporali: «a poco per volta», «anticamente», «adesso», «per l'addietro», «oggi», «al presente», «per l'avanti». Quanto all'argomentazione, essa verte su due eventi nefasti: l'indebolimento del corpo e il definitivo eclissarsi della gloria. Non discuterò, qui, del primo motivo, per il quale rimando al già menzionato contributo di Prete.<sup>55</sup> Sofferamoci, invece, sull'estinzione della gloria:

Ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità, ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta le testa e le lische.

La perturbante immagine del pesce che scompare in un istante esprime il sentimento di una fine senza spiraglio alcuno. Il tramonto della cultura della gloria, d'altronde, fu una questione molto cara a Leopardi, che ne discusse un po' ovunque: nelle prime due canzoni dei *Canti*, nello *Zibaldone*, financo nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, dove la gloria è soppiantata dal meno impegnativo concetto di onore.<sup>56</sup> Anche le *Operette*, ovviamente, si interrogano su questa sparizione: nel *Parini*, in particolare, essa è ricondotta, tra le altre cose, al mostruoso sviluppo del mercato editoriale. Alla domanda sul perché un'opera moderna non possa aspirare a un saldo radicamento nella memoria collettiva, insomma, si può rispondere anche con un dato materiale, ovvero la «minor copia»,<sup>57</sup> in passato, di libri:

Ben è vero che l'uso che oggi si fa dello scrivere è tanto, che eziandio molti scritti degnissimi di memoria, e venuti pure in grido, trasportati

54 Cfr. tra gli altri BRUNI 2011, pp. 40-41.

55 Cfr. PRETE 2008.

56 Cfr. LEOPARDI 1988a, pp. 11-18.

57 OPERETTE 1979, p. 204.

indi a poco, e avanti che abbiano potuto (per dir così) radicare la propria celebrità, dall'*immenso fiume* dei libri nuovi che vengono tutto il giorno in luce, periscono senz'altra cagione, dando luogo ad altri, degni o indegni, che occupano la fama per breve spazio.<sup>58</sup>

Questa vertigine di fronte all'«immenso fiume» dei libri in cui ogni capolavoro scompare è condivisa da Balzac, astuto conoscitore (e veemente detrattore) della macchina editoriale francese, il quale, nella prefazione della prima edizione di *Illusions perdues*, associa la durata dei libri moderni a quella degli «insectes de l'Hypanis»,<sup>59</sup> come Leopardi fa riferimento, nello *Zibaldone*, agli «insetti efimeri».<sup>60</sup> Se nel *Pierre Grassou* Balzac ha mostrato questo fenomeno criticando la barbara proliferazione delle opere presentate al *Salon*,<sup>61</sup> è in *Un grand homme* che il motivo della gloria si intreccia più profondamente con una delle questioni più ricorrenti della *Comédie*, cui si potrebbe dare questa forma: in che misura le circostanze esterne a un'opera d'arte influiscono sul giudizio che intorno ad essa si viene a creare?<sup>62</sup>

Il romanzo, in merito a ciò, si biforca. A Lucien, che – forse un po' furberescamente – in provincia ha già composto sia un romanzo (*L'Archer de Charles IX*) che una raccolta di poesie (*Les Marguerites*), si prospetta infatti, una volta arrivato a Parigi, un'alternativa: affinare la sua arte grazie ai consigli dei membri del Cenacolo, un gruppo di equilibrati e severi intellettuali, oppure consegnare le sue opere a giornalisti come Etienne Lousteau, in vista di una fortunata pubblicazione. Lucien, ovviamente, sceglie la via più breve, facendo subito propria la logica mercatistica che anima l'industria editoriale parigina, e che tanto colpì il Lukács dei saggi sul realismo francese.<sup>63</sup> Immagine di questa corruzione è, tra le altre, la perversa figura di Samanon, «bouquiniste au rez-de-chaussée, marchand d'habits au premier étage, vendeur de gravures prohibées au second» e soprattutto «prêteur sur gages»:<sup>64</sup> editoria, moda e strozzinaggio, insomma, sono così contaminate da essere quasi indistinguibili.

58 Ivi, pp. 205-6.

59 V, p. 116.

60 *Zib.* 4270, 2 aprile 1827. Cfr. a proposito MUÑIZ MUÑIZ 2013, p. 43

61 «Au lieu d'une Exposition glorieuse, vous avez un tumultueux bazar; au lieu du choix, vous avez la totalité. Qu'arrive-t-il? *Le grand artiste y perd*» (VI, p. 1092).

62 Si tratta di un problema discusso anche in una lettera del 1830 pubblicata, come il *Traité de la vie élégante*, sulla rivista «La Mode». Qui, infatti, a un'interlocutrice che gli chiede consigli sulla composizione di un'opera, Balzac si limita a suggerire di lasciar intendere di essere una scrittri-

ce giovane (cfr. BALZAC 2000, pp. 308-9).

63 Cfr. LUKÁCS 1950. Apice di questa mostruosità il finale di *Un grand homme*, dove Lucien è costretto a scrivere, per pagare il funerale all'amante Coralie, una manciata di componimenti goliardici.

64 V, p. 507. Così, non stupisce sapere che nelle Galeries de Bois, quei capannoni di legno costruiti nei pressi del Palais-Royal e affittati ai negozianti, «les libraires et les marchandes de modes vivaient en bonne intelligence» (V, p. 359), sguazzando cioè nella medesima melma. Sul rapporto tra personaggi e ambiente in Balzac, restano d'altronde illuminanti le pagine di AUERBACH 2000, pp. 220-68.

Di là da questo mercimonio letterario, però, il fatto è che ben presto Lucien, a Parigi, si rende conto di una stupefacente verità estetica: il valore accordato da una comunità a un'opera d'arte è del tutto indipendente dalla qualità intrinseca della stessa, ammesso che quest'ultima non sia un'ingenua chimera, se è vero che Lousteau può consigliare al protagonista di scrivere, sul bel libro di Nathan, una stroncatura, un articolo apologetico e un altro, infine, conciliatorio. Lucien scopre dunque che non è l'opera a fare grande lo scrittore, bensì il contrario: l'editore Dauriat rifiuta *Les Marguerites* quando si ritrova a trattare con un anonimo giovane di provincia, ma le compra a caro prezzo davanti al pericoloso giornalista capace di mandare all'aria i suoi affari; il cosiddetto successo, questa pallida controfigura della gloria, si ottiene dunque non altrimenti che attirando quello sciame di api che sono gli editori, i giornalisti e i librai intorno alla propria opera, convincendoli a investire soldi ed eloquenza su di essa. C'è di più: consegnati al dominio della moda, libro e merce non sono considerati attraenti in sé, perché a contare è soltanto il loro *status* di novità – si coglie qui la vicinanza con una delle critiche mosse da Leopardi alla poesia moderna nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*,<sup>65</sup> il che mi fa pensare che anche dietro l'associazione, nelle *Operette*, tra Moda e tramonto della gloria, si nasconda l'eco della dolorosa constatazione del perversimento del mondo delle lettere; la Moda, d'altronde, nella sua argomentazione stravolge un verso oraziano («Molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè *non morire interi*»).

Tale fascinazione per il nuovo in quanto tale, nella *Comédie* dà forma a inaspettate simmetrie. Così, ad esempio, la funzione narrativa svolta dalle opere di Lucien e dall'olio venduto dal profumiere César Birotteau nell'omonimo romanzo si rivela essere, in sostanza, la medesima: per entrambi i prodotti, infatti, il nome conta ben più del contenuto, anche perché i libri, insegna Dauriat, non si leggono; e quanto agli oli, spiega lo scienziato Vauquelin, hanno tutti più o meno lo stesso misero effetto. Di qui l'interminabile ricerca, nel *César Birotteau*, di un aggettivo accattivante da associare alla merce; e se la scelta ricade, alla fine, su «céphalique», ciò avviene soltanto

65 Scrive infatti ironicamente Leopardi, imitando la posizione dei romantici italiani: «Ora poiché la poesia, come tutte le cose di questo mondo, *a forza d'uso si snerva*, che rimedio ci troverà questo nostro tempo scopritore e ritrovatore? Stimo che acciocch'ella mantenga sempre quell'efficacia che proviene dalla novità, bisogna *mutar foggia* di quando in quando, e come adesso, in luogo dell'antica, buona per li pedanti, e disadatta al tempo nostro, abbiamo la romantica, così quan-

do questa sarà tanto o quanto appassita, se ne debba mettere in sua vece un'altra, e dopo un'altra, e così di mano in mano. Che andiamo noi cercando bellezze eterne e immutabili? Qualunque cosa non si muta, qualunque dura sempre, non fa per la poesia: *questa vuol cose caduche, cose che si rinnovano, cose che passano*: abbia anch'ella le sue mode, diventi leggera per esser sempre gagliarda; duri ciascuna foggia quanto può durare una moda» (LEOPARDI 1988b, pp. 375-6).

per sfruttare l'omonimia con un'operazione chirurgica e confondere, dunque, i poveri contadini, i quali, oltre alla facoltà di favorire la crescita dei capelli, avrebbero così potuto attribuire all'olio anche quella di agevolare i parti. Questo, dunque, l'*humus* entro cui va interpretato il delirante consiglio di Lousteau, che propone a Lucien nientemeno che di vendere, agli editori, dei semplici titoli:

Oh! Tu as dans le ventre des romans incomparables! tu n'offres pas un livre, mais une affaire; tu n'es pas l'auteur d'un roman plus ou moins ingénieux, tu seras une collection! Ce mot collection a porté coup. Ainsi n'oublie pas ton rôle, tu as en portefeuille: *La Grande Mademoiselle ou La France sous Louis XIV. – Cotillon I<sup>er</sup> ou Les premiers jours de Louis XV* [...] Ces romans seront annoncés sur la couverture. Nous appelons cette manœuvre *berner le succès*. On fait sauter ses livres sur la couverture jusqu'à ce qu'ils deviennent célèbres, et l'on est alors bien plus grand par les œuvres qu'on ne fait pas que par celles qu'on a faites. Le *Sous presse* est l'hypothèque littéraire!<sup>66</sup>

Imbrogliare il successo: ovvero dargli sempre in pasto *qualcosa*. Lousteau, d'altronde, in quanto giornalista si rivela, nel romanzo, un vero e proprio sacerdote della moda, di cui celebra il movimento elettrizzante e mortifero: in questa direzione va letto l'episodio in cui lo vediamo lavorare con Finot al giornale mentre le attrici Florine e Coralie si cambiano d'abito.<sup>67</sup> E cosa ne è, in questo vespaio così assetato di novità, della gloria? Quando Lucien lo chiede a Lousteau e a Dauriat, i due si mettono apertamente a ridere. L'editore, poi, aggiunge una breve spiegazione: la gloria, in sostanza, è semplicemente una scommessa imprenditoriale troppo azzardata.<sup>68</sup> Antagonista del successo giornalistico, che vive di pezzi «lus aujourd'hui, oubliés demain»,<sup>69</sup> essa sfugge al controllo e alle previsioni dell'individuo, ovvero dell'investitore. Se questa è la regola ne deriva il corollario, così leopardiano,<sup>70</sup> che «plus le livre est beau, moins il a de chances d'être vendu»,<sup>71</sup> giacché elevarsi al di sopra

66 V, pp. 495-6 [corsivo nel testo].

67 Cfr. V, p. 394.

68 Cfr. V, p. 441. D'altra parte, la gloria degli autori teatrali consiste, secondo Lousteau, nella «puante escouade des claumeurs et des vendeurs de billets»; «Vu de près, ça n'est pas plus beau que la nôtre», commenta (V, p. 470).

69 V, p. 458. Eloquente, in questa direzione, l'evocazione del riso parigino: «Se portant chaque jour sur une nouvelle pâture, s'empresse d'épuiser le sujet présent en faisant quelque chose de vieux et d'usé dans un seul moment» (V, p. 281). Scrive d'altronde Leopardi: «La moda

cambia le usanze del vestire, e di tutto ciò a cui essa appartiene, ancorché ottime, utilissime, convenientissime al tempo ec. e le cambia in un punto, e universalmente, e in modo che brevemente *si perde ogni vestigio della usanza passata*» (Zib. 1926-7, 16 ottobre 1821).

70 «Oggidi viene a essere peggiore la condizione dei libri perfetti, che dei mediocri; le bellezze o doti di una gran parte dei quali, vere o false, sono esposte agli occhi in maniera, che per piccole che sieno, facilmente si scorgono alla prima vista» (OPERETTE 1979, p. 205).

71 V, p. 371.

della *readership*, nel breve, vuol dire, al meglio, ferirne l'amor proprio, se non proprio condannarsi all'incomprensione dei più.

In Balzac, tuttavia, dietro la maschera giovane e vincente del giornalismo, questa sorta di incarnazione della moda nel mondo letterario, si cela sempre uno sguardo meduseo. Nella riflessione teorica, tale potere annichilente è stato colto in un saggio del 1833, dove il giornalismo è descritto nei termini di una sanguisuga che strappa allo stato i suoi uomini più brillanti, incastrandoli in un meccanismo perverso nel quale è di fatto impossibile concepire un'opera di genio: in questo pantano, le loro energie vitali si consumano in fretta, fino al precoce deperimento delle facoltà intellettive.<sup>72</sup> Non è nemmeno necessario, però, andare di là da *Illusions perdues*: qui, infatti, è il Cenacolo a fronteggiare i giornalisti. Questi giovani intellettuali – tra i quali spicca senz'altro lo scrittore Daniel d'Arthez – hanno infatti due funzioni nel corso del romanzo: se da una parte a loro spetterebbe di guidare Lucien nel cammino della sua tumultuosa giovinezza, da un punto di vista ideologico il Cenacolo si configura come un luogo dove coltivare, nel bel mezzo del mulinello parigino, la *durata* dei legami e delle idee – nulla di più odioso per la moda. La presenza nel romanzo di d'Arthez, l'artista che medita a lungo la sua opera e conduce una vita quasi monacale, il giovane che si reca nella biblioteca Sainte-Geneviève invece che nei teatri sembra aprire uno spiraglio verso l'esistenza di una qualità intrinseca all'opera d'arte, il cui destino non è forse sempre quello di venire ingoiata nell'abisso della dimenticanza: il libro di d'Arthez, una volta pubblicato, è definito dal narratore «l'un des plus beaux de la littérature moderne».<sup>73</sup>

## BIBLIOGRAFIA

ALOISI 2016 = ALOISI Alessandra, «La Moda e la Morte. Invenzione di una genealogia mitica», in ABRUGIATI Perle (a cura di), *Le mythe repensé dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 317-25.

AUERBACH 2000 = AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], vol. II, trad. it. di Alberto ROMAGNOLI e Hans HINTERHÄUSER, Einaudi, Torino, 2000.

BALZAC 2000 = BALZAC Honoré de, *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, saggio introduttivo di Mariolina BONGIOVANNI BERTINI, trad. e note di Daniela SCHENARDI, Milano, Sansoni, 2000.

72 Cfr. BALZAC 2000, p. 318.

73 V, p. 529.

BALZAC 1976-1981 = BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, diretta da Pierre-Georges CASTEX, Paris, Gallimard, 1976-1981, 12 voll.

BAUDELAIRE 2022 = BAUDELAIRE Charles, *Il pittore della vita moderna* [1863], a cura di Gabriella VIOLATO, trad. it. di Elisabetta SIBILIO e Gabriella VIOLATO, Venezia, Marsilio, 20227.

BENJAMIN 1986 = BENJAMIN Walter, *Parigi, Capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf TIEDEMANN, Torino, Einaudi, 1986.

BENJAMIN 1962 = BENJAMIN Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. e introd. di Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1962.

BENUCCI 2013 = BENUCCI Elisabetta, «Leopardi, la moda, la morte», in Raul BRUNI – Alessandro CAMICIOTTOLI (a cura di), «*Il laberinto della natura*». *La questione della filosofia in Giacomo Leopardi*. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 20 aprile 2012), n. monografico di *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 117, IX, 2, 2013, pp. 409-15.

BROOKS 2022 = BROOKS Peter, *Vite di Balzac* [2020], trad. it. di Giuseppe EPISCOPO, Carocci, Roma, 2022

BROWNING 1953 = BROWNING Robert M., «Rilke's "Madame Lamort" and Leopardi's "Dialogo della Moda e della Morte"», in *Symposium*, VII, 2, 1953, pp. 358-62.

BRUNI 2011 = BRUNI Raoul, «*Dialogo della Moda e della Morte* di Giacomo Leopardi», in *Per Leggere*, XI, 21, 2011, pp. 25-43.

CAESAR 1989 = CAESAR Michael, «Le "Operette morali" e le risorse del dialogo», in MUSARRA Franco – VANVOLSEM Serge – LAMBERTI Guglielmo R. (a cura di), *Leopardi e la cultura europea*. Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio (Lovanio, 10-12 dicembre 1987), Roma-Leuven, Bulzoni- Leuven University Press, 1989, pp. 103-24. Ora anche in *RISL*, 15, 2022, pp. 153-73.

CALEFATO 2021 = CALEFATO Patrizia, *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Roma, Carocci, 2021.

COLAIACOMO 2005 = COLAIACOMO Claudio, «Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano», in BIANCHINI Simonetta – LANDOLFI Annalisa – PUNZI Arianna (a cura di), *Sensi, sensazioni, sentimenti*, Roma, Viella, 2005, pp. 495-542.

CURTIUS 1969 = CURTIUS Ernst Robert, *Balzac* [1923], trad. it. di Vincenzo LORIGA, Milano, il Saggiatore, 1969.

EVANS – VACCARI 2019 = EVANS Caroline – VACCARI Alessandra (a cura di), *Il tempo della moda*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

FIorentINO 1989 = FIorentINO Francesco, *Introduzione a Balzac*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

FORTASSIER 1974 = FORTASSIER Rose, *Les mondains de "La Comédie humaine"*. *Étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974.

GALVANO 2010 = GALVANO Rosalba, «“Dialogo della moda e della morte”. La morte si veste alla moda», 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), pref. di Fabio CORVATTA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 377-90.

GENTILI 2019 = GENTILI Dario, *Il tempo della storia. Le tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2019.

LEOPARDI 1988a = LEOPARDI Giacomo, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, a cura di Novella BELLUCCI, Roma, Delotti, 1988.

LEOPARDI 1988b = LEOPARDI Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in ID., *Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988, pp. 347-426.

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

LEOPARDI 1933 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali. Seguite da una scelta dei Pensieri*, studio introduttivo e commento di Mario FUBINI, Firenze, Vallecchi, 1933.

LORUSSO 2021 = LORUSSO Mariella, *La decolonizzazione della moda. Lingua, appropriazione e sostenibilità nelle culture native nordamericane*, Milano-Torino, Bruno Mondadori-Pearson, 2021.

LUKÁCS 1950 = LUKÁCS György, «Balzac: Les illusions perdues» [1935], in ID., *Saggi sul realismo*, trad. di Mario e Angelo BRELICH, Torino, Einaudi, 1950, pp. 67-89.

MUÑIZ MUÑIZ 2013 = MUÑIZ MUÑIZ María de las Nieves, «Lecture di Leopardi fra le righe dello “Zibaldone”. Aggiunte all’annotazione di Giuseppe Pacella», in *Strumenti critici*, XXVIII, 1, 2013, pp. 27-53.

PATRIARCA 2008 = PATRIARCA Fabrizio, *Leopardi e l'invenzione della moda*, Roma, Gaffi, 2008.

PIETRI 2017 = PIETRI Susi, «“Riens”. I paradigmi della moda nell’opera di Balzac», in GENTILI Luciana – OPPICI Patrizia – PIETRI Susi (a cura di), *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, Macerata, EUM, 2017, pp. 181-203.

PRETE 2008 = PRETE Antonio, «Sul dialogo della moda e della morte», in ID. (a cura di), *Sulle Operette morali. Sette studi*, Lecce, Manni, 2008, pp. 89-105.

SIMMEL 1996 = SIMMEL Georg, *La moda* [1895], a cura di Lucio PERUCCHI, con uno scritto di György LUKÁCS, Milano, SE, 1996.



LAURA ROSI

LA POESIA DI TRISTANO

ABSTRACT: The *Operette morali*, the book of the “apparent lightness”, is a deeply unified work yet progressive in its philosophical movement. In the last text, *Dialogo di Tristano e di un amico*, which we could consider to be the *summa* of the work, Tristano, the protagonist-author, is in dialogue with his melancholic book, traversed by poetic traces, and finds the reasons for writing in the characters who have preceded him. Before dying, Tristano – whose name captures the depth of ancient philosophy and modern European instances – leaves behind the writing of the ‘novel of his life’. He invents a new poetry of life, death and silence, which recovers links with Leopardi’s memory, through the brave crossing into the desert of existence, from lost dreams to the lucid critique of his noisy and culturally empty century. The truth of the *cognatio* between life and pain is sealed by Tristano in laughter, long outline of the book, the two-faced gaze that grasps life and death together, leading him to cross the silent threshold of a near and necessary death. Tristano establishes a dialogue with the readers, set to continue, creating a poetic space, that suggests the images of the extreme season of Leopardi’s poetry, foreseeing the decline of the moonlight in the *Tramonto della luna* and the desert in the *Ginestra*.

KEYWORDS: Poetry, Death, Laughter, Silence, Desert.

PAROLE-CHIAVE: Poesia, morte, riso, silenzio, deserto.

*Omnia sunt risus, et pulvis, et omnia nil sunt.*

*Fiunt enim omnia temere.*

IOANNIS STOBÆI, *Sententiis*, XCVI, incert. auctor.

*AP OTI ΣΥΤΤΕΝΕΣ ΤΙ ΛΥΠΗ ΚΑΙ ΒΙΟΣ.*

NUM QUAE COGNATIO TRISTITIAE ET VITAE INTERCEDIT?

Leopardi può aver letto il verso attribuito a Menandro nelle fitte pagine dell’edizione greco-latina di Stobeo richiamate in nota al *Dialogo di Tristano e di un amico* (1832), recanti i *vetusta placita*

del pessimismo antico sulla vita umana.<sup>1</sup> È Tristano a evocare Omero, Salomone e la gnomo antica sull'infelicità dell'esistenza, verità compresa ed enunciata da secoli, di cui l'età presente ha svelato la falsità.<sup>2</sup> Nel volume del compilatore bizantino segue il *Sermo XCVII*, sulla *Tristezza* (*De Tristitia-ΠΕΡΙ ΛΥΠΗΣ*), ove Euripide sentenza che «non esiste uomo al mondo che trascorra la vita senza tristezza e dolore».<sup>3</sup> Il protagonista dell'ultima operetta accoglie nel suo nome la nuda verità universale della «filosofia dolorosa, ma vera», fingendone con l'amico la paradossale autoreferenzialità,<sup>4</sup> che lo voca alla *laus mortis* (cui Stobeo dedica un capitolo denso di aforismi),<sup>5</sup> aspirazione al destino del prode cavaliere di cui è omonimo. Chi è dunque Tristano, *alter ego* di Leopardi, autore del libro «malinconico»,<sup>6</sup> scritto a testimonianza dell'includibile esperienza della *cognatio*, l'ingenita parentela, fra la vita e il dolore? Tristano è la maschera dell'ultimo attore in scena, necessario a porgerci il 'sentimento'<sup>7</sup> del libro delle *Operette morali*, che nel 1832 riapre e chiude le sue pagine, riconoscendosi in un travestimento letterario di profonda intertestualità europea, che impegna il lettore nella decifrazione dei codici letterari del *roman de*

1 LEOPARDI 2019, p. 591: «(62) Vedi Stobeo, Serm. 96, p. 527 et seqq. Serm. 119, p. 601 et seqq.». Preleviamo la citazione menandrea da STOBÆUS 1559, p. 532 (*Sermo XCVI, De vita quod brevis et vilis sit et plena curis*), la terza edizione di Basilea curata dallo zurighese Conrad Gessner. Leopardi può averla consultata, in considerazione dei riferimenti espliciti nello *Zibaldone* risalenti al 1829 (*Zib.* 4430, 4438, 4441, 5 gennaio 1829). L'edizione è richiamata in nota al *Parini, ovvero della gloria*: «Appresso a Stobeo, ed. Gesner. Tigur. 1559, serm. 96, pag. 529» (cfr. LEOPARDI 2019, p. 342, ne abbiamo verificato la citazione in STOBÆUS 1559, p. 529), come fonte del carme di Simonide di cui Leopardi inserisce la traduzione di alcuni versi (la versione leopardiana del frammento di Simonide è in N35, *Frammento XL Dal greco di Simonide* (PGL 1999, pp. 292-4). Leopardi conosceva anche la seconda edizione di Stobeo del 1549 sin dal 1823 (cfr. *Zib.* 4152-53, 15 novembre 1825; *Zib.* 4226, 15 novembre 1826) e la richiama in *Elenchi di letture VI*, risalente al 1830 «Di Stobeo, ediz. Di Basilea 1549, dal capo 78 inclusive, sino a tutto il 125 ed. ultimo» (cfr. *PP*, p. 1122). In *Zib.* 4140, 8 ottobre 1825, è citata anche l'*editio princeps* di Stobeo curata dal Gessner (1543), per una locuzione greca tratta da Eupoli, anch'essa da noi verificata. La lettura del florilegio bizantino è antica per Leopardi, che cita Stobeo nella *Storia dell'astronomia* dalla *Bibliotheca graeca* del Fa-

*bricius*. Nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) Stobeo è autore della raccolta dossografica *Eclogae Physicae et Ethicae* (LEOPARDI 2003, pp. 97 e 100; cfr. anche ANDRIA - ZITO 2013, pp. 62-63).

2 Cfr. LEOPARDI 2019, p. 591: «[...] conobbi che l'infelicità dell'uomo era uno degli errori inveterati dell'intelletto, e che la falsità di questa opinione, e la felicità della vita, era una delle grandi scoperte del secolo decimonono».

3 STOBÆUS 1559, p. 538.

4 «Io diceva queste cose fra me, quasi come se quella filosofia dolorosa fosse d'invenzione mia» (LEOPARDI 2019, p. 590).

5 STOBÆUS 1559, p. 602 (*Sermo CXIX, Laus Mortis-ΕΠΙΑΙΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ*).

6 LEOPARDI 2019, p. 585. Gli studiosi sono concordi nel considerare questo «libro» le *Operette morali* (così Galimberti in LEOPARDI 1998, p. 493 e Melosi in LEOPARDI 2019, p. 585 n. 1). Dunque Tristano, personaggio letterario alla cui vicenda avventurosa sembra richiamarsi il racconto del vissuto intenso e sofferto del protagonista dell'operetta, cela l'autore reale del libro (a questo proposito cfr. DEL GATTO 2003).

7 Tristano pronuncia il termine in due occasioni, riferito alla propria profonda percezione della infelicità e della morte (LEOPARDI 2019, pp. 589 e 603). Leopardi indicizza ampiamente il termine «Sentimento» nell'*Indice del mio Zibaldone di pensieri cominciati agli undici*

*Tristan*, l'uomo che va incontro alla morte, separandosi per sempre dalla tragica mistificazione dell'esistenza. Al *Tristano*, scritto in polemica urgente ed eroica contro il secolo e i nuovi intellettuali spiritualisti, Leopardi affida il messaggio delle *Operette*, coerente e comprensivo della complessa sistematicità del libro, che, nell'iniziale scambio di battute, l'amico giudica «malinconico, sconsolato, disperato» e l'autore ammette di aver composto in un folle convincimento,<sup>8</sup> rinnegandone l'infelice messaggio.

Nel dialogo di congedo<sup>9</sup> è segnata la rotta ermeneutica ed epistemologica dell'intero viaggio delle *Operette morali*, la scrittura di «leggerezza apparente» solcante un «argomento profondo»,<sup>10</sup> che Tristano sublima nell'essenza del riso, *limen mortis*, o forse *speculum mortis*. Tornando alla sorte del suo sfortunato libro, egli considera migliore soluzione bruciarlo, augurandogli la *damatio memoriae* che fu di Lucrezio, Machiavelli, Galileo, oppure conservarlo, come «un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici»,<sup>11</sup> formula di duplice lettura, per il secolo che svisciva la forza immaginativa e creativa dei sogni, delle invenzioni, della malinconia;<sup>12</sup> e perché Tristano vi ha impresso una traccia poetica, che lo attraversa in varie

*di Luglio del 1827 a Firenze* (p. 1021), ove interessante è il rimando al lemma «Immaginazione e Sentimento», la prima suscitata dalla felicità, il secondo dalla sventura (*Zib.* 703, 28 febbraio 1821).

8 «Che v'ho a dire? io aveva fitta in capo questa pazzia, che la vita umana fosse infelice» (LEOPARDI 2019, p. 585).

9 Collocazione che sembra assolvere a quanto Leopardi scriveva all'editore Stella in merito al *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, posto in ultimo nell'edizione del 1827: «il qual Dialogo è nel tempo stesso una specie di prefazione, ed un'apologia dell'opera contro i filosofi moderni. Però l'ho collocato nel fine. Qui vi è dichiarato, a me pare, abbastanza lo spirito di tutta l'opera, ed esso Dialogo potrebbe servir di norma alla Censura, per farsi un'idea complessa del sistema seguito nel libro» (*Epist.* 936, ad Antonio Fortunato Stella, Bologna 16 Giugno 1826, p. 1179). Nel *Tristano* è adempiuto lo spirito del *Timandro*, la scelta impopolare ed emarginante del definitivo rifiuto di ogni simulazione e dissimulazione. CELLERINO 1995, p. 310 vede nell'operetta del 1832 la ripresa di un dialogo dell'autore con i lettori, e anche noi propendiamo per questa possibilità. Emilio Russo considera il *Tristano* il testo che sigla la definitiva disillusione di Leopardi dell'esperienza fiorentina: l'invocazione alla morte del protagonista confermerebbe la «comunicazione mancata» con i

lettori del libro del 1827 (RUSSO 2017, pp. 191 e sgg.).

10 Così Leopardi in *Epist.* 1026, ad Antonio Fortunato Stella, Recanati 6 Dicembre 1826, p. 1272, ove ribadisce la sistematicità dell'opera, rifiutando la proposta di Stella di pubblicare le *Operette morali* nella raccolta della *Biblioteca amena*: «l'uscir fuori a pezzi di 108 pagine l'uno, nuocerà sommamente ad un'opera che vorrebbe esser giudicata dall'insieme, e dal complesso sistematico, come accade di ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente».

11 LEOPARDI 2019, p. 602. Negli *Indici delle opere composte da Giacomo Leopardi compilati da lui stesso*, al capo II. *Opere di G. Leopardi 16 Novembre 1816*, il giovane scrittore ha titolato *Da bruciare senz'altro* un piccolo gruppo di studi filologici risalenti al 1814-1815 (*PP*, p. 1039). L'immagine del fuoco ha forte valenza epistemologica nelle *Operette morali*, come nella *Scommessa di Prometeo*, o nel *Copernico. Dialogo*, elemento primario di vita e di civiltà, ma anche segno annunciante di morte.

12 Il secolo potrà comprendere l'espressione 'sentimentale' dell'infelicità individuale, il dolore privato, non la malinconia come cifra poetica delle cose perdute (*Zib.* 1861, 7 ottobre 1821), come luce per «discoprire» la verità (*Zib.* 1691, 13 settembre 1821); e ancora, «i pochissimi poeti italiani che in questo o nel passato secolo

forme, con componimenti in versi, come il *Coro di morti* nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, la traduzione del frammento di Simonide nel *Parini, ovvero della gloria*,<sup>13</sup> oppure con metariferimenti, come nel finale del *Cantico del gallo silvestre*:

Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di esser dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi (56).

(56) Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine.<sup>14</sup>

Nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*:

Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi.<sup>15</sup>

O ancora nella trilogia in sequenza *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, *Elogio degli uccelli* e *Cantico del gallo silvestre*, segno della relazione ermeneutica che intercorre tra la prosa delle *Operette* e la poesia leopardiana attraverso l'immagine degli uccelli,<sup>16</sup> simboli metapoetici sin dall'antichità, voce eterna e premonitrice che canta all'uomo da diversi e lontani confini. Esseri cari a Leopardi, nell'etologia e nel mito, presenza forte nei *Canti*, traducono un sentimento antico, facendosi nuova metapoiesi della memoria collettiva perduta. Anche l'ispirazione dell'ultimo dialogo si rivolge alla poesia dei numi tutelari della «estrema infelicità umana»,<sup>17</sup> Salomone, Omero, Teognide, Menandro; ripetendo le loro massime, Tristano culmina il primo suo discorso all'amico nel motto silenico *melius non nasci*,<sup>18</sup> cui fa da *pendant* la sua sentenza nell'*explicit* del dialogo, *melius hodie mori*.

hanno avuto qualche barlume di genio e natura poetica, qualche poco di forza nell'animo o nel sentimento, qualche poco di passione, sono stati tutti malinconici nelle loro poesie (Alfieri, Foscolo ec.)» (cfr. *Zib.* 2363-4, 27 gennaio 1822).

13 Cfr. n. 1.

14 LEOPARDI 2019, p. 472.

15 Ivi, p. 496.

16 Ricordiamo l'appunto del titolo di un'operetta mai scritta *Il rosignuolo e la rosa* (in *Disegni letterari VIII*. [Titoli di *Operette morali*, PP, p. 1111]), per la quale Leopardi poteva forse ispirarsi alla favola persiana della rosa e dell'usignolo, che egli ricorda come fonte dei versi del

*Giaurro* di Byron, citati nella traduzione italiana di Pellegrino Rossi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818).

17 LEOPARDI 2019, pp. 590-1 (cfr. n. 1 del presente lavoro).

18 Cfr. *Zib.* 2672, 10 febbraio 1823: «Le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand de bonheur, de mourir», verso attribuito a Sofocle, attraverso la mediazione del Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, in cui Leopardi leggeva i *vetusta placita* degli antichi greci (cfr. *Zib.* 2670, 7 febbraio 1823 ed *Elenchi di letture II*, PP, p. 1114, ove è

Dopo aver percorso, in solitudine, il filo sull'abisso della «misteriosa crudeltà del destino umano»,<sup>19</sup> la voragine immensa dell'arcano ancestrale, Tristano è giunto alla fine, all'altro capo della corda. Nel discorso condotto sul falso piano antifrastico, disconoscimento simulato del proprio errore (ripreso nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*), egli racconta all'amico la sua vicenda umana sofferta, di speranze, incredulità, sdegni, rifrangendo a intermittenza la luce radente della ritrattazione: vittima di derisione, interdetto dagli uomini a ragione della sua infermità, che gli travisa il senso della vita, defraudata del promettente futuro dalle sue lamentevoli voci,<sup>20</sup> Tristano è profondamente meravigliato che gli uomini non condividano la palese verità esistenziale: «Sicché tornai di nuovo a maravigliarmi: e così tra la maraviglia e lo sdegno e il riso passai molto tempo». Egli ha vissuto l'inanimatezza immobile di un sasso,<sup>21</sup> la dissociazione da una società che nega l'infelicità umana e proclama la «perfettibilità indefinita»,<sup>22</sup> infine è nel riso bifronte (recita Eleandro: «Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso»)<sup>23</sup> che egli giunge al distacco dalla vita, la soglia sull'abisso del nulla, il 'sentimento' della morte: come nella subduzione di due *facies* della terra, la vita e la morte convergono in un punto, a cui Tristano si sente vicino.<sup>24</sup> Scorrendo le massime del citato *Sermo XCVI* di Stobeo, egli legge l'anonimo anti-

citata l'edizione del Barthélemy di Parigi 1789). Nel passo zibaldoniano Leopardi richiama anche il *Sermo XCVI* di Stobeo e altre citazioni ivi contenute e da noi verificate in STOBÆUS 1559).

19 LEOPARDI 2019, p. 589: «filosofia dolorosa, ma vera. La quale se non utile ad altro, procura agli uomini la fiera compiacenza di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano». Espressione che ricorda «l'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza umana» nella chiusa del *Cantico del gallo silvestre* (ivi, p. 472); ma è anche «l'acerbo, indegno| mistero delle cose» dei vv. 71-72 delle *Ricordanze*; così in *A se stesso*, vv. 13-16: «[...] Omai disprezza| te, la natura, il brutto| poter che, ascoso, a comun danno impera,| e l'infinità vanità del tutto».

20 Accusa fatta al Leopardi, che la rigettò recisamente in una lettera al De Sinner: «tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes, qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières [...]. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier

mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies» (cfr. *Epist.* 1749, a Louis de Sinner, Firenze 24 Maggio 1832, p. 1913).

21 LEOPARDI 2019, p. 587: «da prima rimasi attonito, sbalordito, immobile come un sasso, e per più giorni credetti di trovarmi in un altro mondo; poi, tornato in me stesso, mi sdegnai un poco; poi risi [...]. L'aggettivo 'immobile' torna in *Aspasia*, vv. 111-2, «qui neghittoso immobile giacendo, | il mar la terra e il ciel miro e sorrido» e d'altra parte l'ultima operetta è senz'altro in relazione col cosiddetto "ciclo di Aspasia" (si rileggano le pagine sempre illuminanti di BINNI 1947, pp. 53 e sgg.). Si legga anche *Zib.* 141, 27 giugno 1820 sulle grandi passioni che provocano immobilità e poi silenzio.

22 La questione della perfettibilità della specie umana, già discussa nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* (LEOPARDI 2019, pp. 506-7).

23 Ivi, p. 504.

24 «perché quantunque io non vegga ancora alcun esito alla mia vita, pure ho un sentimento dentro, che quasi mi fa sicuro che l'ora ch'io dico non sia lontana. Troppo sono maturo alla morte [...]» (ivi, p. 603).

co che recita «*Omnia sunt risus, et pulvis, et omnia nil sunt. Fiunt enim omnia temere*»: <sup>25</sup> nell'ultimo tratto del romanzo della vita di Tristano, il riso si affaccia, per oltrepassarlo, sul confine che finge il convinto acquietamento del proprio errore, l'ammissione della vittoria morale e culturale del secolo XIX, il secolo «di transizione» <sup>26</sup> felice e menzognero, parolaio e dimentico del sapere antico, lettore di manuali portatili e gazzette, celebratore delle masse e ignaro delle virtù civili. Il riso che chiude le *Operette* è l'ultima prospettiva sulla vita e, nel suo terribile (*awful*) <sup>27</sup> dominarla, la abbandona: «Libri e studi, che spesso mi meraviglio d'aver tanto amato, disegni di cose grandi, e speranze di gloria e d'immortalità, sono cose delle quali è anche passato il tempo di ridere».

Nel nome di Tristano si specchia l'ombra del poeta che, «renitente al fato», invoca la morte sui suoi «occhi tristi» in *Amore e Morte* (1832), la lirica potente della morte gentile annunciata dall'esergo menandro «*Muor giovane colui ch'al cielo è caro*», <sup>28</sup> la sentenza antica evocata anche da Tristano, <sup>29</sup> che nel primo testo del libro, la *Storia del genere umano*, aveva riferito del costume dei popoli antichi di riunirsi a piangere i nuovi nati e a celebrare con gioia le dipartite. <sup>30</sup> La «grande esperienza di se» <sup>31</sup> ci rivela a noi stessi e l'amore, la passione più potente, ci dà misura delle nostre forze: Tristano è l'ultima delle anime vinte da Amore nel catalogo dantesco <sup>32</sup> ed è anche l'ultimo nome dell'elenco di Petrarca nel *Triumphus Cupidinis*, il Tristano creatore di sogni: «Ecco quei, che le carte empion di sogni, | Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti, | Onde conven che 'l vulgo errante agogni». <sup>33</sup> La potenza celeste e consolatrice di Amore, inviata da Giove agli uomini nell'operetta di *ouverture*, è svilita da Tristano con il ridicolo, tradendone il disinganno con il motto di spirito sui mariti innamorati e creduloni delle mogli infedeli. <sup>34</sup> Il romanzo di Tristano e Isotta, noto a Leopardi nelle mediazioni epico-cavalleresche di Boiardo, Ariosto, Tasso, suscita interesse nell'età romantica, ne abbiamo esempi in Wieland,

25 STOBEO 1559, p. 533. La sentenza è di incerto autore.

26 Esempi di questo gergo, esemplare della vuota nomenclatura progressista, sono frequenti nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*.

27 *Zib.* 4391, 23 settembre 1828: «Terribile ed *awful* è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire».

28 *PP*, p. 175.

29 LEOPARDI 2019, p. 591.

30 *Ivi*, p. 91.

31 *Pensieri LXXXII*: «Nessuno diventa uomo innanzi di aver fatto una grande esperien-

za di se, la quale rivelando lui a lui medesimo, e determinando l'opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la fortuna o lo stato suo nella vita» (*PP*, p. 643).

32 Dante, *Inferno V*, 67.

33 Leggiamo dall'edizione citata negli *Elenchi di letture IV*, 377 (*PP*, p. 1120), risalente al 1826: *Rime di Francesco Petrarca, con brevi annotazioni*, Firenze, Molini, 1822 (*Del trionfo d'Amore- Capitolo terzo*, p. 278).

34 Il pensiero è anche in *Zib.* 4525, 23 maggio 1832: «Gli uomini verso la vita sono come i mariti in Italia verso le mogli, bisognosi di crederle fedeli benché sappiano il contrario [...]. Ridicoli agli occhi miei».

Scott, Byron, di cui Leopardi era lettore.<sup>35</sup> La pubblicazione milanese di Giulio Ferrario (*Storia e analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, 1828), nei tipi della sua nota casa editrice, è una ricca raccolta commentata dei romanzi cavallereschi in Italia, ove è riservata ampia lettura alla saga di Tristano, a partire dal nome datogli alla nascita dalla madre: «Ma io muoio oppressa da' dolori di parto. Trista arrivai costì, trista partorii, trista ti vidi, trista ti feci le prime carezze, per te morirò trista, perciò tu ti chiamerai Tristano».<sup>36</sup>

Lawrence Sterne nel *Tristram Shandy* (1760) racconta, in chiave tragicomica, la scelta del nome del protagonista da parte dei genitori (è il «Tristano Scendi» citato da Leopardi nel *Dialogo Galantuomo e Mondo*):<sup>37</sup>

La sua opinione (*scil.* del padre di Tristram), su questo argomento, era, che c'era una sorta di magica impronta, che un nome buono o cattivo, come lo chiamava, imprimeva inesorabilmente sul nostro carattere e sulla nostra condotta. [...] Ma di tutti i nomi possibili, nutriva la più irriducibile avversione per TRISTRAM [...].<sup>38</sup>

Fra le letture preparatorie alle *Operette*,<sup>39</sup> la mano di Leopardi appunta il nome di Don Chisciotte, schierato a difesa dell'esistenza dei cavalieri antichi, come Tristano, folli portatori di sogni, la loro follia è verità.

Bene, replicò Don Chisciotte, io non trovo che nessuno sia pazzo, ed incantato [...] E se ciò non è vero, dev'esser ancor bugia, che sia stato Ettore, ed Achille, nella guerra di Troja, i dodici Paladini di Francia, il Rè Artus d'Inghilterra, che fino a presenti tempi fà convertito in Corvo, e di giorno in giorno l'aspectano nel suo Regno: ed avranno ancor ardir di dire, che sia stata falsa l'istoria di Guari-

35 Wieland è autore noto al Leopardi, si occupa di Tristano nella raccolta di fiabe *Jinnistan* (1810); Walter Scott editò per primo nel 1804 un manoscritto medievale in versi sulla vicenda di Tristano e Isotta, *Sir Tristrem. A metrical Romance of Thirteenth Century*. Nella Preface al *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), Byron scrive di Harold, personaggio autobiografico: «he was so far perfectly knightly in his attributes – “No waiter, but a knight templar”. By the By, I fear that Sir Tristrem and Sir Lancelot were non better than they should be, although very poetical personages and true knights “sans peur” though not “sans reproche”».

36 FERRARIO 1828, vol. 3, p. 379.

37 Testo inedito, composto nel 1821 secondo OPERETTE 1979, p. XII; cfr. LEOPARDI 2019, p. 636.

38 Citiamo da Sterne, *La vita e le opinioni*

di *Tristram Shandy, gentiluomo*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 51 e sgg.

39 Ci riferiamo al foglio manoscritto delle *Carte napoletane X, 12 33* sul quale Leopardi, non più tardi del 1823 secondo OPERETTE 1979 (pp. XXIV-XXXVII), appuntò diciassette *Titoli di Operette morali*, noti come *Disegni letterari* (cfr. PP, p. 1111). Sul verso del foglio Leopardi ha scritto fittamente elenchi di parole e appunti di letture, fra le quali “Don Chisciotte” (cfr. Russo 2017, pp. 50 e sgg.). Come testimonia lo *Zibaldone*, Leopardi conosceva il poema di Cervantes in lingua spagnola; negli *Elenchi di letture II, 10 e IV, 159* (stilati tra il 1820 e il 1824) ne cita l'edizione madrilenia, presente nel CATALOGO 1899, p. 91 (CERVANTES. «Vida y echos de don Quijote, Madrid, 1765 tom.4 in -8»), cui segue la versione italiana: «Don Chisciotte. tradotto dal Franciosini, Venezia, 1622, in -8».

no Meschino, e quella della domanda del Santo Grial, e che sono apocrifi gl'amori di Don Tristano; e la Regina Iseo, come quelli di Ginevra, e Lanciarotte [...].<sup>40</sup>

I cavalieri erranti, che cercano la morte con coraggio, ricordano la follia umana di non sapere di essere nulla: «Tutto è follia in questo mondo fuorché il folleggiare. Tutto è degno di riso fuorché il ridersi di tutto. Tutto è vanità fuorché le belle illusioni e le dilettevoli frivolezze». <sup>41</sup> Tristano desidera la morte dopo forti passioni, la «vanità del tutto» è l'approdo di un cuore che ha molto palpitato e la protesta contro l'età corrente è una voce che attraversa e parla alla storia eterna degli uomini: l'ironia sulla manciata di anni che lo separano dal chiudersi del secolo («E consoliamoci, che per altri sessantasei anni, questo secolo sarà il solo che parli, e dica le sue ragioni») <sup>42</sup> è in realtà la *deminutio* retorica di una speculazione filosofica antichissima: «La vie, disoit Pindare, n'est que le rêve d'une ombre (Pyth.8 v. 136); image sublime, et qui d'un seul trait peint tout le néant de l'homme» <sup>43</sup>. Nel dialogo che marca il confine fra «gli inganni dell'immaginazione e gli inganni dell'intelletto», Tristano parla di sogni, desideri e illusioni, evocando l'ombra dell'eternità sui miseri cento anni di un secolo insignificante e presuntuoso.

Troppo sono maturo alla morte, troppo mi pare assurdo e incredibile di dovere, così morto come sono spiritualmente, così conchiusa in me da ogni parte la favola della vita, durare ancora quaranta o cinquant'anni, quanti mi sono minacciati dalla natura. [...] Ma come ci avviene di tutti quei mali che vincono, per così dire, la forza immaginativa, così questo mi pare un sogno e un'illusione, impossibile a verificarsi. Anzi se qualcuno mi parla di un avvenire lontano come di cosa che mi appartenga, non posso tenermi dal sorridere fra me stesso [...].<sup>44</sup>

Così Tristano conclude il *Dialogo*:

Se ottengo la morte morirò così tranquillo e contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino. Se mi fosse proposta da un lato la fortuna e la fama di Cesare o di Alessandro netta da ogni macchia, dall'altro di morir oggi, e che dovessi scegliere, io direi, morir oggi, e non vorrei tempo a risolvermi.<sup>45</sup>

40 CERVANTES 1795, p. 283 (vol. 1).

41 *Zib.* 3990, 17 dicembre 1823.

42 LEOPARDI 2019, p. 600.

43 Ancora una citazione attraverso il Barthélemy, in *Zib.* 2672, 10 febbraio 1823, ove

Leopardi indica anche il sermone 96 di Stobeo (cfr. *supra* n. 18).

44 LEOPARDI 2019, p. 604.

45 *Ivi*, p. 606.

L'*exemplum fictum* affiora dal silenzio dell'antichissimo passato e si protende nel silenzio sconosciuto del «morir oggi»; Tristano ha frantumato i monologhi che lo separano dalla quiete cui aspira, sbalzando le parole con iterazioni e riprese, come *coblas capfinidas* di un antico poema: «[...] e ardisco desiderare la morte, e desiderarla sopra ogni cosa, con tanto ardore [...]».<sup>46</sup> Dall'eco della lontana fama di re illustri e potenti, si adempie la profezia del gallo, «un silenzio nudo e una quiete altissima empieranno lo spazio immenso», ancora nella chiusa del Tristano lo scarto incolmabile «ov'è silenzio e tenebre| la gloria che passò».<sup>47</sup> L'animale gigante fra cielo e terra è preposto al vaticinio ultimo e unico cui tutte le creature si volgono, la morte, «solo intento della natura»: «Mortali destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno».<sup>48</sup> *Exitus e vita*, la morte trova in Tristano il desiderio di riconciliarsi al destino che decreta per gli uomini la fine delle speranze e l'infelicità; anche nel *Dialogo del venditore di almanacchi e di un passeggiere* (1832) l'anno nuovo è il segno della speranza che il passeggiere finge di riservare, secondo il pensiero comune, al tempo a venire che non conosce, poiché nessuno vorrebbe rivivere la vita trascorsa. Tristano non la rinnega, anzi ripercorre gli atti della sua 'favola'<sup>49</sup> compiuta nel mondo, ma il futuro è un tempo che non c'è o, meglio, che non gli appartiene.

Nel racconto autobiografico Tristano ritrova le istanze giovanili di scrittura dell'io, quando Giacomo affidava al suo *alter ego* il tentativo incompiuto di prosa romanzesca; così Leopardi scriveva nel *Proemio* dell'abbozzo *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta pubblicata dal conte Giacomo Leopardi*, databile al 1825:

E per questo medesimo mi risolvo ora di por mano a descrivere la mia vita, perché quantunque in età di ventisette anni, e però giovane di corpo, mi avveggo nondimeno che l'animo mio, consumata già, non solo la giovinezza, ma eziandio la virilità, è scorso anche molto avanti nella vecchiaia, dalla quale non essendo possibile tornare indietro, stimo che la mia vita si possa ragionevolmente dire quasi compiuta, non mancando altro a compierla che la morte, la quale, o vicina o

46 Ivi, pp. 591 e 603. Potremmo fare altri esempi: «Ed è cosa che fa meraviglia a contare il numero dei dotti, ma veri dotti [...] Né mi dicano che i dotti sono pochi [...] L'istruzione superficiale può essere non propriamente divisa fra molti, ma comune a molti non dotti. Il resto del sapere non appartiene se non a chi sia dotto, e gran parte di quello a chi sia dottissimo. E, levati i casi fortuiti, solo a chi sia dottissimo [...]» (cfr. ivi 2019, pp. 594-5).

47 Alessandro MANZONI, *Il Cinque Maggio*, vv. 95-96.

48 LEOPARDI 2019, p. 468.

49 Le parole di Tristano, «così conchiusa in me da ogni parte la favola della vita» (cfr. ivi, p. 604), riprendono l'esergo petrarchesco che Leopardi premise alla dedica dei *Canti* (1831), *Agli amici suoi di Toscana*: «*La mia favola breve è già compita, | E fornito il mio tempo a mezzo gli anni*» (PP, p. 219).

lontana che ella mi sia, certo, per quel che appartiene all'animo, non mi troverà mutato in cosa alcuna da quello che io sono al presente [...] perocché nella mia vita niun rivolgimento di fortuna ho sperimentato fin qui [...].<sup>50</sup>

Anche quella di Tristano, come nel diario interiore di Giulio che Leopardi finge di voler pubblicare, è la storia di un'anima invecchiata spiritualmente,<sup>51</sup> che ha combattuto dall'intimo e profondamente contro le forze coeve della cultura, dell'educazione, della filosofia; la morte dunque lo troverà mutato, eppure lo stesso giovane alieno da ogni atteggiamento compromissorio: è ora un uomo esperto, cui il mondo appare come lo aveva precocemente pensato, così nell'ultimo pensiero dello *Zibaldone* del 1832:

La cosa più inaspettata che accada a chi entra nella vita sociale, e spessissimo a chi v'è invecchiato, è di trovare il mondo quale gli è stato descritto, e quale egli lo conosce già e lo crede in teoria. L'uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale.<sup>52</sup>

Alla trama del "parlare ironico" di Tristano, Leopardi ha intessuto un ordito per certi versi sentimentale e poetico, un lessico che proietta il sentire del protagonista nella zona franca e sconosciuta in cui rammemorare l'*imago* del vissuto non provoca turbamento e il futuro è in un bramato oltre-soglia, insondato e oscuro: l'idea di un «avvenire lontano», un tempo ancora da vivere, ha i contorni di «un sogno e un'illusione», che si profilano per essere elusi. Dominante è il pensiero della morte, a cui Tristano dà senso e dignità di dimensione esistenziale desiderabile al pari della vita, inadempita nelle speranze più grandi, negli amori più forti. Egli rende la morte il movimento poetico del silenzio: suggestione di *absentia* di sé e della frenesia inutile del secolo sovrabbondante di parole scritte e declamate, di numeri e statistiche, di maneggi e faccende, rumore di fondo dell'operetta.<sup>53</sup> Il *Dialogo di Tristano e di un amico* è attraversato da una intuizione innovativa della relazione 'suono/silenzio': il silenzio come tempo largo dell'operetta, che si realizza dentro e oltre le fitte parole pronunciate dal protagonista e il vociare vuoto del secolo. Il silenzio di Tristano è nello spartito musicale che suona il rumore del falso progresso del mondo, note d'ambiente che egli non può ignorare, ma che incorpo-

50 *PP*, pp. 1106-7. Gli esperimenti di un romanzo autobiografico risalgono ad appunti precedenti al 1825, sin dal 1817, per esempio *Diario del primo amore*, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, *Supplemento alla vita del Poggio*, *Supplemento alla vita abbozzata di Silvio Sarno (di Ruggiero, o Ranuccio, Vanni da Belcolle)* (cfr. *ivi*,

pp. 1095-106). Leopardi subiva l'influenza delle scritture di stampo autobiografico di Goethe, Foscolo, Alfieri, Rousseau.

51 Dice Tristano: «così morto, come sono spiritualmente» (LEOPARDI 2019, p. 604).

52 *Zib.* 4526, 4 dicembre 1832.

53 Cfr. LANDI 2019, pp. 35-39.

rano il suo silenzio, la pausa che attraversa il suono, eletta a *leitmotiv* del concerto.<sup>54</sup> In contrasto con la nettezza della ‘risoluzione’ («non vorrei tempo a risolvermi»), l’idea della morte evoca un varco verso il nulla, passaggio naturale e impercettibile che segue al racconto del passato, alla *mise en abyme* nell’oscura crudeltà del fato e allo sguardo che trascorre, con occhi intrepidi, la vastità desolata del «deserto della vita».<sup>55</sup> Liberandola del mistero che turba gli uomini, Tristano elegge la morte a sorella del suo vivere infelice e solitario, straordinaria condizione filosofica del testo di congedo, poiché egli non contempla il suicidio, come Porfirio, afflitto dal tedio, né continua a vivere per affetto verso i congiunti.<sup>56</sup> Nel silenzio di un altrove, che lo attende nell’ora «non lontana», c’è la poesia di un canto muto; sepolto sotto la cenere del libro da bruciare, vi è un congedo lirico dalla vita, nel nome del nulla: «Il genere umano, che ha creduto e crederà tante scempiataggini, non crederà mai né di non saper nulla, né di non essere nulla, né di non aver nulla a sperare»,<sup>57</sup> parole in cui trovano compiutezza precoci sentimenti di Giacomo: «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».<sup>58</sup> Un sentimento giovanile, quello della morte, per Giacomo, nell’incontro visionario con l’angelo premonitore dell’*Appressamento della morte* (1816), «Trista è la vita, so, morir si debbe; | ma men tristo è ’l morire a cui la vita | che ben conosce, u’ spesso pianse, increbbe».<sup>59</sup> Il canto elegiaco delle *Ricordanze* (1829) ritorna al «giovanile funereo canto», che in un passato remoto fissava nella scrittura lirico-onirica la visione di sé nella morte («ed a me stesso | [...] cantai funereo canto»), il languire dello spirito nel silenzio e nell’oscurità. Introiettato nella ‘ricordanza’ dell’età matura, Leopardi vi

54 Con le dovute cautele, potremmo richiamare la ricerca novecentesca del musicista statunitense John Cage, che intuì una nuova declinazione musicale del silenzio nella modernità del Novecento, in cui il rumore è simbolo del progresso. Nel noto saggio *Silenzio* (1961), Cage esplora la teoria sperimentale per cui il silenzio assoluto nella musica non esiste: al tacere delle note, continuiamo a ascoltare i rumori/suoni degli oggetti e delle cose intorno a noi, persino del traffico, diversi nella timbrica, nei materiali da cui sono prodotti, lunghi, brevi, intermittenti, vi percepiamo la nostra assenza e la mancata centralità dell’uomo nel mondo.

55 LEOPARDI 2019, p. 589.

56 Nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* quest’ultimo, afflitto dal «fastidio della vita»,

dalla vanità dei piaceri, del dolore, del timore e della speranza, argomenta a favore del suicidio, atto contro la natura «primitiva» degli uomini, ma conforme alla «seconda natura» cui gli uomini, a seguito della ragione, sono assuefatti. Il maestro Plotino, nel dissuaderlo, si appella alla forza d’animo, che si dimostra nel continuare a vivere e sopportare i mali, dandoci mutuo soccorso e non sottraendoci all’affetto dei congiunti.

57 Ivi, p. 588. Cfr. anche *Zib.* 4525, 16 settembre 1832.

58 *Zib.* 85.

59 *Appressamento della morte*, vv. 16-18 (*PP*, p. 299). Leopardi rielaborò la prima parte (vv. 1-76) della cantica giovanile per pubblicarla nei *Canti* (N35), come *Frammento XXXIX Spento il diurno raggio*.

imprime il tempo futuro di una condizione dolorosa in realtà già esperita, sulla soglia fra la vita e la morte.

E già nel primo giovanil tumulto  
[...]  
morte chiamai più volte, [...]

alla fioca lucerna poetando,  
lamentai co' silenzi e con la notte  
il fuggitivo spirto, ed a me stesso  
in sul languir cantai funereo canto.<sup>60</sup>

ignaro del mio fato, e quante volte  
questa mia vita dolorosa e nuda  
volentier con la morte avrei cangiato.<sup>61</sup>

Nel tempo presente, riflesso della 'ricordanza', Leopardi ricorre all'immagine della vita arida e desertica, in cui la giovinezza è il fiore perduto («o dell'arida vita unico fiore»),<sup>62</sup> «deserta» è la finestra di Nerina, il suo canto è assente, e ancora scrive «deserto, oscuro | il mio stato mortal»: spazi vuoti di gloria e di sogni, fantasmi di speranze, come i «disegni di cose grandi» del giovane Tristano. La semantica della morte nell'epilogo delle *Operette morali* supera la memoria della memoria, suggerendo le immagini poetiche dell'estrema stagione dei capolavori leopardiani, il deserto, il silenzio, l'oscurità: la lucida polemica sul presente è inscritta nello sguardo di Tristano al calare delle tenebre e del silenzio su ogni cosa: «il suo volto è nel buio» e «le emozioni, gli incanti, i conforti e i travagli dell'illusione vitale non hanno più sede dentro la sua anima, bensì fuori di lui, in un mondo remoto». Sono le parole di Franco Brioschi,<sup>63</sup> che sottilmente interpreta lo spettatore impersonale del *Tramonto della luna* e ben si attagliano anche a Tristano, che contempla il silenzio e l'oscurità, come separazione dal rumore del secolo e dai falsi bagliori che ne coprono l'infinità: il suo icastico dibattito ritrattatorio con l'amico significa anche il suo lento e deciso indietreggiare fino a una «forma simbolica di inesistenza»,<sup>64</sup> segnata del silenzio ultimo e dell'oscurità della sepoltura nel *Tramonto della luna*.

Nel libro delle *Operette morali* la morte è immagine speculata in ogni testo, personaggio dialogante nel *Dialogo della Moda e della Morte*, eternità

60 *Le ricordanze*, vv. 104 e sgg.

61 *Ivi*, vv. 25-27.

62 *Ivi*, v. 49: «O dell'arida vita unico fiore». Gavazzeni rileva che in AN (Autografo leopardiano della Biblioteca Nazionale di Napoli)

Leopardi annotava come variante «De la vita deserta» (cfr. LEOPARDI 2020, p. 468 e LEOPARDI 1981, p. 214).

63 BRIOSCHI 2008, p. 64.

64 *Ibid.*

vuota e lenta avvolta in una indescrivibile quiete nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: i morti intonano un canto corale, diapason vibrante per pochi istanti in ere cosmiche, che immerge il lettore-ascoltatore nell'assenza di suono, da cui la melodia proviene per ritornare a profondersi. Tristano ha riletto nel suo malinconico libro la lirica delle mummie, ove il mistero della morte gli è stato svelato, ma ne riscrive la prospettiva: i morti cantano del loro stato non felice, ma *sine cura*, sorprendente rispetto all'idea che ne hanno i vivi, rifuggenti la morte «cosa arcana e stupenda», fino all'ultimo istante; mentre Tristano, ancora vivo, non chiede la dilazione all'ora estrema, non contempla l'essenza della morte, pure evoca che essa cali, netta, sui paradossi insanabili del mondo. Gli anni di vita a venire sono un male 'minacciato' dalla natura e sorride fra se stesso al pensiero che il destino possa concederglieli: tale è il riso dell'operetta fin dall'*incipit*, nel paradosso funesto (cioè portatore di dolore) per cui Tristano accetta la morte del libro della sua vita, scritto nella follia e disconosciuto *per intervalla insaniae*, augurandogli la congiura del silenzio invocata per sé: «invidia i morti» (non più gli stolti o i presuntuosi, meno sensibili e sofferenti, e neanche i posteri, cui toccherà un mondo peggiore).<sup>65</sup> Forse egli invidia l'indifferenza del loro stato, qualora davvero “consumino senza tedio” un tempo vuoto, ma a Tristano non occorre questa proiezione rassicurante, piuttosto egli contende ai morti il loro “non esistere”. È in nuce la disposizione lirica di Leopardi, prossimo alla fine, nel *Tramonto della luna* (1836), la vicenda del «confuso viatore» ormai estraneo al mondo, poiché non trova ragione del suo tempo futuro in una vita priva della luce della speranza. Il suo viaggio al termine della notte si conclude con la morte.

Nella lirica del 1836 il «troppo mite decreto»<sup>66</sup> che ci condanna conserva il riso doloroso di Tristano, che si è percepito straniero al mondo, mentre leggeva a chiare lettere la verità del dolore universale; dunque straniero alla vita stessa, scoprendone l'inganno intrinseco, che nel capolavoro del 1836 si disoculta nella vicenda lunare al suo declino, lasciando l'uomo nel buio profondo che Tristano vede vicino. Il *Tramonto della luna* raccoglie e purifica questo altissimo e triste sentimento:

Abbandonata, oscura  
resta la vita. In lei porgendo il guardo,  
cerca il confuso viatore invano  
del cammin lungo che avvanzar si sente

<sup>65</sup> «Oggi non invidia più né stolti né savi, né grandi né piccoli, né deboli né potenti. Invidia i morti, e solamente con loro mi

cambierei» (LEOPARDI 2019, p. 605).

<sup>66</sup> *Il tramonto della luna*, v. 39.

meta o ragione; e vede  
che a sé l'umana sede,  
esso a lei veramente è fatto estrano.<sup>67</sup>

Anche Eleandro adotta il *riso* come antidoto e conforto all'infelicità, poiché «le immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita» sono irrecuperabili, a causa della civiltà moderna. Tristano si rispecchia in Eleandro,<sup>68</sup> nel richiamarsi ai libri poetici e di immaginazione, nell'intolleranza di ogni simulazione e dissimulazione, nel compatimento del dolore umano (come significa il nome Eleandro) e desiderio del bene per la specie, pur non sperandolo. Confessa Tristano:

Dei disegni e delle speranze di questo secolo non rido: desidero loro con tutta l'anima ogni miglior successo possibile, e lodo, ammiro ed onoro altamente e sincerissimamente il buon volere: ma non invidio però i posterì [...].<sup>69</sup>

Ritorna nel libro delle *Operette* l'esametro virgiliano caro al Leopardi, *incipi, parve puer, risu cognoscere matrem* (*Buc.* IV, 60), cruciale nel segnare il primo sguardo alla vita privo del *risus*, che seguirà, come attitudine alla vita stessa, e per questa gravidanza ripreso nella torsione pseudoironica della *Palinodia al marchese Gino Capponi*,<sup>70</sup> la poesia del 1835 in cui il riso è radicale strumento di demistificazione dell'errore di un secolo che ne ha frainteso, qui il dramma ilarotragico, il senso originario. È Amelio, il filosofo allievo di Plotino, scrittore filologo,<sup>71</sup> ad averne memoria nell'*Elogio degli uccelli*:

Imperocché non è dubbio che esso (*scil.* l'uomo) nello stato primitivo e selvaggio, si dimostra per lo più serio, come fanno gli altri animali;

67 Ivi, vv. 27-33.

68 Ricordiamo la posizione di ultimo testo del *Dialogo di Timandro e di Eleandro* nell'edizione delle *Operette morali* del 1827 (Milano, Stella), specularne dunque al *Dialogo di Tristano e di un amico*, anch'esso ultimo nell'edizione del 1834 (Firenze, Piatti). Cfr. *supra* n. 9.

69 LEOPARDI 2019, pp. 604-5. La parola 'posterì' è presente ben cinque volte nel *Tristano*, ritenuta da Leopardi «poeticissima», come scrive in *Zib.* 2263, 20 dicembre 1821: «*Antichi, antico, antichità; posterì, posterità* sono parole poeticissime ec. perché contengono un'idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime *posterità* della quale non sappiamo nulla».

70 *Palinodia*, vv. 271-3: «E tu comincia a salutar col riso | gl'ispidi genitori, o prole infante, | eletta agli aurei dì». Il verso era anche citato

nell'abbozzo in prosa alla canzone del 1821 *A un vincitore nel pallone*: «Giovane atleta [...], impara a conoscere (gustare) la gloria, (*incipi parve puer risu cognoscere matrem*)». Per una rilettura della *Palinodia* alla luce dell'ecloga virgiliana mi permetto di segnalare ROSI 2020.

71 Disamina ricca e approfondita delle fonti sul filosofo Amelio in BRISSON 1987, pp. 795-860. Le notizie su Amelio provengono *in primis* a Leopardi dalla *Vita Plotini* di Porfirio, che Giacomo commentò e tradusse in latino nel 1814, indicando tra le fonti del minuzioso apparato critico anche l'opera dell'Holstenius (cfr. *Zib.* 2795, 17 giugno 1823: «Holstenio *de vita et scriptis Porphyrii* cap.2. V p. 2827»), il doto erudito tedesco, Accademico dei Lincei ed estimatore di Galilei, la cui *Dissertatio de vita et scriptis Porphyrii* fu edita a Roma nel 1630.

anzi alla vista malinconico. Onde io sono di opinione che il riso, non solo apparisse al mondo dopo il pianto, [...] ma che penasse un buono spazio di tempo a essere sperimentato e veduto primieramente. Nel qual tempo, né la madre sorridesse al bambino, né questo riconoscesse lei col sorriso, come dice Virgilio.<sup>72</sup>

Tristano, con il suo incompreso libro, astrae e sigilla la «storia del riso» che Amelio si riprometteva di scrivere sulla facoltà dell'«animale risibile», considerandola ormai priva della forza antica, dunque rimedio alla disperazione e antidoto a mali peggiori.<sup>73</sup> Nel descrivere la straordinaria vita degli uccelli, mobile e vivace nel corpo e nello spirito, come quella dei fanciulli e degli antichi, Amelio riflette antropologicamente: il canto degli uccelli è come il riso degli uomini, una breve «intermissione della vita», una «specie di pazzia non durabile» nell'esistenza infelice, che ne tradisce la disperazione. La «facoltà del riso» è di tutti gli uomini, anche di Tristano, di cui Amelio, quasi a intuirne la necessaria presenza nel libro, traccia il ritratto:

Cosa certamente mirabile è questa, che nell'uomo, il quale infra tutte le creature è la più travagliata e misera, si trovi la facoltà del riso, aliena da ogni altro animale. Mirabile si è l'uso che noi facciamo di questa facoltà: poiché si veggono molti in qualche fierissimo accidente, altri in grande tristezza d'animo, altri che quasi non serbano alcuno amore alla vita, certissimi della vanità di ogni bene umano, presso che incapaci di ogni gioia, e privi di ogni speranza; nondimeno ridere. Anzi, quanto conoscono meglio la vanità dei predetti beni, e l'infelicità della vita; e quanto meno sperano, e meno eziandio sono atti a godere; tanto maggiormente sogliono i particolari uomini essere inclinati al riso.<sup>74</sup>

Il nesso esperienziale che unisce i due personaggi è la certezza che gli uomini non vivano più *iuxta principia naturae*; a fronte dello 'snaturamento'<sup>75</sup> dell'uomo nelle parole di Tristano, ecco i lieti uccelli che stupiscono Amelio, ricchi di vita estrinseca dinamica e mobile e di vita intrinseca emotiva, al punto che il filosofo desidera poter esser come loro, anche per poco, citando un antico poeta:

In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per essere mirato continuamente da quella che egli amava, o in

72 LEOPARDI 2019, p. 449.

73 Ivi, p. 450.

74 Ivi, p. 448.

75 Leopardi usa il termine molti anni prima in *Zib.* 217, 18-20 agosto 1820: «Tanto è possibile che l'uomo viva staccato affatto dalla

natura, dalla quale sempre più ci andiamo allontanando, quanto che un albero tagliato alla radice fiorisca e fruttifichi. Sogni e visioni [...] Non abbiamo ancora nelle passate età, dei progressi di un incivilimento smisurato e di uno snaturamento senza limiti [...]».

gonnellino per coprirlo, o in unguento per ungerla, o in acqua per lavarla, o in fascia, che ella se lo stringesse al seno, o in perla da portare al collo, o in calzare, che almeno ella lo premesse col piede; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita.<sup>76</sup>

L'*adynaton* della *mutata forma* e la ripresa del passo anacreonteo rivelano che Amelio, lettore e scrittore,<sup>77</sup> sa che il ritorno alla naturalezza del *melos* antico è impossibile, ora che non è più *a-melos*, privo del canto, e quasi partecipa della profondità e sottigliezza di suono che l'uomo non coglie, «non avendo la stessa idea della convenienza de' tuoni».<sup>78</sup> Amelio è disilluso sulla felicità umana e non nasconde la *souffrance* di tutti i viventi: anche gli uccelli nella tempesta «si tacciono», sono tratti in agguato nelle reti e nelle panie, il loro canto si è assuefatto ai luoghi civilizzati che trasvolano, artificiatamente da mano umana. La lunga digressione sul riso appare congruente alla stesura dell'e-logio, poiché gli uccelli, simbolo della naturalezza della poesia antica, sono una scia di gaiezza nel cosmo sofferente, la «significazione di allegrezza» del loro canto che conforta i viventi è parvenza, 'ancorché falsa', della felicità, il labile sorriso che interrompe la noia:

considerando che gli uomini sono infelicissimi sopra tutti gli altri animali, eziandio sono dilettrati più che chiunque altro, da ogni non travagliosa alienazione di mente, dalla dimenticanza di se medesimi, dalla intermissione, per dir così, della vita.<sup>79</sup>

Il secolo XIX, fautore di una educazione ormai irrimediabilmente compromessa,<sup>80</sup> non sa dare senso al dolore e alla morte, perché non conosce più la 'vita', la forza dinamica del corpo e dello spirito, gli ideali, la gloria, le grandi aspirazioni, il rischio, senza le quali essa è un deserto. Nel gioco di specchi tra pazzia e verità, l'autore disconosce il suo libro e, per converso, delinea con forza i mali morali riconducibili al distacco progressivo e incessante dell'uo-

<sup>76</sup> LEOPARDI 2019, p. 456. Allusione all'*Ode XX* di Anacreonte, i cui primi versi richiamano il mito di metamorfosi di Procne in rondine («La figliola di Tantalo piangendo | Sugli Idei colli impietrò: | Progne già bella vergine, | Subitamente rondine volò», nella traduzione delle *Odi di Anacreonte* di Costa e Marchetti (Bologna 1823), citata da Leopardi in *Elenco di lettura IV*, 110 (PP, p. 1116). Leopardi leggeva anche la traduzione del De Rogati (1782) (cfr. *Elenco di lettura IV*, 109), entrambe presenti nella Biblioteca paterna (CATALOGO 1899, p. 14).

<sup>77</sup> Cfr. D'INTINO 2009, pp. 19-76.

<sup>78</sup> *Zib.* 159, 8 luglio 1820. Qui Leopardi

riflette anche sulla combinazione del canto e del volo negli uccelli, ripresa anche da Amelio (LEOPARDI 2019, p. 447), cui la natura ha provveduto perché il suono dilettevole si spanda ovunque.

<sup>79</sup> Ivi 2019, p. 450.

<sup>80</sup> «E dato che si potesse rimediare in ciò all'educazione, non si potrebbe mai senza mutare radicalmente lo stato moderno della società [...]» (Ivi, p. 593), frase cruciale, che pone la questione che sta a cuore a Leopardi, il tema dell'educazione, centrale nella *Palinodia al marchese Gino Capponi* (cfr. ROSI 2020, pp. 82 e sgg.).

mo dalla natura; Tristano descrive la potenza della vita dinamica corporale e spirituale degli antichi, come quella degli uccelli di Amelio, testimonianza vivente di una archeologia della natura:

È ben vero che alcune volte penso che gli antichi valevano delle forze del corpo, ciascuno per quattro di noi. E il corpo è l'uomo; perché (lasciando tutto il resto) la magnanimità, il coraggio, le passioni, la potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò che fa nobile e bella la vita, dipende dal vigore del corpo, e senza quello non ha luogo. Uno che sia debole di corpo, non è uomo, ma bambino; anzi peggio, perché la sua sorte è di stare a vedere gli altri che vivono, ed esso al più chiacchierare, ma la vita non è per lui. E però anticamente la debolezza del corpo fu ignominiosa, anche nei secoli più civili. Ma tra noi già da lunghissimo tempo l'educazione non si degna di pensare al corpo [...] pensa allo spirito: e appunto volendo coltivare lo spirito, rovina il corpo: [...].<sup>81</sup>

La frequenza delle occorrenze (ben sei) della parola 'corpo', sottolinea, da una parte, l'avvenuta separazione degli uomini moderni dal praticare e sentire il corpo e quindi dall'esistere pienamente; dall'altra è Tristano che parla del 'suo' corpo, esposto in una società che non ne riconosce la forza intrinseca, espressa nello sforzo di sé e nell'aspirazione alle grandi azioni, piuttosto lo deride: di qui l'immobilità, l'ottundimento, il blocco fisico che Tristano ha provato nell'interazione con il mondo, che sacrifica l'individuo, essere parimenti corporale e spirituale, alla felicità delle masse. Sorprende, a questo proposito, il precoce appunto zibaldoniano (*Zib.* 70) sulla "fisiologia della tristezza", le reazioni psicofisiche osservabili nell'uomo triste:

così nella tristezza si rannicchia, piega la testa, serra le braccia incrociate contro il petto, cammina lento, e schiva ogni moto vivace e per così dire, largo. Ed io mi ricordo [...] al sopravvenirmi di un pensier tristo, immediatamente strinsi l'una contro l'altra le ginocchia che erano abbandonate e in distanza, e piegai sul petto il mento ch'era elevato.

Tristano si annovera fra gli antichi poeti dell'infelicità umana, della morte preferibile in giovinezza, essi sono «ricchissimi di figure»: la sua poesia è in un paesaggio desertico, ove l'aspirazione alla fine della vita biologica è sentita imminente a seguito dello spegnersi della vita spirituale, mentre rimane, impresso sulla terra arida, il suo sguardo coraggioso, la verità nuda con cui lascerà l'esistenza. Egli «per più giorni» ha avvertito il distacco dal

81 LEOPARDI 2019, p. 592.

“qui ed ora”, quando, impietrito, ha creduto di “trovarsi in un altro mondo”; lo straniamento si definiva allora nell’immobilità, mentre il radicarsi del sentimento di isolamento e il rifiuto di ogni consolazione si raffigurano nella vasta entità naturale del deserto.

Il dialogo con i lettori del “libro morale” che “muove l’immaginazione” rimane aperto nel solco della solitudine e della tristezza che nel mondo accompagnano la verità. E il deserto è lo spazio scelto da Tristano per evocare tale condizione, che, dalla voce latina *solitudo*, conserva l’eco del duplice significato:

Ogni immaginazione piacevole, ogni pensiero dell’avvenire, ch’io fo, come accade, nella mia solitudine, e con cui vo passando il tempo, consiste nella morte, e di là non sa uscire. Né in questo desiderio la ricordanza dei sogni della prima età, e il pensiero d’esser vissuto invano, mi turbano più, come solevano.<sup>82</sup>

A proposito della metafora tristaniana del «deserto della vita» i commentatori richiamano il lontano precedente di una lettera al Giordani del 1819, in cui Giacomo sente già d’esser morto «in questo formidabile deserto del mondo».<sup>83</sup> La condizione psicologica esternata al Giordani è quella di un giovane propenso al pianto per la «nullità delle cose», che spera di confondersi «con gli sciocchi e gl’ignoranti». Ancora una volta Tristano si volge alla propria scrittura lontana nel tempo, recuperandone le parole in età matura: «In altri tempi ho invidiato gli sciocchi e gli stolti, e quelli che hanno un gran concetto di se medesimi; e volentieri mi sarei cambiato con qualcuno di loro».<sup>84</sup> Similmente Leopardi scriveva nel *Proemio* del già citato abbozzo giovanile *Storia di un’anima scritta da Giulio Rivalta pubblicata dal conte Giacomo Leopardi* (1825): «stimerei fare un infinito guadagno se potessi [...] scambiare l’animo mio con qual si fosse tra tutti il più freddo e più stupido animo di creatura umana».<sup>85</sup> Nelle liriche coeve al *Tristano*, il «mortal deserto» del *Pensiero dominante* può mutarsi in «lieto giardino» unicamente col sentimento amoroso; in *Amore e Morte* l’effetto drammatico della possanza d’amore rende «questo deserto» ancor più inabitabile senza di essa.<sup>86</sup> Ma il traslato del *Tristano* è incastonato in un passaggio dalla

82 Ivi, p. 605. L’allusione è alle *Ricordanze* (1829), vv. 95-103 (: «E quando pur questa invocata morte | sarammi allato, e sarà giunto il fine |della sventura mia; quando la terra |mi fia straniera valle, e dal mio sguardo | fuggirà l’avvenir; di voi per certo | risoverrammi; e quell’imago ancora | sospirar mi farà, farammi acerbo | l’esser vissuto indarno, e la dolcezza |del dì fatal tempererà d’affanno». Versi che ricordano i vv. 3-7 di *Dei Sepolcri* di Foscolo: «Ove più il Sole|per me

alla terra non fecondi questa|bella d’erbe famiglia e d’animali|e quando vaghe di lusinghe innanzi|a me non danzeran più l’ore future».

83 Cfr. *Epist.* 268, a Pietro Giordani, Recanati 17 dicembre 1819, pp. 354-5.

84 LEOPARDI 2019, p. 605.

85 *PP*, p. 1107. Cfr. *supra* pp. 8-9 e n. 50.

86 *Il pensiero dominante* vv. 95-98: «che tra le sabbie e tra il vipereo morso, | giammai finor sì stanco | per lo mortal deserto | non venni a te». *Amore e Morte*, vv. 34-36 «Forse

semantica 'eroica' e suggerisce la traversata esistenziale priva di speranza e di felicità: «calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogn'inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana»;<sup>87</sup> quasi pausa poetica nel discorso, il sintagma evoca un arco di tempo indefinito, nel tempo e nello spazio, come Leopardi aveva appuntato nello *Zibaldone*:

A ciò che ho detto altrove delle voci *ermo*, *romito*, *hermite*, *hermitage*, *hermita* ec. Tutte fatte dal greco ἔρημος, aggiungi lo spagnuolo *ermo*, ed *ermar* (con *ermador*) che significa *desolare*, *vastare*, appunto come il greco ἐρημόω (3. Ottobre 1822). Queste voci e simili sono tutte poetiche per l'infinità e vastità dell'idea ec. Ec. Così la deserta notte, e tali immagini di *solitudine*, *silenzio* ec.<sup>88</sup>

L'immagine geoletteraria del deserto è di tradizione,<sup>89</sup> e forse a Tristano è anche presente l'eco dantesca del *Canto XI* del *Purgatorio* (vv. 12-15) «Dà oggi a noi la cotidiana manna | senza la qual per questo aspro diserto | a retro va chi più di gir s'affanna», che conferirebbe al passo una impressione lirico-metafisica, inscrivendo la vicenda individuale nell'universalità della miseria terrena. Possibili anche gli echi settecenteschi della tarda rilettura leopardiana delle *Notti* di Edward Young:<sup>90</sup>

[La mente] è sollecita a rintracciare per ogni dove motivi di dolore; mi riconduce a que' luoghi, ove furono i miei piaceri, né io trovo più che un deserto, in cui è rimasta la loro imagine per affliggere la mia memoria. Io deploro le ricchezze, che svanirono, de' miei verdi anni [...].

Che altro è la terra, salvoché un soggiorno d'enti immaginarj, e privi di realtà [...] un deserto selvatico, ove l'incertezza regnano, e l'orrore,

gli occhi spaura | allor questo deserto; a se la terra | forse il mortale inabitabil fatta [...]. Cfr. anche il passaggio da noi citato delle *Ricordanze* (p. 11 e n. 61).

87 LEOPARDI 2019, p. 589.

88 *Zib.* 2629, 3 ottobre 1822.

89 Come Gavazzeni segnala nel commento ai succitati versi di *Amore e Morte* (LEOPARDI 2020, p. 497). Aggiungiamo la presenza delle letture bibliche e patristiche che sempre accompagnarono il poeta. Leopardi, in *Zib.* 4474, 28 marzo 1829, studiò il termine *desertum* linguisticamente, come facente parte di una categoria di nomi, presenti in molte lingue, derivati da aggettivi (come il greco ἔρημος).

90 Edward Young è autore noto al giova-

nissimo Leopardi, che lo rilegge dopo il 1830, come dall'*Elenco di letture IX* (PP, p. 1122). In CATALOGO 1899, p. 211 figurano due traduzioni in lingua italiana delle *Notti* di Edward Young, una del Loschi, Venezia 1786; l'altra, in versi, di Bottoni, Siena 1775. Citiamo da *Le lamentazioni ossia le notti di Odoardo Young con l'aggiunta di altre sue operette. Libera traduzione di Lodovico Antonio Loschi con varie annotazioni, Tomi II in Napoli, nella tipografia di Antonio Garruceio, 1830*, rispettivamente dal *Tomo I, Notte prima*, p. 7 e *Tomo II, Notte decimaquinta*, p. 42. Il nome di Young risulta anche fra gli appunti autografi preparatori alle *Operette nelle carte napoletane* (cfr. *supra*, p. 7, n. 39).

ove i foltissimi bronchi, e gli spini lacerano e insanguinano ad ogni passo le piante del tristo, e lagrimoso, viaggiatore?

Leopardi aveva incluso nella *Crestomazia poetica* il componimento *Il deserto*, tratto dalle *Visioni* di Alfonso Varano (1766):<sup>91</sup>

Mi trovai dentro a vasti campi aperti,  
 In cui non allignò mai verdeggiante  
 Erba nè pinto fior, né irrigò fonte  
 Con limpid'acque le frondose piante:<sup>92</sup>  
 [...]  
 Ch'io m'avvidi esser nido in cui rinforze  
 Vipera od aspe il giovenil veleno  
 Da le vestite loro aride scorze.<sup>93</sup>

Il «deserto della vita» è espressione non del tutto assimilabile al «deserto del mondo», o al «mortal deserto», metafore dell'aridità della Terra come luogo triste, vuoto di felicità o di virtù, o anche difficile, per i pericoli naturali che nasconde, come la serpe, l'animale annidato fra le aride pietre laviche del Vesuvio nella *Ginestra*: Tristano condensa la polisemia dell'immagine ereditata, ma costruisce nella sua mente uno spazio poetico nuovo, prospettico di un'esistenza che si rappresenta dai primi sogni di gloria immortale, attraversa il deserto del vuoto e del disincanto, poco prima di varcarne l'orizzonte, linea buia e silenziosa, non descritta, ma intuita, posta in essere in assenza, nella chiusa rapida e quasi aforistica, a contrasto con le lunghe e dense volute del dialogo e col lustro abbacinante dell'ignoranza del secolo XIX.

A sublimazione della propria solitudine, rimane silenzio poetico anche il mistero chiuso in questo cammino di vita, cui poca strada manca: «tanta confidenza ho che la via che mi resta da compiere non sia lunga». L'impressione poetica non è così lontana dallo sguardo puro rivolto alla morte nel *Tramonto della luna*:

tal si dilegua, e tale  
 lascia l'età mortale  
 la giovinezza. In fuga  
 van l'ombre e le sembianze  
 dei dilettoni inganni; e vengon meno  
 le lontane speranze,  
 ove s'appoggia la mortal natura.

91 Le *Visioni sacre e morali* di Varano (1766) furono lettura del giovane Leopardi, suggestive di immagini poetiche. Leopardi cita Varano in *Zib.* 4.419, 1 dicembre 1828. Attenta disamina delle numerose e varie fonti della *Crestomazia* poetica leo-

pardiana in MUÑIZ MUÑIZ 2016, pp. 309-41.

92 Alfonso VARANO, *Il deserto*, vv. 1-4 (LEOPARDI 1968b, p. 292).

93 Alfonso VARANO, *Il deserto*, vv. 23-25 (LEOPARDI 1968b, p. 293).

abbandonata, oscura  
resta la vita.<sup>94</sup>

Ma la vita mortal, poi che la bella  
giovinezza spari, non si colora  
d'altra luce giammai, né d'altra aurora.  
Vedova è insino al fine; ed alla notte  
che l'altre etadi oscura,  
segno poser gli Dei la sepoltura.<sup>95</sup>

Il deserto è anche il luogo della ricerca della verità, nel silenzio della contemplazione naturale e interiore, come già il giovanissimo Leopardi scriveva nella *Storia dell'astronomia*:<sup>96</sup> «L'uomo riflessivo seguì quietamente il corso delle sue idee. Le solitudini, i deserti furono i primi osservatori astronomici. Quivi l'uomo, abbandonato al riposo, e lasciato in balia di se stesso, contemplò lo spettacolo del cielo con curiosità e ammirazione». Così, è nella landa desolata della pendice vesuviana (l'«arida schiena» in apertura del canto) che si svela al poeta il cielo notturno e la verità del nostro essere nulla, nei noti versi della *Ginestra, o il fiore del deserto* (1836):

Sovente in queste rive,  
che, desolate, a bruno  
veste il flutto indurato, e par che ondeggi,  
seggo la notte; e su la mesta landa  
in purissimo azzurro  
veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,  
[...]  
a cui  
l'uomo non pur, ma questo  
globo ove l'uomo è nulla,  
sconosciuto è del tutto;

[...]  
Che sembri allora, o prole  
dell'uomo? E rimembrando  
il tuo stato quaggiù, di cui fa segno  
il suol ch'io premo [...]  
[...]  
Non so se il riso o la pietà prevale.<sup>97</sup>

94 *Il tramonto della luna*, vv. 20-28.

95 Ivi, vv. 63-68.

96 *PP*, p. 847 (*Capo V Progressi fatti dalla*

*astronomia*).

97 *La ginestra, o il fiore del deserto*, vv. 158

e sgg.

Il deserto della vita di Tristano somiglia alle aridità desolate della *Ginestra*,<sup>98</sup> al «deserto» toccato in sorte al fiore, il campo incenerito bruno e risonante delle ere trascorse al «peregrin» che lo calca; a quel destino occorre riconciliarsi, riconoscendo il nostro faticoso, breve e casuale essere in natura: la speculazione filosofica delle *Operette* si chiude con l'elevazione dello sguardo intrepido e profondo di Tristano dal solitario paesaggio esistenziale al luogo emblematico della condizione collettiva. Il deserto di Tristano, modellato dal 'suo' tempo, è eterno, nel ripetersi millenario dell'infelicità umana di cui è segno e acquista una forza poetica spazio-temporale tale per cui è stato il luogo del cammino e dell'arrivo, e diventa ora luogo di attesa che la poesia della memoria di sé, del silenzio e della solitudine, affiori in mezzo al deserto in un segno nuovo di natura vivente, che sparga il suo profumo e lo renda respiro agli uomini, emblema di carità e giustizia per le nobili nature di quei pochi cavalieri della verità del nulla, che pure vi sono:

Onde è tale il romore e la confusione, volendo tutti esser tutto, che non si fa attenzione ai pochi grandi che pure credo che vi sieno; ai quali, nell'immensa moltitudine de' concorrenti, non è più possibile di aprirsi una via».<sup>99</sup>

## BIBLIOGRAFIA

ANDRIA – ZITO 2013 = ANDRIA Marcello – ZITO Paola, «Qualche postilla a Leopardi e Stobeo. Un inedito sentiero interrotto dalle carte napoletane (C.L.XII.7)», in *TECA, Rivista internazionale di arte e di storia della scrittura, del libro, della lettura*, a. IV, 2013, pp. 53-70.

BINNI 1947 = BINNI Walter, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947.

BRIOSCHI 2008 = BRIOSCHI Franco, *La poesia senza nome. Saggio su Giacomo Leopardi*, nuova ed. a cura di Patrizia LANDI, Milano, il Saggiatore, 2008.

BRISSON 1987 = BRISSON Luc, «Amélius: Sa vie, son oeuvre, sa doctrine, son style», in *ANRW - Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Teil II, Band 36, 1987, Berlin-New York, Walter De Gruyter, pp. 795-860.

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

98 Cfr. in proposito PRETE 2004, p. 44.

99 LEOPARDI 2019, p. 600. Si legga anche

l'altra benevola espressione di Tristano verso gli uomini, *supra* p. 13.

CERVANTES 1795 = CERVANTES Michel di Saavedra, *Vita ed azioni dell'ingegnoso cittadino D. Chisciotte Della Mancia Tradotta dallo spagnolo in italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino, Sesta edizione diligentemente corretta, migliorata ed accresciuta della vita dell'autore, novellamente tradotta; ommessa nelle precedenti edizioni*, Venezia, Sebastiano Valle, 1795.

DEL GATTO 2003 = DEL GATTO Antonella, «Il Tasso rivoluzionario. Note intertestuali sul *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*», in *Italies. Littérature, civilisation, société*, VII, (2003) pp. 115-35, <https://doi.org/10.4000/italies.911>.

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

FERRARIO 1828 = FERRARIO Giulio, *Storia e analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia, con dissertazioni sull'origine, sugl'istituti, sulle cerimonie de' cavalieri, sulle corti d'amore, sui tornei, sulle giostre e armature de' paladini, sull'invenzione e sull'uso degli stemmi ecc. Con figure tratte dai monumenti d'arte del dottore Giulio Ferrario*, Milano, Tip. dell'autore, 1828-1829, 4 voll.

LANDI 2019 = LANDI Patrizia, *Gli infiniti silenzi di Giacomo Leopardi*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

LEOPARDI 2003 = LEOPARDI Giacomo, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di Angiola Ferraris, Torino, Einaudi, 2003.

LEOPARDI 1981 = LEOPARDI Giacomo, *Canti* edizione fotografica degli autografi e edizione critica a cura di Emilio PERUZZI, Milano, Rizzoli, 1981.

MUÑIZ MUÑIZ 2016 = MUÑIZ MUÑIZ Maria de las Nieves, «Le 'Crestomazie' di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente», in MALATO Enrico – MAZZUCCHI Andrea (a cura di), *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Roma, Salerno, 2016, pp. 309-41.

PRETE 2004 = PRETE Antonio, *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004.

ROSI 2020 = ROSI Laura, «Il gioco della verità. *Imago naturae*: un bambino che gioca», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 13, 2020, pp. 79-109.

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

STOBAEUS 1559 = Κέρας Αμαλθίας ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΣΤΟΒΑΙΟΥ ΕΚΛΟΓΑΙ ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΩΝ *Ioannis Stobaei Sententiae ex thesauris Graecorum delectae, quarum autores circiter ducentos & quinquaginta citat: et in sermones siue locos communes digeste, à Conrado Gesnero doctore medico Tigurino in latinum sermonem traductae, sic ut latina graecis e regione respondeant...*, Basileae, ex officina Ioannis Oporini sumptibus Christophori Froschoueri, 1559.



LUCIA BATTISTEL

APPUNTI SUL PORFIRIO DELLE *OPERETTE*  
MORALI E DELL'ULTIMO LUZI: DALL'“ESTREMA  
LEZIONE” AL “RAGAZZO DI RECANATI”

ABSTRACT: Porphyry, who acts as a spokesman, in the homonymous *Dialogo*, of a young Leopardi, and as a counterpoint to his Neoplatonic master Plotinus behind who hides a more mature Leopardi, is welcomed and rethought in Mario Luzi's last poetry. As a new Plotinus, Luzi conveys a “final lesson” of *humanitas* to the “Recanati's youngster”. By doing so, he rehabilitates and reconciles Leopardi's philosophy with his own system of thought.

KEYWORDS: Leopardi, Luzi, Porphyry, Intertextuality, Plotinus.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, Luzi, Porfirio, intertestualità, Plotino.

I. LA LETTURA LEOPARDIANA DI LUZI:  
ALCUNE PRECISAZIONI

Senza dubbio, per abbracciare un testo nella sua tridimensionalità storico-letteraria, parallelamente al contesto in cui fu pensato e scritto, la mano che lo compose e il pubblico cui si pensò di destinarlo, occorre indagare le stratificazioni intertestuali che questo, più o meno consapevolmente, accoglie in sé.<sup>1</sup> Parimenti, per cogliere il valore di un testo in prospettiva storica, occorre rintracciarne le proiezioni nell'arte dei secoli che vennero e verranno: un'operazione di estrema difficoltà – specie in assenza di citazione diretta e esplicita, «la più semplice e intuitiva modalità di relazione di un testo con un altro testo»<sup>2</sup> – ma per la quale vale la pena sforzarsi, al fine di penetrare il mistero della tela letteraria e riconoscerne trame e orditi comuni.

1 Un testo che vuole farsi ‘culto’ è, d'altronde, un testo che nasconde in sé quanti più richiami al “già detto”, e permette al lettore di sen-

tirvi e riconoscerne il proprio bagaglio archetipico, e attivarne così la «pigra macchina» (ECO 1979).

2 BERNARDELLI 2013, p. 28.

Il leopardiano *Dialogo di Plotino e di Porfirio* costituisce, in questo senso, un interessante oggetto di indagine. In questa sede, senza alcuna pretesa di esaustività, se ne vaglierà il richiamo intertestuale nell'ultima poesia di Mario Luzi soffermandosi in particolar modo sulla presenza del neoplatonico Porfirio, non prima di aver fornito alcune premesse. Il confronto tra i due autori è mosso dallo scopo ultimo di determinare quanto l'immagine di Porfirio offerta dal poeta fiorentino sia stata modellata sulla base di quella del recanatese, e di portarne alla luce i punti di contatto e divergenza. Su più larga scala si desidera, con un modesto contributo, rimarcare ancora una volta l'attualità delle *Operette morali*, e dare voce al vivo dialogo che ancora intrecciano con la nostra contemporaneità letteraria.

Luzi non fece mai segreto del proprio debito artistico nei confronti di Leopardi,<sup>3</sup> che non si concretizzò in una nuda ripresa lessicale ma, piuttosto, nell'accoglimento dell'idea stessa di poeticità quale punto di partenza per la propria riflessione ed esperienza letteraria.<sup>4</sup> La grandezza leopardiana consiste, nello specifico, nell'aver risolto il dualismo tra facoltà poetica e linguaggio:

Ma soltanto Leopardi ha saputo cancellare completamente l'impresione della dualità degli elementi; facoltà poetica e linguaggio. Più di Dante e più di Foscolo egli penetra nel cuore della lingua, fino a non emergerne più, fino a rendersi connaturale ad essa, riuscendo a distogliersi da ogni ambizione, affidando all'unica sua moderatezza, la completa espressione di sé.<sup>5</sup>

Squisitamente leopardiana è poi, per Luzi, la lungimiranza nell'aver reso in poesia la vanità del reale, che sarà fulcro della riflessione poetica novecentesca. In sostanza, Leopardi fu tra i più grandi – se non il maggiore – codifica-

3 Per un'accurata disamina dell'eredità leopardiana e della sua presenza in Luzi, cfr. MUSARRA 2000 e MEDICI 2007.

4 Si legga, a tal proposito, il poscritto di Verdino in LUZI 1992, p. 144: «Per Luzi, come per quasi tutti i poeti della sua generazione (e non solo), Leopardi era, prima di Dante, il fonte primo di qualsiasi nozione della poesia; ed è pertanto ovvio, nella trama degli anni, come l'incontro critico con il Leopardi sia primario, analogamente a quanto avviene per la sua esperienza poetica; con un po' di paradosso si potrebbe dire che una buona parte delle prime personali immaginazioni poetiche di Luzi si iscrivano nella traduzione, anche linguistica, della fralezza leopardiana [...]. Molte poesie di *La barca* e dell'*Avvento notturno* nascono sul margine di *A Silvia* e di *Nerina*, pur partecipando in pieno ad altri

coaguli espressivi (da Campana all'ermetismo) [...] Leopardi era comunque per il Luzi giovane un punto di partenza».

5 Ivi, p. 68. E a p. 88: «Già altra volta ho parlato dell'indifferenziazione tra lingua e linguaggio che il migliore Leopardi ha potuto conseguire consumando completamente il significato della parola fino ad una sua apparente reinvenzione. E il rilievo si potrebbe estendere ai rapporti tra discorso poetico e discorso logico e tradizionale che coincidono con una costanza solo apparentemente naturale. La educazione linguistica, perseguita quasi metodicamente e con gusto quasi scientifico delle articolazioni che servono alla lineare compattezza e alla marmoreità dei costrutti, dette al poeta un sentimento squisito e una suggestione profonda dei vari elementi sintattici».

tore della moderna e contemporanea letteratura; il Novecento non può che essergli debitore:

Il secolo e mezzo che ci separa dalla scomparsa di Giacomo Leopardi trova il niente affatto ingombrante ma tutto vivo e, lo stesso, monumentale complesso della sua opera in un attivissimo cantiere di studi. Cento cinquanta anni non avari di fedeltà appassionata e di dedizione attentissima alla sua voce poetica e alla sua forza speculativa non meno che al suo legato o al suo retaggio culturale sono stati, si direbbe, appena sufficienti a creare una prospettiva adeguata alle dimensioni della *mente* leopardiana, per cui più che mai oggi essa richiama alla sua centralità cultori di ogni disciplina: e per quanto di questi richiami alcuni si risolvano in vere e proprie incursioni da notte brava, non si può sottovalutare il fatto. Il fatto è questo: che sempre più Leopardi nella sua poesia e nella sua filosofia e ancor più nell'interdipendere reciproco dell'una dall'altra e nel loro straordinario concretere si conferma autore fondamentale per l'epoca.<sup>6</sup>

Sebbene, tuttavia, Luzi spenda molte – e buone – parole per la poesia leopardiana, soffermandosi sulla perfetta corrispondenza tra piano del contenuto e piano della forma, non si può non riconoscere nella sua rilettura un appunto, una postilla al Leopardi prosastico e, in particolare, al Leopardi delle *Operette*:

Il Leopardi della prosa (intendo di quella prosa e di quei versi troppo pratici che non riescono a superare l'uomo) è un Leopardi disperato, ma è anche un Leopardi oratorio. Molta volontà è spesa per mantenersi coerente dinanzi a un mondo che offriva continuamente il pretesto di non esserlo più. Leggendo le stesse *Operette Morali* molto spesso l'impressione che egli [Leopardi] preme ed elabori la suggestività del suo apriori negativo raggela quell'incantesimo che la placidità dell'invenzione riusciva a distendere. Spogliato del suo stile poetico maggiore si riduce spesso alla dialettica, a una realtà mantenuta di proposito così poco numerosa. Ma sono una dialettica e un'ostinazione che lavorano su un fuoco occulto e misterioso di cui la vita piuttosto che una causa è un risultato. Quella tragedia contenuta e sparvente dei giorni che si susseguono senza una anabasi certificata è pietosa, ma di una tristezza che è insieme intrinseca e preordinata. Voglio dire che i fatti e le circostanze sembrano disposti su un terreno che non poteva accoglierli diversamente; sono una conferma a una verità nativa. La dialettica, il raziocinio dovevano nell'animo del poeta servire alla giustificazione umana di un sentimento che aveva altrove le sue origini. E ha il suono affannoso delle corse imprecise.<sup>7</sup>

6 Ivi, p. 93.

7 Ivi, pp. 86-87.

Il progetto leopardiano delle *Operette* non è, per Luzi, il risultato di un'osservazione del mondo, bensì una conferma del proprio sguardo su di esso: è una verità primitiva a dettare la vita, non il contrario. Un'operazione, questa, di cui Luzi sottolinea il vizio facendo frequente ricorso ai prefissi pre-, pro- e ai termini temporali di anteriorità ('apriori', 'proposito', 'preordinata'). Leopardi non rifiuta un intimo dialogo con il mondo secondo l'ermeneutica di Luzi, solo vi si accosta in modo retorico: la realtà, più che ascoltata, è letta attraverso la lente di un «preesistente sgoamento»<sup>8</sup> che, nel giudizio del poeta, ne corrompe inevitabilmente la rappresentazione. Nondimeno, il fiorentino riconosce nell'indagine leopardiana una bontà di scopo, in quanto mossa da una ferma volontà di categorizzare il vivente per poterlo razionalmente accettare, o meglio, sostenere con una sopportazione che non manca di eroismo. Si tratta di una lettura delle *Operette* che non trova contraddizione con il 'candore'<sup>9</sup> ottocentesco che viene loro tradizionalmente riconosciuto, intendendosi con tale termine la schiettezza e l'onestà di pensiero di fronte al reale e a se stessi. Tuttavia, il vizio di fondo della lettura leopardiana, alla luce delle considerazioni luziane, è l'integralismo nel riflettere il proprio pensiero su ciò che lo circonda: pur apprezzandone la sistematica coerenza, Luzi vi riconosce un allontanamento dalla ricettività creativa degli «estremi principianti».<sup>10</sup> In sostanza, Luzi non disconosce la dialogicità delle *Operette*, ma la colloca internamente all'autore: è Leopardi che, sotto falso nome, dialoga con se stesso intorno ad argomenti a favore o contro i quali, intimamente, ha già preso parte preliminarmente al momento del colloquio. L'apertura dialettica, dunque, è un'apertura del sé a se stesso e di fronte al mondo, non al mondo in quanto altro dal sé: la realtà è incantata da una prelettura su di essa. La supposta «riduzione alla dialettica» che Luzi attribuisce al Leopardi delle *Operette* – e che ha sapore aristotelico, più che hegeliano – sarebbe dunque sintomo di un'eccessiva semplificazione del discorso sul mondo. In altre parole, a leggere Luzi, le *Operette* sarebbero, così, il prodotto di un

8 *Ibid.*

9 LEOPARDI 2019, p. 6: «A parte gli avversari ideologici, nessuno poteva leggere, nelle critiche anche dure al "secolo", l'espressione di una personalità chiusa al colloquio o sorda al richiamo dei sentimenti e dei principi più altamente ispirati. Questo candore (termine usato nell'Ottocento a rappresentare un giudizio di umana dirittura), questa energia di carattere e forza di persuasione, insieme alla testimonianza di un pensiero senza doppiezze e acce-

so da una profonda onestà intellettuale, sono elementi rilevanti e strutturanti nelle *Operette morali*, tanto da costituirne l'attrattiva più duratura».

10 Si fa qui riferimento all'implicita teoria enunciata nell'ultima opera che Luzi pubblicò in vita, *Dottrina dell'estremo principiante*: il riconoscimento della nostra perenne umana 'principianza', anche in conclusione dell'esperienza terrena, è ciò che dà pienezza e prospettiva al vissuto.

dialogo 'candido' con il reale, ma non mostrerebbero, tuttavia, onestà nel loro racconto *sul* reale.<sup>11</sup>

Successivamente, nell'occasione più intima e confidenziale di un'intervista, sintomo del gusto per il raccontare e per il raccontarsi degli ultimi anni, Luzi definisce la propria vicinanza al poeta in termini affettuosi, quasi familiari, ricordandosi di lui come del «ragazzo di Recanati».<sup>12</sup> Lo sguardo 'paterno' di Luzi, in una nuova e creativa inversione di ruoli (il 'maestro' è ora un 'ragazzo'), trova una sua conferma nelle ultime opere: ecco che nelle pagine di *Sotto specie umana* (1999) e *Dottrina dell'estremo principiante* (2004) l'anziano poeta oltrepassa i confini del tempo e, vestito dei panni di un nuovo Plotino, incoraggia il giovane – nascosto dietro entrambi i filosofi – a dar voce, contro la certezza del dolore e la ragionevolezza del suicidio affermata da Porfirio, all'eroica resistenza alla vita difesa da Plotino. Così facendo, Luzi riaccende il dialogo tra i neoplatonici, maschere del pensiero dialettico leopardiano poco fedeli al vero,<sup>13</sup> e ridà loro vita in una nuova forma cristiana – altrettanto irrispettosa della realtà storica, anche se sostenuta da voci autorevoli<sup>14</sup> – per sciogliere la tesi del Leopardi-Porfirio e affermare definitivamente l'*élan vital* del Leopardi-Plotino.

## 2. IL PORFIRIO LEOPARDIANO

Si ripercorra ora, preliminarmente al confronto tra le opere, la parabola di Porfirio nel dialogo leopardiano. Si tratta, come si è anticipato, di un prestanome di Leopardi che poco o per nulla rispetta la verità storica del

11 Un ulteriore rimprovero luziano si può ravvisare nelle parole che Lorenzo Malagugini, *alter ego* di Luzi (indicato nel testo con l'abbreviazione autoriale M.) rivolge a Leopardi stesso (G.) in uno scritto parodizzante le *Operette*, in LUZI 2014b, p. 289: «M. Quello che voi vi rappresentate come male, potrebbe ugualmente essere rappresentato come bene. Dipende dal nostro soggettivo stato relativo di gratitudine o di mala disposizione nei riguardi dell'universo. Quell'ordine è abbagliante in sé: e splende sopra di noi, e anche dentro di noi, oso pensare. G. Ma c'è un alfabeto differente...». A riguardo, l'illuminante lettura di VERDINO 2020, p. 288-9.

12 Ci si riferisce ad un'intervista RAI del 1993 a cura di Carla COLACI.

13 SOLMI 1956, p. 646: «Plotino e Porfirio sono nomi presi a prestito, e in nessun modo le idee espresse dal poeta potrebbero avvicinarsi a quelle dei filosofi neoplatonici»; TOCCO 1900,

p. 497: «[Leopardi] fa parlare i filosofi non a modo loro, ma a modo suo».

14 Si allude qui ad Agostino, che volle riconoscere in Porfirio un pensatore quasi cristiano, pur nascosto da una coltre di reticenza. AGOSTINO 1984, *La città di Dio*, X, 23-24, pp. 490-2: «Non sappiamo che cosa egli, da buon platonico, intenda per principi: egli parla di Dio Padre e di Dio Figlio, che in greco definisce intelletto paterno o mente paterna; non parla invece, o almeno non parla esplicitamente, dello Spirito Santo, e io non comprendo chi sia l'altro che pone in mezzo a loro. [...] Evidentemente egli ha definito in questo modo, come ha potuto o come ha voluto, ciò che noi chiamiamo Spirito Santo, e non Spirito soltanto del Padre o del Figlio, ma di entrambi. [...] Porfirio, però, schiavo di forze invidiose, delle quali d'altra parte si vergognava pur temendo di condannarle apertamente, non volle comprendere che il principio è

personaggio; ugual sorte toccherà anche al maestro Plotino. La discrepanza tra realtà storica e realtà letteraria è infatti solo in parte ridotta dal ricorso a costrutti e sintagmi della *Vita Plotini* di Porfirio,<sup>15</sup> alla cui lettura, commento e traduzione Leopardi stesso si era già precocemente dedicato con dovizia filologica.<sup>16</sup> Come già in altre *Operette*, il poeta sottrae i personaggi al loro contesto spazio-temporale e alla loro storica esistenza, e imprime loro nuova vita, quali *vasa electionis* del proprio pensiero. Qui, Leopardi non dialoga con Plotino, né Porfirio con lui: il poeta indossa le maschere neoplatoniche per rendere vivo uno scambio argomentativo tra due duellanti a lui stesso interni; in tal senso, è quanto mai eloquente la scelta di far parlare un maestro e un allievo della stessa scuola filosofica. A dialogare, dunque, sono un Leopardi chiuso in un dolore analiticamente interrogato, e un Leopardi 'altro' che ha saputo riconoscere nell'umana solidarietà l'argomento più convincente e definitivo contro la ragionevolezza del suicidio. La rappresentazione di Porfirio e di Plotino è dunque preziosa testimonianza dell'intrinseca vitalità del pensiero filosofico leopardiano: se Luzi ha riconosciuto nel primo un pensiero da superare, è nel secondo che il poeta identifica un pensiero nuovo a cui Leopardi avrebbe dovuto dare più voce.

Cristo Signore, che con la sua incarnazione ci ha purificato». Si legga anche CUTINO 1994, pp. 46-47: «In ciò Porfirio, nonostante la sua strenua difesa del paganesimo, era sentito da Agostino più vicino di tutti gli altri neoplatonici, al punto da fargli paradossalmente affermare che in lui l'ammissione inconsapevole della *gratia* non si era tradotta nel riconoscimento dell'unico vero divino aiuto concesso all'uomo, l'incarnazione, solo perché, vissuto in piena epoca di persecuzioni, riteneva il cristianesimo prossimo all'estinzione. Così pure, a proposito della *via universalis* di liberazione dell'anima, Agostino legge nelle dichiarazioni di Porfirio una implicita concessione alla *providentia*: a suo avviso, infatti, egli affermando che tale via "non era stata recepta" neanche dalla verissima *philosophia* e "non era ancora giunta a sua conoscenza", non ne negava l'esistenza, ma dichiarava semplicemente la sua ignoranza al riguardo e la mancanza di un'altissima autorità per risolvere un problema così importante». Per un più approfondito vaglio della ricezione patristica di Porfirio, si consulti GIRGENTI 1994, p. 31.

<sup>15</sup> La stessa cornice del *Dialogo*, che vede Porfirio introdurre in prima persona l'occasione dello scambio con il maestro, sembra ricalcare piuttosto fedelmente l'introduzione della *Vita Plotini*, come si legge in CASTELLI 2015,

p. 573: «Vi sono, credo, due motivi per soffermarsi sul fatto che le prime righe del dialogo siano una vera e propria traduzione, non un sunto, una parafrasi, una libera rielaborazione: il primo è di carattere formale, il secondo (che concerne l'estensione del brano citato) può illuminare un aspetto della progettualità compositiva di Leopardi». Più avanti, riguardo all'influenza del testo greco sul *Dialogo* leopardiano, si legge ancora in ivi, pp. 575-6: «Nel corso del dialogo, le argomentazioni di Porfirio si distinguono per un andamento argomentativo serrato, lucido, razionale, incrollabile. Dunque, anche se nella cornice viene occultata, la *voερά κατάστασις* è la chiave su cui Leopardi costruisce l'*ethos* di Porfirio per l'intera estensione del dialogo: egli insomma, da filologo, coltiva la fedeltà testuale e semantica alla fonte greca, mentre la sostanza filosofica e concettuale del *Dialogo* si alimenta di altre e diverse letture». Si può dunque concludere che la lettura leopardiana di Porfirio è liberamente ispirata dal Porfirio storico; di certo non ne è guidata né vincolata; l'interesse di Leopardi non sta, dopotutto, nel riportarne la verità, ma nel coglierne spunti per nuove dissertazioni.

<sup>16</sup> Per l'edizione della versione latina leopardiana della *Vita Plotini*, fare riferimento a LEOPARDI 1982.

Se ci si concentra sulla figura del Porfirio del *Dialogo*, vi si riconosce un rigido calcolatore delle ragioni e dell'utilità del realizzare quella «mala intenzione»<sup>17</sup> alla quale da tempo è approdato non per fuggire dispiaceri occasionali e contingenti, bensì uno stato costante di *angoisse*. La decisione di uccidersi non è maturata nell'immediatezza di un istante: il profondo «fastidio della vita»<sup>18</sup> che il filosofo accusa è scaturito dalla profonda convinzione, di ricordo biblico (Qoèlet 1, 2), che tutto sia vano:

Ti dirò che questa mia inclinazione non procede da alcuna sciagura che mi sia intervenuta, ovvero che io aspetti che mi sopraggiunga: ma da un fastidio della vita; da un tedio che io provo, così veemente, che si assomiglia a dolore e a spasimo; da un certo non solamente conoscere, ma vedere, gustare, toccare la vanità di ogni cosa che mi occorre nella giornata. Di maniera che non solo l'intelletto mio, ma tutti i sentimenti, ancora del corpo, sono (per un modo di dire strano, ma accomodato al caso) pieni di questa vanità.<sup>19</sup>

Poco serve a dissuaderlo l'*auctoritas* platonica, offerta da Plotino quale «proemio argomentativo» e dall'allievo rifiutata con il medesimo fastidio di un fedele che ha maturato una certa distanza dal proprio dio o, più propriamente, come si corregge, dalla fuorviante narrazione che ne è stata fatta in tempi successivi dalla comunità.

Della natura, seconda *auctoritas* proposta dall'argomentazione plotiniana, che denuncierebbe l'illiceità del suicidio piegando gli uomini all'istinto di sopravvivenza e di conservazione, Porfirio introduce un'interessante lettura dualistica. Se ne riconoscono infatti due declinazioni – intese come condizioni radicate nell'animo, cause prime di scelte e azioni che le rafforzino e le confermino: la prima è mossa dall'«impressione»,<sup>20</sup> ed è propria delle bestie e degli uomini «silvestri»;<sup>21</sup> la seconda, invece, è mossa dalla ragione, ed è propria degli uomini «inciviliti»,<sup>22</sup> ovvero coloro che

17 LEOPARDI 2019, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, p. 543.

18 Ivi, p. 544.

19 Ivi, pp. 544-5. La vita, per il Porfirio leopardiano, è paradossalmente piena nella sua vanità. Non si può, qui, non pensare ad un'ulteriore eco nella poesia luziana di LUZI 2014a, *Sotto specie umana*, p. 210: «Di che è mancanza questa mancanza, | cuore, | che a un tratto ne sei pieno? di che? Rotta la diga | t'inonda e ti sommerge | la piena della tua indigenza...| Viene, | forse viene, | da oltre te | un richiamo | che ora perché agonizzi non ascolti. | Ma c'è, ne custodisce forza e canto | la musica perpetua... ritornerà. | Sii calmo».

20 LEOPARDI 2019, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, p. 561.

21 Ivi, pp. 557-8: «Orsù, io ti voglio concedere anco, che questa azione [l'uccidersi] sia contraria a natura, come tu vuoi. Ma che val questo; se noi non siamo creature naturali, per dir così? Intendo degli uomini inciviliti. Paragonaci, non dico ai viventi di ogni altra specie che tu vogli, ma a quelle nazioni là delle parti dell'India e della Etiopia, le quali, come si dice, ancora serbano quei costumi primitivi e silvestri, e a fatica ti parrà che si possa dire, che questi uomini e quelli sieno creature di una specie medesima».

22 Ivi, p. 561.

hanno conosciuto il progresso e l'ambiguità che ne deriva.<sup>23</sup> Se la "natura prima" fugge la morte considerandola un male, la "natura seconda" vi guarda e la cerca come rimedio. È dunque del tutto irrazionale pensare che per un uomo «incivilito» sia illecito compiere l'estremo gesto. Il confine della "natura prima", inoltre, è varcabile un'unica volta e nella sola direzione della seconda: si tratta, per Porfirio, di un viaggio senza alcuna possibilità di ritorno. Una volta oltrepassata la soglia, la "natura seconda" si impone, per graduale ma definitiva assuefazione, come nuova realtà ontologica in luogo della prima:

La verità è questa, Plotino. Quella natura primitiva degli uomini antichi, e delle genti selvagge e incolte, non è più la natura nostra: ma l'assuefazione e la ragione hanno fatto in noi un'altra natura; la quale noi abbiamo, ed avremo sempre, in luogo di quella prima. Non era naturale all'uomo da principio il procacciarsi la morte volontariamente: ma né anco era naturale il desiderarla. Oggi e questa cosa e quella sono naturali; cioè conformi alla nostra natura nuova: la quale, tendendo essa ancora e movendosi necessariamente, come l'antica, verso ciò che apparisce essere il nostro meglio; fa che noi molte volte desideriamo e cerchiamo quello che veramente è il maggior bene dell'uomo, cioè la morte. E non è meraviglia: perciocché questa seconda natura è governata e diretta nella maggior parte dalla ragione. La quale afferma per certissimo, che la morte, non che sia veramente un male, come detta la impressione primitiva; anzi è il solo rimedio valevole ai nostri mali, la cosa più desiderabile agli uomini, e la migliore.<sup>24</sup>

Porfirio mostra di credere nella mutevolezza della natura nel tempo e nella polarizzazione della stessa in due realtà distinte che persistono in sincronia ma, rifiutando la presenza di un ricordo significativo della "natura prima" negli uomini «inciviliti», si dice convinto dell'impossibilità che queste coesistano nel singolo. Se Plotino asseconda la razionalizzazione dell'allievo,

23 Sul concetto di 'incivilimento' in Leopardi, cfr. BROCKMEIER 2001, p. 23: «Vorrei insistere, per finire, sul ruolo precursore di Leopardi, nei cui testi poetici e filosofici viene anticipato uno dei concetti fondamentali più tardi avanzati dalla critica della civiltà. Proviamo a tornare, innanzi tutto, a un passo dello *Zib.* dell'anno 1832 (3932-36). L'autore sviluppa qui l'idea che lo stato d'incivilimento ha provocato nell'uomo la ricerca della verità e favorito la sua «spiritualizzazione». Tale stato è però «di gran lunga inferiore» allo stato selvaggio, quello «delle più selvagge e brutali società». La di-

sgrazia della «civiltà» consiste essenzialmente nel fatto che in essa l'individuo fa meno male agli altri di quanto non ne faccia a sé stesso; d'altra parte, se egli non rappresenta più un danno fisico per gli altri, moralmente nuoce però loro in mille modi. Mentre il selvaggio è guidato da bisogni fisici, in società l'uomo fa dello spirito il principio fondamentale delle sue azioni e del suo comportamento. Ma i disagi spirituali sono più gravi di quelli del corpo, nella misura in cui la spiritualizzazione corrisponde a una naturalizzazione».

24 Ivi, pp. 560-1.

dissentente tuttavia sul parallelismo delle nature, sottolineando la dipendenza temporale della seconda dalla prima, della quale è 'progresso' o 'corruttela' o, più diplomaticamente, 'trasformazione'. L'allontanamento della seconda, per il maestro, non potrà essere tanto decisivo da farne dimenticare l'origine: si tratta di un legame che, per quanto debole, può avere la forza di una rivoluzione.

E credi a me, che non è fastidio della vita, non disperazione, non senso della nullità delle cose, della vanità delle cure, della solitudine dell'uomo; non odio del mondo e di se medesimo; che possa durare assai; benché queste disposizioni dell'animo sieno ragionevolissime, e le loro contrarie irragionevoli. Ma contuttociò, passato un poco di tempo; mutata leggermente la disposizion del corpo; a poco a poco; e spesse volte in un subito, per cagioni menomissime e appena possibili a notare; rifassi il gusto alla vita, nasce or questa or quella speranza nuova, e le cose umane ripigliano quella loro apparenza, e monstransi non indegne di qualche cura; non veramente all'intelletto; ma sì, per modo di dire, al senso dell'animo.<sup>25</sup>

Ammissa nuovamente, in chiusura, la ragionevolezza del ricorso al suicidio – che non ha, a tutti gli effetti, pieghe logiche – Plotino ne contesta l'umanità. Non è proprio dell'uomo né tanto meno di chi aspira a dirsi saggio liberarsi di un dolore accrescendo quello altrui: l'essere 'ragionevole' a tutti i costi non è preferibile all'essere 'umano'. Non balsamo momentaneo ma efficace e duratura spinta all'eroica sopportazione della vita è un umanissimo sodalizio:

Ora io ti prego caramente, Porfirio mio, per la memoria degli anni che fin qui è durata l'amicizia nostra, lascia cotesto pensiero; non volere essere cagione di questo gran dolore agli amici tuoi buoni, che ti amano con tutta l'anima; a me, che non ho persona più cara, né compagnia più dolce. Vogli piuttosto aiutarci a sofferir la vita, che così, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono. Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non rusciamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sé bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro, e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita.<sup>26</sup>

Il silenzio di Porfirio è significativo: le parole di Plotino, che invitano Porfirio a riconoscere e abbracciare la vita nella sua universale con-cretezza,<sup>27</sup> hanno toccato – e rivelato – il vivo nervo dell'*humanitas* leopardiana.

25 Ivi, pp. 566-7.

26 Ivi, pp. 569-70.

27 Della quale preme qui richiamare il senso etimologico di *\*cumcrescere*, sulla scia di



Nella “notte della conoscenza”, il poeta si fa testimone di un’insolita alba che ne rompe il buio: si tratta della rivelazione cristiana. La domanda che il poeta rivolge a Porfirio è senza dubbio retorica; Luzi, infatti, conosce bene la natura del ‘richiamo’ che dà senso al mondo: il termine, squisitamente luziano, indica una manifestazione primigenia ma autentica della verità cristiana che si fa spazio nel reale ed è il corrispettivo più implicito e sottile della ‘deflagrazione’, rivelazione violenta ed epifanica del senso. Si legga, in tale ‘richiamo’, un’eco del ricordo del «gusto alla vita» del Plotino leopardiano: come quest’ultimo ricordava a Porfirio che anche nel momento del dolore si può riscoprire il naturale<sup>29</sup> attaccamento all’esistenza, così Luzi, in veste di nuovo Plotino, ricorda al neoplatonico che nella notte (il dolore) l’uomo può trovare conforto<sup>30</sup> nel pensiero dell’alba (la fede). E quest’ossimorica “alba notturna” corrisponde al cuore dell’argomentazione luziana: si tratta, ancora una volta, di una resa metaforica del dialogo vita-morte già affrontato nelle pagine leopardiane che qui trova una hegeliana sintesi. Se il Luzi-Plotino e il Plotino leopardiano si trovano d’accordo nel riconoscere la morte nella vita, presente nel ricordo vivo e vero del dolore, dissentono parzialmente per quanto riguarda il manifestarsi della vita nella morte; se il primo vi crede attraverso il mistero della Resurrezione, il secondo è convinto, materialisticamente, che si avrà vita nella morte nella misura in cui parte della vita di chi non c’è più continuerà ad essere attraverso il ricordo di chi resta:

E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quest’ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora.<sup>31</sup>

Obbiettivo comune del Plotino leopardiano e di Luzi-Plotino nel loro rivolgersi a Porfirio resta, in ogni caso, inserire in un orizzonte di senso più ampio la coesistenza degli opposti al fine di scioglierne l’apparente irragionevolezza (Luzi) o, ammettendola, di sostenerla con eroica sopportazione (Leopardi).

29 Proprio della “natura prima”, il cui ricordo, per Plotino, è ancora ben presente nella seconda.

30 Cfr. D’INTINO 2021, p. 175: «Il tema del “ristoro” o *conforto* scorrerà come fiume carsico in tutta l’opera leopardiana. Si declina nel 1818 come azione eroica riparatrice, si consolida nel 1825/1826 in una fase tutta diversa, stoicizzante, per riemergere con forza nel 1827, l’anno della pubblicazione delle *Operette*». Tale *topos* è senz’altro recuperato e approfondito – con una decisiva rilettura cristiana e ‘cristica’, in senso teilhardiano –

da Luzi. Emblematico, in tal senso, un testo in LUZI 2014a, *Sotto specie umana*, pp. 118-9. Qui, si legge di un albero sofferente consolato da rondini *figurae Christi*: «Aveva, albero, | disobbedito alla sua norma, | aveva | lui | tradito o altri | contrastato la sua forma, | deviato dal suo fine | la sua forza? | E ora era | Deforme | per errore | o cattiveria | di chi? Si logora, | si imbroncia. | «Non piangere, | albero, non gemere» | gli gridano | le rondini | nei tuffi e negli affondo | del loro mulinello».

31 LEOPARDI 2019, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, p. 570.







Dalla finestra di F. Flori  
Tutto lì s'era compiuto  
il tempo della prova  
e quello dell'attesa,  
lì era stata la celeste cova.  
Non è un gioco del desiderio,  
è vero  
oro  
di frumento  
là nel celeste territorio;  
non è solo memoria  
o sogno  
è vivo senso  
quel barbaglio  
di fiamma e di cobalto  
lì presso  
e più in lontananza,  
purgatorio  
forse della plaga,  
per noi vaga  
prefigurazione del promesso regno...  
Ha un luogo suo,  
Porfirio, ciascuna storia umana,  
un tempo, un nido  
da cui levarsi a volo,  
se no precipitare.  
Aveva lui però  
al chiaro fuoco  
d'armonia e pensiero  
il tutto e il nulla angelicamente parificato.<sup>39</sup>

Non è *imago*, non è fuorviante creazione del desiderio umano il senso che si manifesta, epifanico, e che irrompe con la forza dell'incendio: è realtà che è e si dà, nonostante la ragione. Sull'esempio del Plotino leopardiano, con il tono rassicurante di un amico che conforta e consiglia, Luzi chiude il componimento con un ricordo biblico del tempo-spazio per tutto.

<sup>39</sup> LUZI 2014a, *Dottrina dell'estremo principiante*, pp. 335-6.

## 4. UNA CONCILIAZIONE

Se il Porfirio leopardiano, lucido calcolatore dell'umana esperienza e sostenitore della sua sensata cessazione, usava la ragione per argomentare le proprie tesi, il Porfirio luziano ha preferito invece aprirsi al momento ricettivo dell'ascolto e della preghiera. La figura del filosofo viene dunque declinata in modalità differenti (controbatte con forza in Leopardi, mentre per lo più tace e si affida in Luzi), ma le sue rappresentazioni non sono così lontane come si potrebbe credere. In prospettiva, il Porfirio leopardiano trova una sua continuità letteraria nel Porfirio luziano. Il silenzio in cui il filosofo si chiude a fine dialogo leopardiano, lasciando spazio alla lezione del Leopardi più maturo (Plotino), viene infatti recuperato e riempito da Luzi: il poeta raccoglie quell'eloquente silenzio e lo modula, lo interroga, gli dà nuova profondità. È in questa nuova dimensione di quiete che Porfirio rielabora così non una parola ragionevole, ma una parola umana.

Resta da interrogarsi riguardo alla motivazione che possa aver spinto Luzi ad accogliere la figura del Porfirio leopardiano nel suo testo poetico, non essendo particolarmente elogiative le parole ch'egli aveva riservato alle *Opere*. Ferma restando l'indubbia influenza, su Luzi, della lettura agostiniana di Porfirio, si crede che il modello del *Dialogo* abbia giocato un ruolo altrettanto rilevante in quanto potenziale occasione, per il poeta, di ricostruire un intimo dialogo con lo stesso Leopardi dei primi anni, il maestro che ne aveva guidato i primi passi poetici. La problematicità del filosofo – in quanto pagano, neoplatonico, e per di più avverso ai cristiani – e la sua comparsa in due autori fondamentali per la vita e l'opera luziana quali Leopardi e Agostino deve, così, aver costituito un'attrattiva d'eccezione per il poeta a caccia di un interlocutore cui trasmettere la propria 'estrema dottrina': un giovane razionalmente agguerrito da persuadere con l'argomento del 'con-crescere', la dimensione umana della solidarietà. La «riduzione dialettica» che il poeta fiorentino rimproverava a Leopardi non ha, evidentemente, costituito motivazione sufficiente per inibirne una ripresa letteraria; al contrario, essa ha rappresentato una viva e sentita motivazione per accogliere e riformulare, entro i limiti e i confini del sistema luziano, l'interna complessità e umana, troppo umana introspezione e autoanalisi del sistema filosofico leopardiano.

La ripresa e continuazione del dialogo con Porfirio era ciò di cui Luzi necessitava per confermare la vicinanza di Leopardi anche negli anni della vecchiaia: sentiva, forse, di poter assestare un ultimo colpo al Leopardi del "primato della ragione" riabilitando il Porfirio dietro cui egli si nascondeva, e farlo a suon di un'ultima, conciliante lezione.

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTINO 1984 = AGOSTINO Sant', *La città di Dio*, a cura di Luigi ALICI, Milano, Rusconi, 1984.

BAIONI 2006 = BAIONI Paola, «“Il silenzio...è la tua voce”. “Il nome non ha limiti neppure di silenzio”. Onomastica luziana», in *Otto/Novecento*, 1, 2006, pp. 1-15.

BERNARDELLI 2013 = BERNARDELLI Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci 2013.

BROCKMEIER 2001 = BROCKMEIER Peter, «Giacomo Leopardi: critica della civiltà e autonomia estetica», in *Scienza e Politica*, 25, 2001, pp. 15-25.

CASTELLI 2015 = CASTELLI Carla, «Porfirio nella “Vita di Plotino”. Note a una traduzione di Giacomo Leopardi», in *GSLI*, CXCII, 2015, pp. 571-81.

CUTINO 1994 = CUTINO Michele, «I *Dialogi* di Agostino dinanzi al *De regressu animae* di Porfirio», in *Recherches Augustiniennes*, 27, 1994, pp. 41-74.

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

DODDS 2021 = DODDS R. Eric, *Temi fondamentali del neoplatonismo. Filosofia e spiritualità nel pensiero del tardo-antico*, a cura di Daniele IEZZI, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2021.

ECO 1979 = ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

FENOGLIO 2020 = FENOGLIO Chiara, *Leopardi moralista*, Venezia, Marsilio Editori, 2020.

GIRGENTI 1997 = GIRGENTI Giuseppe, *Introduzione a Porfirio*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

GIRGENTI 1994 = GIRGENTI Giuseppe, *Porfirio negli ultimi cinquant'anni. Bibliografia sistematica e ragionata della letteratura primaria e secondaria riguardante il pensiero porfiriano e i suoi influssi storici*, Milano, Vita e Pensiero, 1994.

GOULET 1982 = GOULET Richard, «Variations romanesques sur la mélancolie de Porphyre», in *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie*, 110, pp. 443-57.

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

LEOPARDI 1982 = LEOPARDI Giacomo, *Porphyrii de vita Plotini et ordine librorum eius*, Firenze, Olschki, 1982.

LEOPARDI 1956 = LEOPARDI Giacomo, *Opere*, vol. I, a cura di Sergio SOLMI, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1956.

LUZI 2014a = LUZI Mario, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di Stefano VERDINO, Milano, Garzanti, 2014.

LUZI 2014b = LUZI Mario, *Prose*, a cura di Stefano VERDINO, Torino, Aragno, 2014.

LUZI 1992 = LUZI Mario, *Dante e Leopardi o Della modernità*, a cura di Stefano VERDINO, Roma, Editori Riuniti, 1992.

LUZI 1974 = LUZI Mario, *Vicissitudine e forma. Da Lucrezio a Montale il mistero della creazione poetica*, Milano, Rizzoli, 1974.

MEDICI 2007 = MEDICI Francesco, *Luzi oltre Leopardi. Dalla forma alla conoscenza per ardore*, Bari, Stilo Editrice, 2007.

MUSARRA 2000 = MUSARRA Franco – VAN DEN BOSSCHE Bart – VANVOLSEM Serge (a cura di), *Leopardi in Europa*. Atti delle Giornate di Studi (Bruxelles 1-2 dicembre 1998), Leuven, Leuven University Press, 2000.

NATALE 2014 = NATALE Massimo, «Il male, il fiore, il desiderio: sul Leopardi dell'ultimo Luzi», in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 147-67.

POZZI 2016 = POZZI Rosanna, «Mario Luzi lettore di Leopardi e Pascoli nel segno della modernità», in *Otto/Novecento*, 2, 2016, pp. 115-38.

TOCCO 1900 = TOCCO Felice, «Il dialogo leopardiano di Plotino e Porfirio», in *Studi italiani di filologia classica*, VIII, 1900, pp. 497-501.

VERDINO 2020 = VERDINO Stefano, «Leopardi tra Luzi e Caproni», in DOMINIONI Maria Valeria – CHIURCHIÙ Luca (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017), Firenze, Olschki, 2020, pp. 277-89.

LUCA COSTA

LA TRADUZIONE LATINA DELL'INNO  
AI PATRIARCHI AD OPERA DI GIROLAMO  
PICCHIONI: UNO STUDIO STILISTICO

ABSTRACT: Giacomo Leopardi's *Inno ai patriarchi* was translated into Latin in 1844 by Girolamo Picchioni (1792-1873), professor of Italian literature at Eton. This paper offers the first stylistic analysis of this translation. The most interesting element of the Latin text is its lexicon, which is the most fruitful way to gain insights about Leopardi's own text.

KEYWORDS: Leopardi, Picchioni, Poems, Translation, Latin, Style.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, Picchioni, Canti, traduzione, latino, stile.

I. INTRODUZIONE

L'oggetto d'indagine è la traduzione latina dell'*Inno ai patriarchi* di Giacomo Leopardi approntata da Girolamo Picchioni. L'aspetto d'indagine è lo stile, la forma di questa traduzione, e quindi un confronto tra lo stile del testo italiano e quello della traduzione latina. La domanda di ricerca del presente studio è la seguente: in che modo questa traduzione latina ci permette di rileggere l'*Inno ai patriarchi*, e quindi Leopardi? Questa domanda ci ricorda anche che la critica letteraria – in quale forma che sia – è lettera morta e mera erudizione se non dice qualcosa in più di un testo, che è come dire della letteratura, che è come dire della vita.

2. LA FIGURA DI GIROLAMO PICCHIONI

La migliore fonte di informazioni su Girolamo Picchioni è uno scritto di Leone Ottolenghi, amico di Picchioni: *Della vita e degli studi di Girolamo Picchioni*, pubblicato a Firenze presso la Tipografia Editrice dell'Associazione nel 1874. Ottolenghi incontra Girolamo Picchioni su invito di

quest'ultimo a Pavia al fine di discorrere di Luigi Ornato,<sup>1</sup> e lascia Pavia con un ottimo ricordo, che lo spinge a comporre pagine dedicate alla vita e agli studi dell'amico.

Girolamo Picchioni nasce nel comune di Carbonara al Ticino (presso Pavia) nel gennaio del 1792 da un'agiata famiglia. Spinto dal padre agli studi scientifici, nel giugno del 1812 ottiene il titolo di dottore nella facoltà di scienze fisico-matematiche presso l'Università di Pavia. Combatte per Napoleone, e – dopo la sua caduta – torna a Pavia. Approfondisce gli studi della filosofia e della lingua greca con l'aiuto dell'amico Giuseppe Gioachino Belli. Frutto di questi anni di studio è la traduzione dei *Caratteri* di Teofrasto. Nel 1819 è tra i tre concorrenti alla cattedra di Storia della filosofia a Pavia, che gli viene però rifiutata. Dopo i moti del 1821 è costretto a fuggire e ripara a Parigi, dove frequenta Luigi Ornato, e poi a Bruxelles, dove trova un impiego per Vincenzo Gioberti, che può quindi pubblicare le sue prime opere di filosofia. Con l'amico Antonio Panizzi visita alcune biblioteche tedesche tra cui quella di Gottinga. Si guadagna l'amicizia e la stima di Humboldt, Weber e Savigny. Inizia ma non termina la traduzione francese dell'*Antropologia* di Karl Friedrich Burdach. Nel 1840 è invitato da Panizzi al Collegio di Eton per la cattedra di lettere italiane, dove l'italiano era «considerato quasi una terza lingua classica antica»,<sup>2</sup> il cui insegnamento veniva impartito in maniera comparativa con quello del greco e del latino. Publica alcuni saggi relativi proprio alla letteratura italiana servendosi della tipografia del Collegio di Eton, E. P. Williams, che è attiva almeno dal 1839 al 1867, e opere attinenti al latino e alla sfera religiosa. Ottolenghi cita proprio la traduzione dell'*Inno* leopardiano come esempio, definendolo un «opuscolo», un saggio del suo corso di letteratura italiana.<sup>3</sup>

Nella sua biografia, Ottolenghi nota che il Picchioni produsse altri studi simili, sia su altri componimenti di Leopardi, sia sopra un *Inno* di Mamiani<sup>4</sup> e su un passo dell'*Adelchi* di Manzoni. Sempre Ottolenghi informa che Picchioni ha studiato la filologia greca (di cui gli *scholars* inglesi sono maestri) in quanto fondamento della filologia comparata e che, a questo stesso fine, ha studiato anche la lingua ebraica.<sup>5</sup> Nel 1850 giunge finalmente in Piemonte, viene poi eletto preside del Collegio Nazionale di

1 Luigi Ornato (Caramagna Piemonte, 1787-Torino, 1842) fu patriota, filologo e letterato. In esilio a Parigi, frequenta Girolamo Picchioni, il quale porterà a termine la sua traduzione dei *Ricordi* di Marco Aurelio. Ottiene di poter rientrare in Italia e a Caramagna riceve Gioberti, Pellico e Balbo. Si trasferisce poi a Torino, dove muore nel 1842.

2 OTTOLENGHI 1874, p. 11.

3 Cfr. ZONCADA 1878, p. 552.

4 Ottolenghi non lo specifica ma potrebbe trattarsi dell'*Inno ai patriarchi* del Mamiani, accanto al quale il suo autore riporta anche quello del cugino Giacomo Leopardi. Picchioni probabilmente recepisce l'*Inno* del Leopardi in *unum* con quello del Mamiani.

5 Ottolenghi dice di aver studiato alcuni manoscritti di Picchioni e avervi trovato studi

Alessandria, insegna tedesco agli allievi del Collegio Nazionale di Torino e porta a compimento la traduzione dei *Ricordi* di Marco Aurelio, già iniziata da Luigi Ornato, costretto da una malattia ad abbandonare il lavoro. In questo testo sono contenuti anche giudizi sulla traduzione leopardiana del *Manuale* di Epitteto, la quale, «tranne i pochissimi errori, può, come tutte le altre versioni dal greco che egli ci ha lasciate, dirsi veramente eccellentissima».<sup>6</sup>

Nel 1859 gli viene offerta la cattedra di filologia greca all'Università di Pavia e nel 1861 ottiene la stessa cattedra all'Accademia scientifico-letteraria di Milano, dove diviene Preside di facoltà. Torna a Pavia nel 1872. Muore il 7 dicembre 1873. Graziadio Isaia Ascoli scriverà un articolo in memoria dell'amico, che «Parlava e scriveva con forbitezza mirabile, ma rifuggiva anzi abborriva dalle eleganze ammanierate, poiché da ogni specie di ostentazione era grandemente alieno l'animo suo».<sup>7</sup>

### 3. IL TESTO<sup>8</sup>

Siamo a conoscenza dell'esistenza di cinque esemplari della traduzione di Picchioni, tutti pubblicati a Eton presso l'editore E. P. Williams nel 1844. I volumi si trovano oggi a Eton (Eton College Library), Londra (British Library), Milano (Biblioteca Sormani), Roma (Biblioteca Universitaria Alessandrina) e Yale (Yale University Library). Nel frontespizio del volume conservato presso la British Library riprodotto in appendice è presente una dedica di mano di Picchioni a C. Leopardi, molto probabilmente (come risulta anche dal testo pubblicato in Appendice), Carlo Leopardi, fratello di Giacomo.

La nota introduttiva di Picchioni chiarisce fin da subito l'intento di questa traduzione: «mostrare [...] ai suoi allievi di Eton alcune affinità tra l'italiano e il latino».<sup>9</sup> Commenta opportunamente Ottolenghi:

Io non voglio certo sostenere, che questa traduzione del Picchioni sia delle più eleganti. Tutt'altro. Ma avvertiamo allo scopo che il Picchioni si proponeva, alle difficoltà somme, che doveva superare per mantenere lo stesso ordine, e quasi le stesse parole del verso italiano, e allora potremo giudicare se questo lavoro sia o non degno di encomio.<sup>10</sup>

comparativi tra l'ebraico, il greco e il latino (OTTOLENGHI 1874, p. 16).

<sup>6</sup> ORNATO-PICCHIONI 1853, p. 115. Il giudizio è di Picchioni.

<sup>7</sup> OTTOLENGHI, 1874, p. 28.

<sup>8</sup> Una riproduzione del testo è qui presente in Appendice.

<sup>9</sup> Cfr. Appendice.

<sup>10</sup> OTTOLENGHI, 1874, p. 13.

Anche Carlo Dionisotti spende una parola positiva in ricordo di questa traduzione, valida quanto meno come «eccezionale documento della fortuna di Leopardi in Inghilterra, e non ivi soltanto».<sup>11</sup>

Sia la traduzione latina che il testo originale leopardiano sono corredati da molte note, luogo di approfondimenti linguistici sull'italiano e sul latino. L'obiettivo della traduzione è una lezione di linguistica comparata. Il tono didascalico che assume Picchioni nella sua spiegazione – possiamo accorgercene già dalla nota (1)<sup>12</sup> – ne dà conferma.

#### 4. L'EDIZIONE UTILIZZATA DA PICCHIONI

L'edizione utilizzata da Picchioni è sicuramente N<sub>35</sub>.<sup>13</sup> N<sub>35c</sub> è da escludere, perché Picchioni, infatti, non tiene conto delle cinque correzioni apportate all'*Inno* presenti in N<sub>35c</sub>: dobbiamo dedurre che avesse sotto gli occhi N<sub>35</sub>. L'unica vera variante, relativa all'interpunzione, riguarda il v. 107: *doma*, (N<sub>35</sub>) > *doma*; (N<sub>35c</sub>): Picchioni usa il punto e virgola, forse anticipando casualmente la variante leopardiana.<sup>14</sup> In effetti, il periodo necessita in quel punto di una pausa più forte di quella costituita da una virgola. L'inserimento del punto e virgola in luogo della virgola è degno di nota anche alla luce dell'attenzione che il poeta recanatese era solito riservare alla punteggiatura. Nel 1823 Leopardi scrive a Pietro Brighenti, curatore dell'edizione per i tipi dei Nobili delle sue *Canzoni*, raccomandandosi che tutte le scelte di interpunzione presenti nell'autografo vengano assolutamente rispettate:

La punteggiatura (nella quale io soglio essere sofisticissimo) è regolata nel manoscritto così diligentemente, che non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte. E però anche questa parte, ch'è molto facile a esser trasandata da chi corregge, ve la raccomando caldissimamente. Se fosse possibile, io avrei molto caro e vi sarei molto tenuti, che prima del tirare i figli, me ne faceste spedire di mano in mano per la posta le ultime prove, a due, a tre, o più fogli per volta, secondo che tornasse comodo. Io darei loro l'ultima correzione, e li tornerei a spedir franchi a posta corrente, dimodoché lo stampatore non avrebbe a soffrir nulla del ritardo o ben poco.<sup>15</sup>

11 DIONISOTTI 1988, p. 226.

12 Vedi Appendice.

13 Cfr. il siglario dei testimoni leopardiani in LEOPARDI 2006, vol. I, p. 188.

14 Le altre correzioni in N<sub>35c</sub> sono: 1) v. 3: *appellerà* (N<sub>35</sub>) > *ridirà* (N<sub>35c</sub>): Picchioni segue

N<sub>35</sub>; 2) v. 15: *pervicace* (N<sub>35</sub>) > *irrequieto* (N<sub>35c</sub>): Picchioni segue N<sub>35</sub>; 3) v. 74: *oscuro* (N<sub>35</sub>) > *oscuro*, (N<sub>35c</sub>): Picchioni segue N<sub>35</sub> (non inserisce la virgola); 4) v. 96: *E* (N<sub>35</sub>) > *Né* (N<sub>35c</sub>): Picchioni segue N<sub>35</sub>.

15 *Epist.*, I, p. 764.

## 5. ANALISI STILISTICA DELLA TRADUZIONE LATINA

## 5.1. METRO E PROSODIA

Il traduttore non rispetta l'endecasillabo leopardiano, né adotta altro schema metrico canonico, né latino né appartenente alla tradizione italiana. Quelli che, pertanto, non ci rimane che chiamare – con un modo di dire improprio – “versi liberi” di Picchioni oscillano da un minimo di otto sillabe a un massimo di sedici. Sebbene l'unica preoccupazione di Picchioni pare essere quella di una traduzione la più letterale possibile (come è detto chiaramente nella breve introduzione dell'autore),<sup>16</sup> non manca però l'intento di riproporre in latino il ritmo dell'endecasillabo sciolto italiano. Operando in questo modo, il traduttore incorre in molti problemi: di fatto, il ritmo viene rispettato perfettamente solo nel caso di cinque endecasillabi (vv. 26, 40, 43, 51 e 80). Questo modesto risultato è dovuto a varie differenze di fonetica, di qualità dell'accento e di morfologia tra l'italiano e il latino: del resto, le parole latine hanno un'accentazione diversa rispetto a quella della loro corrispondente italiana (metrica quantitativa latina e metrica accentuativa italiana). Cito a titolo di esempio il verso 3, in cui viene alterato il ritmo del primo emistichio:

LODÁNDÓ APPELLERÁ; MÓLTO ALL'ETÉRNO  
che in latino diventa  
LÁUDANS APPELLÁBIT; MÚLTO AETÉRNO

e il verso 16, in cui accade qualcosa di simile:

E DEMÉNZA MAGGIÓR L'OFFÉSO OLÍMPO  
che in latino diventa  
ET DEMÉNTIA MÁJOR OFFÉNSUM OLÝMPUM.

Picchioni riesce a conservare quasi sempre l'accento sulla penultima sillaba del verso (che non sempre nei versi latini è la decima, naturalmente), fattore che a livello prosodico fa avvicinare di molto il verso latino al sentore dell'endecasillabo leopardiano. Tra l'altro, tutti e 117 gli endecasillabi dell'*Inno* presentano l'ultimo accento sulla penultima. Nel testo latino, l'accento cade sulla terzultima in soli quattordici casi (su 117), e mai sull'ultima.

Picchioni dunque rispetta l'accentazione solo a grandi linee, e la sua versione non presenta ricorrenze significative di schemi accentativi. Lo schema che ricorre maggiormente è 1, 4, 7 (8 volte), ma di poco distante da altre soluzioni:

16 Cfr. Appendice, frontespizio.

2, 6, 8 (ricorre 6 volte); 1, 5, 9 e 1, 3, 8, 10 (ricorrono 5 volte); 1, 4, 9 (4 volte). Per quanto riguarda il testo leopardiano si può osservare che lo schema dell'endecasillabo a minore, con ictus in 1, 4, 8 è il preferito (reso spesso con l'1, 3, 8, 10 latino) e ricorre 31 volte, di cui 9 con accento anche sulla sesta sillaba (a formare quindi uno schema 1, 4, 6, 8). Segue l'accentazione 2, 4, 8, impiegata 18 volte, di cui 3 con accentazione sulla sesta sillaba (2, 4, 6, 8). In generale, però, come si accennava sopra, l'intento di Picchioni è una resa aderente al significato dell'italiano, più che a tutte le altre qualità linguistiche del testo.

## 5.2. LA RESA LESSICALE

Ritmo e sintassi, come abbiamo visto, sono strettamente vincolati al testo italiano, e le variazioni in queste due componenti del testo non sono significative. È il lessico è la componente linguistica su cui si concentra il grado maggiore di libertà stilistica di Picchioni, e per questo è la più interessante e quella che può dirci di più dell'*Inno ai patriarchi*.

Di seguito viene analizzata la traduzione delle parole più significative per pregnanza semantica o per numero di occorrenze.<sup>17</sup> La prima parola presa in esame è l'unica congiunzione che, per la frequenza con cui compare nel testo originale, mi è parsa degna di rientrare in questo paragrafo, cioè: *E*: 63 volte.<sup>18</sup> Tutte le «e» sono tradotte con *et* e mai con il *-que* enclitico. Seguono quattro gruppi di sostantivi e infine quattro aggettivi.

### SOSTANTIVI

*Affanno (-i)*: 6 volte. A un'attenta analisi stilistica, questa parola si è rivelata di gran lunga la più interessante per la traduzione in latino. Prima di analizzarne la traduzione latina, tuttavia, è opportuno – ai fini di una piena comprensione – soffermarsi sul testo leopardiano. Nell'*Inno ai patriarchi*, la parola occorre tre volte al singolare e tre volte al plurale. Nel primo caso, «immedicati *affanni* / Al misero mortal» (vv. 6-7), è il poeta stesso a dirci cosa indica questa parola: «nascere al pianto» e «sortir l'opaca tomba e il fato estremo» (vv. 7 e 9). In breve, sono i mali intrinseci dell'esistenza. Nel secondo caso, «Oh quanto *affanno* / Al gener tuo» (vv. 36-37), possiamo pensare al dolore in generale della vita: «affanno» è qui parafrasabile con «dolore». Il terzo caso, «a lunghi esigli e lunghi *affanni*» (v. 84), ha invece un referente molto specifico: i quattordici anni di lavoro che Giacobbe ha accettato di portare a termine per ottenere in sposa Rachele.<sup>19</sup> La quarta e la quinta occorrenza sono particolarmente significative: «ma di suo fato ignara / E degli *affanni* suoi,

17 Ho scelto di analizzare le parole che ricorrono almeno quattro volte.

18 Nel testo a fronte riportato da Picchio-

ni la «e» occorre una volta in più rispetto a N35, nella variante al v. 94.

19 Cfr. *Genesi*, XXIX.

vota d'affanno» (vv. 97-98). Si concentrano in un unico verso (il 98) e sono la prima al plurale e la seconda al singolare. Nel primo caso il poeta indica i dolori nel senso di disgrazie numerabili; nel secondo una condizione generica di dolore, «con valore compendiario rispetto al precedente plurale».<sup>20</sup> Ma non solo: il passaggio dal singolare al plurale universalizza perché sposta la riflessione su un piano più alto, di portata metafisica. Per quanto riguarda l'ultima occorrenza, «al peregrino *affanno* [...] educa» (vv. 115-6), Gavazzeni parafrasa «affanno» con «dolori, angosce prima sconosciute».<sup>21</sup> Siamo di nuovo nel novero delle disgrazie singole e numerabili, dei dolori quotidiani della vita. Questa parola, così significativa per questo canto, dunque, oscilla tra il singolare e il plurale, tra l'universale e i molti, tra il cosmico e il quotidiano. Per commentarne la resa in latino il traduttore rimanda ad una propria nota (a),<sup>22</sup> dove spiega perché alle sei occorrenze nel testo italiano corrispondano sei diverse traduzioni: *angor -ris* (v. 6); *aerumna -ae* (v. 36); *labor -oris* (v. 84); *malum -i* (v. 98 prima occorrenza); *anxietas -atis* (v. 98 seconda occorrenza); *maeror -oris* (v. 115). Vediamole nel dettaglio:

*Angor -ris* (Picchioni rispetta il plurale dell'italiano): questo termine, quando sia riferito al corpo, ha un sinonimo in *dolor*, mentre quando sia *translate* riferito all'animo, corrisponde ad *aegritudo*, *tristitia*.<sup>23</sup> Il significato che meglio si adatta al caso in analisi è sicuramente il primo citato, ma è lecito a mio avviso includere nel senso complessivo di questa parola (in questo luogo) anche l'idea di tristezza. Quest'ultima può essere intesa come la conseguenza del significato più proprio di «angoscia» e denota un'atmosfera effettivamente presente nel canto. *Angor -ris* viene del resto usata da Picchioni anche per tradurre «ambasce» al v. 66.

*Aerumna -ae* (non rispetta il singolare dell'italiano): indica *labores onerosos*, quindi «fatica, lavoro»; poi *calamitas*, *clades*, quindi «disgrazia». Rispetto all'idea espressa sopra, il significato si fa qui più concreto: Picchioni sceglie di rendere con un plurale il singolare «affanno», a indicare la serie di tormenti quasi uno per uno. Se prima gli affanni pertenevano «al misero mortal» (nei termini della filosofia classica sarebbe appunto l'universale uomo) qui si fa riferimento al «gener» di Adamo, in un'accezione quindi più concreta. I due referenti sono numericamente identici, questo è chiaro, ma non lo sono dal punto di vista della connotazione. Il *Lexicon*<sup>24</sup> presenta esempi di *aerumna* sia al singolare sia al plurale e non mi pare sussistano mo-

20 BLASUCCI 2008, p. 23.

21 LEOPARDI 2020, p. 225.

22 Cfr. Appendice.

23 Riporto, qui e di seguito, i significati indicati sul *Thesaurus Linguae Latinae*.

24 *Totius Latinitatis Lexicon*, a cura di Egidio FORCELLINI, Padova, apud Thomam Bettinelli, 1805, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015084647901&view=1up&seq=11> (data di consultazione: 29 maggio 2021).

tivi per tradurre questa occorrenza di «affanno» con un plurale. La stessa parola viene usata anche ai vv. 13 e 69 per tradurre «sciagura».

*Labor -oris* (rispetta il plurale dell'italiano): è sinonimo di *industria*, *ardor*, che valgono «fatica, lavoro, impegno»; e di *miseria*, *aerumna*; e *dolor*, «dolore fisico». Se si tiene presente il contesto in cui è inserita questa parola (gli anni di lavoro per Labano che Giacobbe ha dovuto accettare per meritarsi l'amore di Rachele), si comprende bene la scelta di Picchioni. Il significato più esatto da attribuirle in questo caso è il primo citato, e segnatamente quello di «lavoro». Come è stato detto per il caso di *angor*, anche in questo caso si può includere nel termine scelto il significato di «dolore fisico» come conseguenza del lavoro e della fatica.

*Malum -i* (rispetta il plurale dell'italiano): traduce il termine «male»; ma anche *aerumna*, «disgrazia»; «delitto, cattiva azione»; «colpa». Tutte le traduzioni che precedono possono essere usate efficacemente per rendere il significato di questa occorrenza di «affanno». «Male» – la più generica – rende bene l'idea in senso universale e complessivo. Nel testo leopardiano i due sintagmi «di suo fato ignara» e «degli affanni suoi» sembrano quasi denotare lo stesso referente: il fato della stirpe umana coincide con i suoi «mali», secondo una coincidenza squisitamente leopardiana.<sup>25</sup> Nemmeno il significato di «disgrazia» è fuori luogo, per quanto si tratti di una disgrazia causata dalle «più dire colpe» degli stessi figli (e non – come ormai s'intende – dal peccato originale). I significati terzo e quarto («delitto, cattiva azione», e «colpa») in ambito patriarcale coincidono, dacché ogni delitto è un delitto contro Dio, e quindi una colpa. La stirpe umana sarebbe ignara delle proprie colpe per il semplice fatto che non le ha ancora commesse (in fondo siamo 'prima' della fondazione della civiltà per opera di Caino). Piero Garofalo chiarisce bene questo punto:

This Biblical progression remains outside of historical time so that *antico* acts far more as a psychological mechanism than as a chronological one. Since history is stripped of its chronometer, there are no temporal constraints to preclude a return to an Edenic state.<sup>26</sup>

Si veda in proposito anche Rigoni:

[il concetto di antico] subisce nell'*Inno* (come in *Alla Primavera*) un'ulteriore e, questa volta, definitiva contrazione: la bella età rimpianta cade ormai fuori della cronologia storica, venendo a coincidere con una condizione puramente ideale o mitica.<sup>27</sup>

25 Cfr. sopra tutti gli altri passi, *Zib.* 4174.

27 LEOPARDI 1987, p. 936.

26 GAROFALO 1998, p. 17.

La vera colpa che sarà la causa di tutti gli «affanni» futuri del genere umano non è tanto quella di Caino presa in sé stessa, ma quelle analoghe dei popoli a venire. Se, come abbiamo detto, siamo fuori dalla cronologia e dal tempo, colpa, disgrazia e fato possono essere visti come un *unicum*, dove la causa e l'effetto si identificano.

*Anxietas -atis* (non rispetta il singolare dell'italiano): è sinonimo di *angitudo*, *suspirium*, *maeror*, quindi «ansietà, affanno». Con questo termine usciamo dalla dimensione cosmica e più propriamente esistenziale ed entriamo nel quotidiano. O questo almeno pare essere – se non l'intento di Picchioni – l'effetto conseguito. *Malum* è una parola molto più impegnativa per frequenza e importanza, anche filosofica; mentre *anxietas* è molto meno usata in latino e denota appunto una dimensione più quotidiana. Nel testo italiano avviene l'inverso, come si è visto sopra: la prima occorrenza di «affanno», al plurale («di suo fato ignara / E degli affanni suoi»), sottolinea quasi la serie «immensa» di singole preoccupazioni e affanni quotidiani; la seconda, al singolare («vota d'affanno»), universalizza, e denota dunque quella che ho chiamato sopra dimensione cosmica e – a rigore – universale. Per quanto riguarda la resa del singolare «vota d'affanno» con il plurale *anxietatibus*, si vede bene come questa scelta venga a creare uno scarto semantico. Non solo: traducendo con *anxietate*, Picchioni avrebbe mantenuto l'accento sulla penultima (invece che sulla terzultima) sillaba e avrebbe costruito un verso più breve e quindi più vicino a quello italiano. Il *Lexicon* del Forcellini, del resto, presenta esclusivamente occorrenze al singolare. Non so pertanto indovinare il motivo di questo plurale.

*Maeror -oris* (rispetta il singolare dell'italiano): sta per *tristitia*, *amaritudo cordis*, «tristezza, afflizione». Siamo al terzultimo verso: non è da escludere la volontà da parte del traduttore di voler comunicare un'idea conclusiva, come di effetto finale: la tristezza, appunto.

Per concludere questa analisi sulla resa di «affanno», richiamo l'attenzione sul fatto che, benché nel testo originale la parola non occorra sempre esattamente con lo stesso significato, nemmeno ne presenta sei diversi. La differenza è nella connotazione scelta dal poeta di volta in volta, ora con il singolare (dimensione cosmica) ora con il plurale (dimensione quotidiana). Il testo latino perde invece di vista questa distinzione, in favore di una maggiore varietà terminologica: il numero (singolare/plurale) con cui di volta in volta la parola occorre in italiano viene rispettato solo quattro volte su sei. Considerando la cultura di Picchioni e l'attenzione più linguistica che ermeneutica che riserva al testo di Leopardi, ritengo che ci sia da parte sua una volontà di virtuosismo linguistico, nel saper rendere appunto la stessa parola – per sei volte che occorre – in sei modi diversi. La dialettica singolare-plurale va però così, in buona parte, perduta nel testo di arrivo.

*Prole / gente / stirpe*: 5 volte (*prole* 1 volta; *gente* 2; *stirpe* 2). Considero «gente», «stirpe» e la prima occorrenza di «prole» come parole quasi sinonimiche, dato che nel testo di Leopardi potrebbero essere interscambiate quasi senza alterare il significato dei rispettivi enunciati. Picchioni le traduce sempre letteralmente: «gente» con *gens* (-*tis*), «stirpe» con *stirps* (-*is*) e «prole» con *proles* (-*is*). La seconda e la terza occorrenza di «prole» hanno un significato diverso: sono le piante appena create nel primo caso (v. 24) e i bambini californiani neonati nel secondo (v. 105).

*Fato / destini / legge (-i) del cielo*: 5 volte (*fato* 2; *destini* 1; *legge del cielo* 2). Le occorrenze di «fato» e di «legge del cielo» all'interno dell'*Inno ai patriarchi* sono numericamente identiche sebbene i due termini siano diversamente connotati: credo, comunque, sia lecito accostarli. Le due occorrenze di «fato» e l'unica di «destino» vengono tradotte tutte e tre con *fatum* (o *fata*, nel caso di «destini»). «Legge del cielo» viene resa con *lex coeli*.

*Padre (-i)*: 4 volte. Si tratta chiaramente di una parola rilevante per questo canto. Viene sempre resa con *pater* (-*tres*).

#### AGGETTIVI

*Umano (-a)*: 6 volte. Questo aggettivo è importante nel testo leopardiano perché individua l'universale 'uomo' e – quando compare – ha la funzione di spostare la riflessione sul piano dell'astrazione. In cinque delle sei occorrenze forma col sostantivo cui è accompagnato un sintagma che potrebbe essere oggi tradotto con 'umanità': «genere *umano*» (vedi il sottotitolo); «*umana* prole» (v. 2); «*uman* seme» (v. 12); «*umana* famiglia» (v. 25) e «*umana* stirpe» (v. 99). Viene sempre tradotto con *humanus* (-*a*, -*um*).

*Nostro (-a)*: 5 volte. Nel testo originale, questo aggettivo possessivo si riferisce ora all'umanità intera (le prime tre occorrenze: vv. 90, 92 e 103), ora ai «figli dolorosi», esclusi quindi i patriarchi (gli ultimi due casi: vv. 110 e 114). Il testo latino ricalca perfettamente l'italiano e tutti e cinque i casi vengono tradotti letteralmente con *noster* (-*tra*, -*trum*).

*Antico*: 4 volte. Viene sempre reso con *antiquus* (-*a*, -*um*).

*Novo / novello*: 4 volte (2 *novo*; 2 *novello*). La prima occorrenza è «*novella* / prole de' campi» (vv. 23-24), dove l'aggettivo in questione viene tradotto con *novellam* [*prolem camporum*]. La seconda occorrenza di «novello» è al v. 41: «*furor novello* incesta», che però viene tradotto con *furor novus incestat*. Non ci sono ragioni prosodiche per questa traduzione: il ritmo del

verso non sarebbe stato rispettato inserendo *novellus*, come non è rispettato con *novus*. Il *Lexicon* indica che l'aggettivo *novellus*, *-a*, *-um* è più usato al femminile, ma non mancano esempi in cui compare al maschile. Forse – dato che, come indica il Forcellini, si tratta di un diminutivo di *novus* – Picchioni non ha ritenuto efficace accostarlo a *furor*. «Novo» viene sempre reso con *novus* (*-a*, *-um*).

L'unico errore di traduzione riguarda l'ultima parola: *urgit*. In latino non esiste, in quanto il verbo *urgĕo* è della seconda coniugazione e flette pertanto *urgĕo* (e *-guĕo*) *-es -ursi -ĕre*. La forma corretta del verbo in questo caso è *urget*.

Un'ulteriore osservazione. Gianfranco Contini, in un commento a una traduzione di Pascoli da Orazio,<sup>28</sup> ha introdotto la nozione di «farisaismo» della versione, intendendo appunto la pratica di seguire pedissequamente le parole del testo originale nelle scelte traduttive. Se per Pascoli questo non è il caso, è esattamente quanto avviene nel testo in analisi, pur con l'importante eccezione del caso di «affanno». L'interesse di Picchioni è per una resa letterale che renda evidenti le affinità linguistiche tra l'italiano e il latino. Per ottenere questo, Picchioni si serve anche di parole latine poco usate o rare (dalle note apprendiamo che il suo riferimento rimane comunque il latino classico).<sup>29</sup> Per esempio, *vos* è poco utilizzata come vocativo (e lo stesso vale per il singolare *tu*); *dolens*, *lacrimabilis*, *almus*, *immedicatus*, *angor* etc. sono parole poco frequenti in latino, ma i rari testi in cui compaiono sono sovente classici.<sup>30</sup>

### 5.3. IL LESSICO DELL'INEVITABILITÀ

L'*Inno ai patriarchi* è attraversato da quello che si potrebbe definire un “lesico dell'inevitabilità”, da cui molto traspare dell'impianto filosofico non

28 CONTINI 1971, p. 131.

29 Oltre al fatto che le citazioni proposte da Picchioni sono tutte tolte da opere classiche, indico come ulteriore prova di ciò la traduzione di «poggi» al v. 60: la parola deriva dal latino *podium*, ma acquisisce il significato di «colle» solo in età medievale; Picchioni traduce perciò con una parola di diverso etimo (*collibus*) quello che pur rimane un latinismo. Lo stesso dicasi per «bosco» che, sebbene derivi dal germanico occidentale *busk* o *bosk*, poteva essere reso con la forma

latina medievale *buscus* o *boscus* (cfr. Vocabolario online Treccani alle voci corrispondenti, <https://www.treccani.it/vocabolario/>, data di consultazione: 16 maggio 2021).

30 Per *dolens* si veda Ov. *Met.* 4.246; *lacrimabilis* compare in *Aen.* 7.604 e in *Met.* 2.796; *almus* in *Aen.* 1.306; *angor* in CIC. *Tusc.* 4.18 e LUCR. 3.853 etc. Tutte le citazioni dai testi latini sono state consultate sulla Libreria di Testi Latini dal database dell'Università della Svizzera Italiana, <https://it.bul.sbu.usi.ch/search/databases>.

solo di questo particolare canto, ma del pensiero leopardiano in generale. Mi riferisco a queste parole:

Prima lassa:

- (v. 6) immedicati affanni
- (v. 9) Sortir
- (v. 9) fato
- (v. 10) impose
- (v. 11) Legge del cielo
- (vv. 12-13) tiranna Possa

Seconda lassa:

- (v. 39) destini
- (v. 49) aduna e stringe
- (v. 55) servitù
- (vv. 55-56) imbelli [Umane vite]

Terza lassa:

- (v. 66) seguaci ambasce

Sesta lassa:

- (v. 107) [Fera tabe non] doma
- (vv. 109-10) [il giorno Dell'atra morte] incombe
- (v. 111) inermi [regni]
- (vv. 113-4) invitto [Nostro furor]
- (v. 114) violate [genti]

Tutte queste espressioni evidenziano quanto poco l'essere umano possa contro un destino già scritto, o la natura (con la *n* minuscola) contro l'invincibile furore umano. Mostrano – in sostanza – l'impossibilità di contrastare il male dell'esistenza, anche quando questo è il risultato delle nostre stesse azioni.

Dall'elenco proposto sopra risulta evidente che questo lessico dell'inevitabilità è concentrato all'inizio e alla fine del componimento, con una 'sospensione' di ben 51 versi. È presente una più piccola sospensione anche tra il v. 13 e il 39, coincidente con l'inizio della seconda lassa. In questi versi si parla degli inizi idillici sulla terra: «Tu primo il giorno, e le purpuree faci». Quando invece subentra la riflessione del poeta su quanto accadde poi, ecco riaffiorare le parole dell'inevitabilità: «Oh quanto affanno | al gener tuo [...] | preparano i destini!». Ho poi scelto di segnalare anche il sintagma «seguaci ambasce», l'unico caso di lessico dell'inevitabilità della terza lassa. Si tratta sicuramente del sintagma

più debole. Ma è anche il caso più sottile: a ben riflettere, le «seguaci amabasce», ovvero i dolori che *conseguono* al crudo affetto e agli empî studi rinnovati, sono di questi un effetto per così dire necessario. Ecco che l'essere umano non può rinnovare le antiche colpe senza che ne consegua per lui un dolore; ed ecco l'inevitabilità. La quarta lassa racconta le vicende positive di Abramo e Giacobbe, di come i celesti riempirono di felicità la vita di Abramo e di come l'amore per la bella Rachele punse Giacobbe. La quinta lassa indulge ancora al tempo in cui la vita umana trascorse aurea, grazie alle belle illusioni antiche. Ma l'ultima lassa è di nuovo dominio della riflessione, e l'inesorabilità è quasi la nota finale di questo canto.<sup>31</sup>

Gli stessi 'effetti d'infinito' o di vaghezza idillica perseguiti in alcune parti dell'Inno (si pensi in particolare all'evocazione delle solitudini preistoriche nella seconda lassa, affidata a un lessico 'poeticamente' indeterminato: «deserte valli», «ignota pace», «erma terrena sede»; e a procedimenti propri della tecnica 'infinitiva', come la valorizzazione in enjambement dei termini più evocativi: «ferìa | D'inudito fragor», «gli ameni | Futuri seggi», «ignota | Pace») si realizzano all'interno di un siffatto tessuto linguistico.<sup>32</sup>

In generale, si può ben dire che «il poeta solo nella lucente armatura del linguaggio classico voglia misurarsi con l'odiosa realtà».<sup>33</sup>

Il senso di questa ricerca linguistica non è banalizzabile a una mera esigenza di classicismo, «ma è da valutarsi all'interno di una ricerca sistematica di 'stile tragico', dove l'«odiosa realtà» tende a perdere i suoi tratti prosaicamente referenziali per assurgere, a suo modo, a un livello di evocazione 'eroica'».<sup>34</sup> Ed ecco la potenza di immagini come: «violento | Emerse il disperato Erebo in terra» «quale | D'amarissimi casi ordine immenso | Preparano i destini», «Agl'inaccessi | Regni del mar vendicatore illude | Profana destra», fino alla raffigurazione finale del «nostro furor» che «la fugace, ignuda | Felicità per l'imo sole incalza».

In questo senso l'*Inno ai Patriarchi* si pone come l'ultima e più avanzata espressione di un 'epos' del negativo storico-esistenziale, che aveva avuto la sua prima espressione poetica nella canzone *Ad Angelo Mai*.<sup>35</sup>

Di seguito sono elencate le scelte traduttive di Pacchioni per il lessico dell'inevitabilità:

<sup>31</sup> Quasi, perché la vera nota finale è quell'immagine poeticissima del furore umano che «la fugace ignuda | felicità per l'imo sole incalza» (vv. 116-7).

<sup>32</sup> BLASUCCI 2008, p. 19: appunto, il lin-

guaggio classico.

<sup>33</sup> BIGI 1954, p. 107.

<sup>34</sup> BLASUCCI 2008, p. 19.

<sup>35</sup> *Ibid.*

- (v. 6) immedicati [affanni] > *immedicati* [angores];  
 (v. 9) Sortir > *sortiri*;  
 (v. 9) fato estremo > *fatum extremum*;  
 (v. 10) impose > *imposuit*;  
 (v. 11) Legge del cielo > *lex coeli*;  
 (vv. 12-13) tiranna [Possa] > *tyrannica* [potestas];  
 (v. 39) destini > *fata*;  
 (v. 49) aduna e stringe > *congregat et constringit*;  
 (v. 55) servitù > *servitus*;  
 (vv. 55-56) imbelli [Umane vite] > *imbelles* [humanae vitae];  
 (v. 66) seguaci [ambasce] > *sequaces* [angores];  
 (v. 107) [Fera tabe non] doma > [fera tabes non] *domat*;  
 (vv. 109-10) [il giorno Dell'atra morte] incombe > [dies atrae mortis] *incumbit*;  
 (v. 111) inermi [regni] > *inermia* [regna];  
 (vv. 113-14) invitto [Nostro furor] > *invictus* [noster furor];  
 (v. 114) violate [genti] > *violatae* [gentes].

Le parole dell'inevitabilità vengono rese letteralmente (come tutto il lessico dell'*Hymnus*), con una sola eccezione: «aduna» al v. 49 viene tradotto con *congregat*, quando sarebbe disponibile il verbo *aduno*; quest'ultimo viene però impiegato solo nel latino tardo: il *Lexicon* cita Lattanzio e Rutilio Tauro Emiliano Palladio, autori del IV secolo d. C. Tutte le parole elencate sopra sono dichiaratamente di origine latina, e quindi più vicine all'originale per significato semantico, e come tali capaci di svelare significati nascosti.<sup>36</sup>

Prendiamo in considerazione le parole attinenti al campo semantico del destino: «sortir», «fato», «legge del cielo», «destini». Questi termini tipicamente filosofici, se ripresi dall'ambito latino, possono forse essere ricondotti al referente culturale dello Stoicismo. Cito a titolo di esempio il loro uso nell'*Eneide*: «sic fata deum rex | sortitur *volvitque vices*»<sup>37</sup> e in Seneca: «*erat corpus validum ac forte sortitus*»,<sup>38</sup> due autori spesso citati in nota

36 «Affanno» e «ambascia» a rigore non sono inclusi nel mio elenco, tuttavia, la loro etimologia necessita di un appunto: Picchioni nella nota (a) le indica come di origine incerta. La prima deriverebbe dal provenzale *afan* secondo alcuni (Enciclopedia Treccani, Dizionario Garzanti, <https://www.treccani.it/vocabolario/> e <https://www.garzantilinguistica.it/>, data di consultazione 18 maggio 2021) o dal latino volg. *vannare* (class. VANNÈRE) «vagliare, ventilarlo il grano», da cui il significato generico di

«faticare, lavorare intensamente» e quindi «respirare con fatica». Questa è l'ipotesi del Devoto-Oli e dell'Oxford Languages Dictionary; la seconda nasce in ambito gallico, \*am(bi)bascia, per poi passare al latino medievale *ambascia*. Cfr. Vocabolario online Treccani o il Devoto-Oli, alle voci corrispondenti.

37 *Aen.* 3.375-6: «degli dèi il re così i fati fissa, e gli eventi dispone» [trad. A. Fo].

38 *Epist.* 58.30: «gli era toccato un corpo robusto e vigoroso» [trad. G.B. Conte].

da Picchioni, ed è ben conosciuto quale ruolo svolga la sorte (il fato) nella vicenda di Enea e nel pensiero del filosofo stoico Seneca.

Per «fato» scelgo, tra le moltissime citazioni, quella che trovo più significativa per il contesto leopardiano: «*Heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas! | Tu Marcellus eris*»<sup>39</sup> (la distinzione tra il singolare *fatum* e il plurale *fata* – almeno nel caso leopardiano – è solo linguistica). Questo esempio valga – e anzi ancor più specificamente – per i *fata* del v. 39.

La «legge del cielo» è accostabile – come lo stesso Leopardi fa al v. 100 in una dittologia sostanzialmente sinonimica – alla legge di natura. Anche nel mondo antico, le due leggi hanno in realtà il medesimo referente: «*in morte, quam pati lex est*»<sup>40</sup> o «*Aeneia regna Parcarum in leges reducere*».<sup>41</sup>

Il riferimento allo Stoicismo appare particolarmente utile se pensiamo al carattere essenziale del fato stoico: l'inesorabilità. Secondo tale concezione, l'essere umano è libero quando cessa di opporsi al destino e se ne lascia guidare, magari principiando ad amarlo. Se per Leopardi il fato (*et similia*) è ormai soltanto un *flatus vocis*,<sup>42</sup> questo non è certo il caso per l'ambiente culturale cui questi termini rimandano quando sono scritti in latino; e nemmeno – *mutatis mutandis* – per il mondo dei patriarchi, per cui l'entità del fato, pur se non si chiama in questo modo, esiste in Dio.

In tema di parole latine che sono più eloquenti delle rispettive gemelle italiane, emerge anche *servitus*, che vale «servitù, schiavitù». Ma a che cosa questo termine realmente faccia riferimento è probabile che un 'moderno' fatichi a immaginarselo. Anche questa, infatti, è una parola che – calata nel mondo antico – acquista un valore enorme, e sconosciuta nell'italiano dell'Ottocento (e ancor più nell'italiano contemporaneo). La schiavitù è appunto un aspetto tipico della storia antica e coincide con la vita quotidiana di moltissime persone, per le quali può veramente rappresentare l'«ultimo danno», il male estremo.

#### 5.4. IL REGISTRO

La traduzione latina, per il fatto di essere estremamente fedele al testo, conserva sostanzialmente il tono solenne e l'ampio fraseggio dell'*Inno*.

39 *Aen.* 6.882-3.

40 SEN., *Epist.* 94.7: «nella morte che per legge di natura dobbiamo subire» [trad. G. B. Conte].

41 SILIO ITALICO, *Punica*, 10.644: «ricondurre il regno di Enea sotto il controllo delle Parche» [trad. G.B. Conte].

42 Cfr. *Zib.* 4070-1, 17 aprile 1824 (Saba-

to Santo). Si veda il passo nella sua interezza, ma particolarmente: «Da ciò è nato che egli [l'uomo] ha immaginato i nomi e le persone di fortuna, di fato, incolpati sì lungamente dei mali umani, e sì sinceramente odiati dagli antichi infelici, e contro i quali anche oggi, in mancanza d'atri oggetti, rivoliamo seriamente l'odio e le querele delle nostre sventure».

La perdita maggiore si ha sul piano del lirismo, poiché il canto viene tradotto appunto letteralmente e ai fini di operarne un'analisi linguistica, e quello che appare naturale in italiano (o almeno più naturale) suona molto artificioso e a tratti claudicante in latino. A dire il vero, la sintassi tende sempre alla sinchisi tanto in italiano quanto in latino; sono quindi più che altro gli accostamenti tra i singoli lemmi e i loro valori semantici a rendere la traduzione latina lontana dal latino classico, e quindi artificiosa.

### 5.5. FENOMENI CONNESSI ALL'INTERTESTUALITÀ

Se per alcune traduzioni si può talvolta parlare di un'opera letteraria distinta e indipendente dal testo originale, questo non avviene nella versione di Picchioni. Tuttavia uno degli aspetti del testo latino che maggiormente lo differenzia dal testo italiano è la sua intertestualità. Il testo picchioniano ne ha una propria, distinta da quella di Leopardi: con opere in latino rigorosamente classico (per giustificare le scelte traduttive) e con le opere filologiche contemporanee (per suffragare l'apparato di commento linguistico: Theodor Benfey, Franz Bopp e Franz Passow). Se *Inno ai patriarchi*, come del resto tutti i canti leopardiani, è in dialogo sì con la tradizione classica ma soprattutto con la storia della poesia italiana, l'*Hymnus in patriarchas* sviluppa il proprio dialogo esclusivamente con i classici latini. Ecco la lista degli autori citati, in ordine discendente per numero di citazioni: Cicerone (10 citazioni), Virgilio (7), Orazio (4), Ovidio (3), Seneca (2), Quintiliano (2), Cesare (2), Plinio il Vecchio (2), Velleio Patercolo (2), Columella (2), Lucrezio (1), Stazio (1), Plauto (1).

Le citazioni dalla letteratura latina hanno per Picchioni la funzione di giustificare le scelte lessicali. L'autore più usato – e probabilmente il depositario di maggiore autorità – è Cicerone, che in questo contesto svolge il ruolo di figura linguistica e culturale di riferimento. Di Cicerone però vengono ripresi gli scritti più vari, e non è sua l'opera più utilizzata: l'*Eneide* (5 volte).

L'intertestualità con le opere filologiche degli autori indicati, sebbene sia per quantità meno importante, è invece rilevante per un altro motivo. Franz Bopp (1791-1867) è il filologo e linguista fondatore, insieme a Rasmus Christian Rask (1787-832), dell'indoeuropeistica. L'opera di Bopp in cui viene discusso il problema dell'indoeuropeo per la prima volta in maniera sistematica è del 1816, pubblicata a Francoforte sul Meno con il titolo *Sul sistema di coniugazione del sanscrito, in confronto con quello greco, latino, persiano e germanico*. Questo saggio (insieme a un'altra opera di Rask) viene considerato il punto di partenza per gli studi di linguistica comparativa e soprattutto

per l'indoeuropeistica. Picchioni conduce, dunque, una delle prime esegesi leopardiane che tengono conto di tutti questi elementi.

## 6. PERCHÉ TRADURRE L'INNO AI PATRIARCHI

### E PERCHÉ TRADURLO IN LATINO:

#### IL SIGNIFICATO DELL'OPERAZIONE DI PICCHIONI

Il fine della versione di Picchioni è chiaramente espresso nella breve nota introduttiva dello stesso traduttore: mostrare alcune affinità linguistiche tra l'italiano e il latino; e quello linguistico è l'interesse principale di Picchioni, come è già stato sottolineato. Di qui l'impegno per una traduzione la più letterale possibile. L'*Inno* leopardiano svolge quindi in questo caso una funzione di *exemplum*, e viene utilizzato per fini didattici e anche virtuosistici: l'*Hymnus in patriarchas* è, di fatto, anche un esercizio di stile.<sup>43</sup>

La scelta del latino come lingua di arrivo dipende dal fatto che la traduzione è pensata per gli studenti di Picchioni a Eton. Come specifica Leone Ottolenghi, questo testo è un saggio relativo al corso di letteratura italiana tenuto nel Collegio inglese: a Eton, infatti, l'italiano era «considerato quasi una terza lingua classica antica».<sup>44</sup> Oltre a ciò, considerando che il fine di questa traduzione è quello di mostrare alcune affinità linguistiche tra l'italiano e il latino, probabilmente Picchioni è stato attratto da questo canto per la sua sintassi e il suo lessico fortemente classicheggianti. Allo stesso tempo, data anche la componente di virtuosismo metrico e linguistico presente nel testo leopardiano, il traduttore difficilmente avrebbe trovato un canto sintatticamente e stilisticamente più complesso.<sup>45</sup> Del resto, «Il Picchioni sapeva commentare le parole, ma non avrebbe scelto un tal testo, se fosse stato fermo a quelle»: <sup>46</sup> L'*Inno ai patriarchi* offre infatti a Picchioni l'occasione anche per un approfondimento metodologico, che distingue la funzione della poesia da quella della filosofia.<sup>47</sup>

Tenendo dunque conto di tutte queste considerazioni, cercherò di trarre le conclusioni del lavoro a partire dalla domanda di ricerca esposta nell'introduzione e più precisamente di mettere in luce quello che Massimo Fusillo ha chiamato il «valore retroattivo» della traduzione:<sup>48</sup> in che modo

43 Come in parte dimostra la varia traduzione di «affanno» analizzata sopra.

44 OTTOLENGHI 1874, p. 11.

45 *La ginestra* fa la sua comparsa in F45.

46 DIONISOTTI 1988, p. 226.

47 Cfr. La nota (45) nel capitolo "Traduzione e commento delle note" citata in *ibid.*

48 FUSILLO 2019, p. 28.

l'*Hymnus in patriarchas* ci permette di rileggere l'*Inno ai patriarchi* e che cosa ci dice di nuovo sul testo leopardiano.

## 7. L'EFFETTO RETROATTIVO DELLA TRADUZIONE: L'INNO SOTTO LALENTE DELL'*HYMNUS*

### 7.1. LA SINTASSI

È stato più volte ribadito come la sintassi dell'*Inno* sia marcatamente classicheggiante. Questo è vero per tutti i componimenti poetici di Leopardi, ma particolarmente per quello qui analizzato. C'è però un importante rilievo da fare. Picchioni rispetta pedissequamente l'ordine delle parole con due sole eccezioni, per altro di scarso interesse ermeneutico.<sup>49</sup> A un'attenta lettura della versione picchioniana, emerge facilmente quanto la sintassi del testo latino sia in realtà lontana dal ritmo del latino classico: Picchioni si preoccupa più di rispettare l'ordine dell'italiano che di produrre un andamento prosodico effettivamente prossimo a quello del latino classico. Quando si parla di sintassi classicheggiante, si corre il rischio di formarsene un concetto sbagliato. La costruzione sintattica dell'*Inno* è in realtà molto lontana da quella di un testo poetico latino classico, e un'analisi attenta della traduzione picchioniana rende questo punto evidente. Quello che di classico permane nei testi della nostra letteratura che definiamo appunto 'classicheggianti' sono in realtà allusioni e citazioni di autori classici, echi lontani e – dal punto di vista sintattico – residui di stilemi classici: ma la struttura del periodo italiano ha una propria natura e un proprio andamento, distinti da quelli del periodo latino. A questo si deve aggiungere la questione della distinzione tra il ritmo dell'italiano 'corrente' del primo Ottocento, il ritmo della poesia latina classica e – a metà tra questi – il ritmo di un testo poetico italiano che venga definito classicheggiante. Si è detto a metà, ma – al di là di quello che si potrebbe pensare – a un'attenta analisi il ritmo della poesia italiana di marca classica è più vicina all'italiano corrente che non al latino. E questa traduzione lo mostra in modo molto chiaro.

### 7.2. IL LESSICO

Come è già stato indicato, il lessico è la variabile stilistica che può dirci di più dell'*Inno ai patriarchi*, perché è il terreno su cui il traduttore ha dimostrato

<sup>49</sup> V. 94: «balze materne» diventa *ma-venta placida navis nostra*.  
*ternae rupis*; e v. 103: «nostra placida nave» di-

di prendersi la maggiore libertà, e particolarmente il lessico dell'inevitabilità. Traiamo dunque alcune conclusioni. La traduzione in latino delle parole dell'inevitabilità comporta che esse (o almeno alcune di esse) siano riportate al terreno linguistico e concettuale cui appartengono più propriamente. Nella prima metà dell'Ottocento (quando Leopardi compone questo canto) il fato non ha ormai più alcun referente ontologico, e se mai un'entità metafisica dovesse venire evocata, si chiamerebbe Spirito. In ogni caso, per Leopardi la parola "fato" è né più né meno che un *flatus vocis*:

l'uomo essendo sempre infelice, naturalmente tende ad incolparne altresì sempre non la natura delle cose e degli uomini, molto meno ad astenersi dall'incolpare alcuno, ma ad incolpar sempre qualche persona o cosa particolare in cui possa sfogar l'amarrezza che gli cagionano i suoi mali, e che egli possa p. cagione di questi fare oggetto e di odio e di querele [...]. Questa naturale tendenza opera poi che il misero si persuade anche effettivamente di quello che egli immagina, e quasi desidera che sia vero. Da ciò è nato che egli ha immaginato i nomi e le persone di fortuna, di fato, incolpati sì lungamente dei mali umani, e sì sinceramente odiati dagli antichi infelici, e contro i quali anche oggi, in mancanza d'altri oggetti, rivolgiamo seriamente l'odio e le querele delle nostre sventure.<sup>50</sup>

Se la parola «fato» nella mente di un uomo dell'Ottocento evoca qualcosa di molto lontano, *vago*, e in ultima analisi non esistente, questo non è ciò che succede per un intellettuale latino. Passare da «fato» a *fatum* significa dunque ricollocare questa parola nel terreno linguistico e filosofico cui appartiene in modo più autentico, e significa quindi ridonarle la sua antica potenza. Lo stesso vale per altre parole come «sortir», «legge del cielo», «destini», «servitù». Se il lettore di Picchioni, dopo aver letto e meditato la traduzione, tornerà a leggere l'*Inno* leopardiano, scoprirà che queste parole dell'inevitabilità avranno acquistato una maggiore pienezza semantica, più colore e – in ultima analisi – una maggiore mimesi.

### 7.3. L'INTERTESTUALITÀ

Il testo latino ha una propria intertestualità, distinta da quella dell'*Inno* leopardiano. L'effetto più immediato che l'intertestualità della traduzione latina presenta sull'*Inno ai patriarchi* è quello di mettere il canto in dialogo con un novero maggiore di autori latini: si viene quindi a creare un nuovo canale intertestuale per il canto leopardiano, seppur indiretto. L'evocazione dei tre grandi filologi tedeschi (Benfey, Bopp e Passow) da parte di Picchio-

<sup>50</sup> Zib. 4070-1, 17 aprile 1824.

ni, poi, è tesa a una maggiore comprensione di alcuni lemmi<sup>51</sup> e una maggiore consapevolezza dei loro rapporti con le parole gemelle appartenenti ad altre lingue indoeuropee.

## 8. CONCLUSIONE: UNA LETTURA PIÙ CONSAPEVOLE

La nostra riflessione sul testo di Picchioni ha ancora una volta evidenziato quanto la sintassi leopardiana sia sì classicheggiante, ma perfettamente inserita nella tradizione poetica italiana; ha costruito un nuovo canale intertestuale che collega l'*Inno ai patriarchi* ad altri importanti autori del latino classico e alla filologia comparativa; e infine ha donato alle parole più pregnanti del testo di Leopardi una specificità semantica in precedenza sconosciuta, e questo è il guadagno maggiore di questo esperimento traduttivo.

Il lettore dell'*Inno ai patriarchi*, quindi, se avrà la pazienza di affrontare e di godere la lettura della traduzione che ci ha lasciato Picchioni, tornerà a leggere il testo leopardiano con una consapevolezza maggiore, troverà nello stesso testo una complessità più articolata, e ne uscirà più arricchito.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Cfr. nota (p) in Appendice.

<sup>52</sup> Ringrazio caldamente i Proff. Marco Maggi e Andrea Balbo, il primo per avermi fatto dono della sua idea ed entrambi per il loro aiuto,

apprezzatissimo e formativo dello studioso che sto diventando. Questo articolo sarebbe ancora nel novero dei possibili senza di loro.

APPENDICE.<sup>53</sup>

Al Sig. C. Leopardi  
i più affettuosi saluti di G. Picchioni<sup>54</sup>

I. LEOPARDI  
HYMNUS IN PATRIARCHAS;  
SIVE  
DE PRINCIPIIS HUMANI GENERIS.

Hoc Italicum carmen totidem et, quoad ejus fieri potuit, iisdem  
verbis Latine exprimere curavit et Annotationibus illustravit  
H. PICCHIONI, ut quæ sint inter utrosque sermones affinitates  
suis ETONÆ discipulis parvo hoc specimine ostenderet.

ETONÆ,  
APUD E. P. WILLIAMS.  
MDCCCXLIV.

HYMNUS IN PATRIARCHAS.

ET vos filiorum dolentium<sup>55</sup> cantus,  
Vos humanæ prolis inclytos patres,  
Laudans<sup>56</sup> appellabit; multò (*nobis*) æterno

<sup>53</sup> Viene qui riportata la traduzione di Picchioni, pubblicata a Eton nel 1844 e digitalizzata da Google nel 2014. È possibile trovare il testo in PDF al seguente link: [https://www.google.it/books/edition/Inno\\_ai\\_patriarchi\\_I\\_Leopardi\\_Hymnus\\_in/6qlfAAAAcAAJ?hl=it&gbpv=0](https://www.google.it/books/edition/Inno_ai_patriarchi_I_Leopardi_Hymnus_in/6qlfAAAAcAAJ?hl=it&gbpv=0).

<sup>54</sup> La dedica, anche nella versione digitalizzata indicata nella nota precedente, era scritta a mano.

<sup>55</sup> *Dolentium*, vel potius *dolorosorum*. Ex compluribus substantivis nominibus, præcipue in *or* desinentibus, nova adjectiva in *rosus* vel *osus* desinentia deducuntur in recentiore latinitate, ut a *dolor*, *dolorosus* (stabat mater *dolorosa*) et ex aliis alia deducta: cujus derivationis

formæ exempla in antiqua et classica latinitate complurima inveniuntur, ut a substantivis *nimbus*, *procella*, *pluvia*, adjectiva *nimbosus*, *procellosus*, *pluviosus*, derivata fuere; a *facinus*, *facinorosus*, a *nemus*, *nemosus*, a *fragor*, *fragorosus*, cujus tamen *συγκοπή* *fragosus* magis usurpata: *fragosa* oratio, dixit Quint. Hæc adjectiva antiquæ et recentioris Latinitatis Italicus sermo servavit, et alia complurima deduxit easdem *ἀναλογία* secutus; ut, *καθόλου*, in omnibus fere Italicæ linguæ derivatis, derivationis legibus classicæ latinitatis obtemperatum est.

<sup>56</sup> *Laudans*, vel potius *laudando*; gerundium in *do* sæpius usurpatur in Italico sermone quam in Latino.

Astrorum agitatori cariores, et multò  
 Nobis minus lacrymabiles in almam  
 Lucem productos. Immedicatos angores  
 Misero mortali, nasci planctui<sup>57</sup>  
 Et æthereo lumine multò dulciora  
 Sortiri opacum τύμβον<sup>58</sup> et fatum extremum,  
 Non pietas, non recta imposuit  
 Lex coeli. Et si de vestro antiquo  
 Errore, qui humanum semen<sup>59</sup> tyrannicæ  
 Potestati morborum et ærumnarum obtulit,  
 Rumor antiquus loquitur<sup>60</sup>, aliæ diriores  
 Culpæ filiorum, et pervicax ingenium  
 Et dementia major offensum Olympum

#### INNO AI PATRIARCHI.

E voi de' figli dolorosi il canto,  
 Voi dell'umana prole incliti padri,  
 Lodando appellerà; molto all'eterno  
 Degli astri agitator più cari, e molto  
 Di noi men lacrimabili nell'alma  
 Luce prodotti. Immedicati affanni<sup>a</sup>

57 *Planctui; planctus* pro *lamentatio, questus*, sumpserunt Seneca et alii. Sed *το* Italicum *pianto* a Latino *planctus* evidenter ductum, valet potius *ploratus, fletus, lacrymæ*.

58 *τύμβον*. Italicæ dictiones Græcæ et non Latinæ originis, quæ non pauca sunt in Italico sermone, Græcæ expressi. [qui e di seguito, rispetto il corsivo di Picchioni per le parole greche, NdA].

59 *Semen* pro *genus* vel *stirps* aliquando et Cicero et alii sumpserunt. Cæterum Italice quoque dici solent non solum *genere* et *stirpe* eodem sensu ac Latine *genus* et *stirps*, sed et *prole, prosapia, progenie, sobole*, ne loquar de *schiatia, razza, legnaggio*, quæ sunt non Latinæ, vel saltem incertæ originis.

60 *Loquitur*; Italicæ verbo *ragionare* Latinum *ratiocinari* esset quidem *ἐτυμολογικῶς* magis affine, siquidem *ragionare* aliud forsitan non sit quam *ἡ συγκαπὴ τοῦ ρατιοκινᾶν*, et omnimodis utraque verba, Italicum *ragionare* et Latinum *ratiocinari*, habeant *ἀρχήθεν* unam et eandem originem, *ratio*. Sed *το* Italicum *ragionare* præter varias notiones *τοῦ ρατιοκινᾶν*

(*ἐκλογίζομαι, λογίζομαι, συλλογίζομαι*) Italice *διά computare, raziocinare, sillogizzare* varie expressas, exhibet sæpe, et præcipue hoc loco, eandem plane notionem ac *το* Latinum *loqui*, cum *το loqui* una e nobilissimis functionibus sit humani intellectus vel *rationis*, et quidem externum signum maxime *χαρακτηριστικόν* humani generis, *μερόπων βροτῶν*. Phrasis ista igitur *grido antico ragiona* posset etiam *μάλα ἀκριβῶς* verti *fama antiqua refert*, quod vicissim, fere iisdem literis verti Italice posset *fama antica riferisce*.

a *Affanni*. Sensu proprio, *κυρίως, affanno*, ut ejus synonymum *ambascia*, significat *anhelitus, anhelatio*, et eodem sensu Itali quoque dicunt *anelito*. Sensu translato, vel *τροπικῶς, affanno* ut *ambascia* valet *molestia, sollicitudo, angor, anxietas*, quas omnes voces Itali pariter servarunt: *molestia, sollicitudine, angore, ansietà*. *Affanno* et *ambascia* voces sunt incertæ originis, sed quod ad me attinet, eas esse *ὀνοματοποιίας*, quæ frequentissimæ sunt in Italico sermone, ut credam, inclinât animus.

Al misero mortal, nascere al pianto,  
 E dell'etereo lume assai più dolci  
 Sortir l'opaca tomba e il fato estremo,  
 Non la pietà, non la diritta impose  
 Legge del cielo. E se di vostro antico  
 Error che l'uman seme alla tiranna  
 Possa de'morbi e di sciagura offerse,  
 Grido antico ragiona, altre più dire  
 Colpe de'figli, e pervicace ingegno,  
 E demenza maggior l'offeso Olimpo  
 In nos armaverunt<sup>61</sup>, et neglectam manum  
 Altricis naturæ; unde<sup>62</sup> vivæ  
 Flammæ nos tæduit, et detestatus<sup>63</sup> partus  
 Fuit gremii materni, et violentus  
 Emersit<sup>64</sup> desperatus Erebus super terram.  
 Tu primus diem et purpureas faces  
 Rotantium sphærarum, et novellam<sup>65</sup>  
 Prolem camporum, o dux antiquus et pater  
 Humanæ familiæ, et tu errantem  
 Per juvenia prata auram contemplas:  
 Cum rupes et desertas valles  
 Præceps alpina unda feriebat<sup>66</sup>  
 Inaudito fragore; cum amœnas  
 Futuras sedes laudatarum<sup>67</sup> gentium  
 Et urbium constrepentium ignota  
 Pax regnabat<sup>68</sup> (*tenebat*); et inaratos<sup>69</sup> colles  
 Solus et mutus ascendebat apricus radius  
 Phœbi et aurea luna. O fortunata  
 Culparum ignara et lugubrium eventuum  
 Ἐρήμη terrena sedes! o (*heu*) quot ærumnas  
 Generi tuo, pater infelix, et qualem

61 *Armaverunt*; *Armare* pro *stimulare*, *impulerat* torrens. Hinc Itolorum consuetudo, qui verbum *rotare* transitiva et intransitiva significatione, ut Græci τροχίζω, pariter usurpant. *Novellam*, novam, recentem, ut et Italice dici licuisset *nova*, *recente*.

62 *Unde*. Verbum *unde* quicumque possit offendi. CIC. *Unde* etiam jumenta nomen a re traxere, quod nostrum laborem juvent. COLUMELLA.

63 *Detestatus*. Hoc participium passiva significatione Horatius usurpavit, cum dixit, – *Bella matribus detestata*.

64 *Emersit desperatus* – *super*, &c. Si radix super terram emerit. COLUM. *Desperatus* pro *desperans* et absolute neutrorum more sumpsit Cicero: *desperati senes*.

65 *Rotantium* – *novellam*. *Rotantia* pro *que rotantur* dixit Virgilius: *qua saxa rotantia*

*impulerat torrens*. Hinc Itolorum consuetudo, qui verbum *rotare* transitiva et intransitiva significatione, ut Græci τροχίζω, pariter usurpant. *Novellam*, novam, recentem, ut et Italice dici licuisset *nova*, *recente*.

66 *Feriebat*. Ferit æthera clamor. VIRG.

67 *Laudatarum*, nobilium, celeberrimorum.

68 *Regnabat*. Nescio equidem an verbum *regnare* transitiva significatione ullus unquam usurpaverit; sed ejus participium *regnatus* passiva significatione persæpe usurparunt poetae: *Terra acri quondam regnata Lycurgo*. VIRG.

69 *Inaratos*, non aratos, incultos. – Nec nulla interea est inarata gratia terræ. VIRG.

Amarissimorum casuum ordinem immensum  
 Præparant fata! Ecce sanguine  
 Avaros cultos (*campos*)<sup>70</sup> et fraterna clade<sup>71</sup>  
 Furor novus incestat<sup>72</sup>, et nefandas  
 Alas mortis divus æther discit.  
 Trepidus, errans fratricida et umbras  
 Solitarias fugiens, et secretam  
 In profundis sylvis iram ventorum  
 Primus civilia (*urbana*) tecta, hospitium et regnum

N'armaro incontra, e la negletta mano  
 Dell'altrice natura; onde la viva  
 Fiamma n'increbbe, e detestato il parto  
 Fu del grembo materno, e violento  
 Emerse il disperato Erebo in terra.

Tu primo il giorno,<sup>b</sup> e le purpuree faci  
 Delle rotanti sfere, e la novella  
 Prole de' campi, o duce antico e padre  
 Dell'umana famiglia, e tu l'errante  
 Per li giovani prati aura contempli:  
 Quando le rupi e le deserte valli  
 Precipite l'alpina onda feria  
 D'inudito fragor; quando gli ameni  
 Futuri seggi di lodate genti  
 E di cittadi romorose<sup>c</sup>, ignota  
 Pace regnava; e gl'inarati colli  
 Solo e muto ascendea l'aprigo raggio  
 Di febo e l'aurea luna. Oh fortunata,  
 Di colpe ignara e di lugubri eventi,  
 Erma terrena sede! Oh quanto affanno  
 Al gener tuo, padre infelice, e quale  
 D'amarissimi casi ordine immenso  
 Preparano i destini! Ecco di sangue  
 Gli avari colti e di fraterno scempio  
 Furor novello incesta, e le nefande  
 Ali di morte il divo etere impara.  
 Trepido, errante il fratricida, e l'ombre

70 *Cultos*. Italicum plurale nomen *colti* est hîc substantivum, et valet *cultos campos, loca culta*.

71 *Clade*, vel strage, vel excidio, ut et Italice dici licuisset *fraterna strage, fraterno eccidio*.

72 *Incestat*. Totam incestat funere classem. VIRG.

b *Giorno et die et di* Itali promiscue dicunt pro *dies*. De etymologia Italicæ vocis *giorno*. Vide *Not.* (p) pag. 15.

c *Romorose*: hujus adjectivi quasi synonyma sunt *strepente, strepitante, strepitoso*, ducta e Latinis *strepere, strepitare, strepitus*, quæ omnia servata fuere ἐν τοῖς Italicis *strepere, strepitare, strepito*.

Solitarie fuggendo e la secreta  
 Nelle profonde selve ira de' venti,  
 Primo i civili tetti, albergo<sup>d</sup> e regno

Maceris curis, erigit<sup>73</sup>; et prima  
 Desperata pœnitentia<sup>74</sup> cæcos  
 Mortales, ægra, anhela<sup>75</sup> congregat et constringit  
 In consortes receptus (*receptacula*): unde negata  
 Improbata manus curvo aratro, et viles  
 Fuerunt agrestes sudores<sup>76</sup>; otium<sup>77</sup> limina<sup>78</sup>  
 Sclerata occupavit; in corporibus inertibus (*desidiosis*)  
 Domito vigore nativo<sup>79</sup>, languidæ, ignavæ  
 Jacuere<sup>80</sup> mentes; et servitus imbelles  
 Humanas vitas, ultimum (*extremum*) damnum, exceperit.<sup>81</sup>  
 Et tu ab æthere infesto et a mugiente  
 Super nubiferis jugis æquoreo fluctu  
 Servas iniquum germen; o tu, cui prima  
 Ex aere cæco et natantibus collibus  
 Signum attulit instauratæ spei  
 Candida columba, et ex antiquis

d *Albergo*, vox Germanicæ originis (Germani dicunt *Herberge*): Synonima sunt *magine*, *casa*, *ospizio*, *domicilio*, *abitazione*, *sede*, *abitacolo*, e Latinis *mansio*, *casa*, *hospitium*, *domicilium*, *habitatio*, *sedes*, *habitaçulum*.

73 *Primus* – *erigit*. Egressusque Cain a facie Domini habitavit in terra ad orientalem plagam Eden – et ædificavit civitatem. *Gen.* cap. IV. v. 16, 17.

74 *Desperata pœnitentia*. *Desperata*, id est ab omni spe deiecta, desperatione affecta; *Pœnitentia*, sive conscientiæ stimulus, *μεταμέλεια*; sed hæc *μεταμέλεια* est hic personata, ideoque *desperatione affectam* eam vocare potuit poeta. Nota Italice dici *desperato* et de homine vel persona qui desperat, et de re cui desperatur. Cæterum Itali quoque dicunt *desperare* et *desperante*, pro *desperare* et *desperans*, sed *desperato* sensu activo aliquam majorem vim habet quam *desperante*.

75 *Anhela*, vel potius *anhelans*. Cæterum Latinæ voces *anhelare*, *anhelus*, omnes pariter servatæ fuerunt ἐν τοῖς Italicis *anelare*, *anelo*: τοῦ *anelare* synonyma sunt *ansare*, *ambasciare*, τοῦ *anelo*, *ambascioso* et *ambasciato*, *affannoso* et *affannato* (vide Not. a) præter *ambasciante*, *anelante*, *ansante*. Itali dicunt etiam *trambasciare*, *trambasciato* (quorum synonyma sunt *trafelare*

et *trafelato*) et aliquam vim majorem habent quam *ambasciare* et *ambasciato*, et exhibent notionem virium deficientium, cum particula *tra*, vel potius *stra*, a Latina præpositione *extra* derivata, sit semper ἀύζητική.

76 *Sudores*. Stilus ille tuus multi sudoris est. CIC.

77 *Otium*, vel potius *socordia*. Cæterum *socordia* eodem sensu ac Latini Itali quoque usurpantur.

78 *Limina*. το Latinum *solium* esset forsitan ἐτυμολογικῶς affinius τῷ Italicis *soglia*, a Latino *solium* probabiliter derivato. Sed το Latinum *solium*, quod idem plane valet ac το Italicum *soglio* masculini generis, eandem significationem non habet ac το femininum *soglia*, cujus significatio eadem plane est ac τοῦ Latini *limen*, cui cognatum est *limitaris*, unde το Italicum *limitare* (quidam dixit etiam *limine*, ni fallor) synonymum τοῦ *soglia*.

79 *Nativus*, ingenuus, insitus, naturalis, quæ vocabula omnia servata fuere ἐν τοῖς Italicis *ingenito*, *insito*, *naturale*.

80 *Jacuere*. Virtutes jacent. CIC. Navigii ratio tum jacebat. LUCR.

81 *Et servitus* – *exceperit*. Ordo naturalis verborum est, – *et servitus, extremum damnum, exceperit humanas vitas*.

Nubibus occiduus sol naufragus exiens  
 Atrum polum pulchra<sup>82</sup> iride pinxit.  
 Alle macere cure, innalza;<sup>e</sup> e primo  
 Il disperato pentimento i ciechi  
 Mortali egro, anelante, aduna<sup>f</sup> e stringe  
 Ne'consorti ricetti: onde negata  
 L'improba mano al curvo aratro, e vili  
 Fur gli agresti sudori; ozio le soglie  
 Scellerate occupò; ne' corpi inerti  
 Domo il vigor natio, languide, ignave  
 Giacquer le menti; e servitù le imbelli  
 Umane vite, ultimo danno, accolse.

E tu dall'etra infesto e dal muggiante<sup>g</sup>  
 Su i nubiferi gioghi equoreo flutto  
 Scampi l'iniquo germe, o tu cui prima  
 Dall'aer cieco e da' natanti poggi<sup>h</sup>  
 Segno arrecò d'instaurata spene  
 La candida colomba, e delle antiche  
 Nubi l'occiduo Sol naufrago uscendo,  
 L'atro polo di vaga iri dipinse

Redit ad terram, et crudum<sup>83</sup> affectum et impia  
 Studia renovat et sequaces angores (*anxietates*)  
 Servata gens. Inaccessis  
 Regnis maris vindicis illudit<sup>84</sup>

82 *Pulchra*. Italicum adjectivum *vaga* sane non est hīc satis bene interpretatum *pulchra*, sed illud hoc loco, ut in aliis complurimis, melius Latine exprimere dubito an fieri possit. το Italicum *vago* λεξικῶς idem plane est τῷ Latino *vagus*, cuius etiam habet omnes significationes. Sed præter istas significationes τοῦ Latini *vagus*, inest sæpe ἐν τῷ Italicō *vago* aliqua ex notionibus Græcorum adjectivorum καλὸς, χαρίεις, ἐπαφρόδιτος, ἐπιθυμητὸς, ἐράσιμος, ἡμερόεις vel ἡμείρων, ἐρατεινὸς vel ἐρατὸς, ἐρασθεῖς sensu activo, et vice versa ἐρώμενός sensu passivo, et sæpe quidem plurimas, vel etiam omnes hæ notionēs simul; quapropter vocabulum est *vagissimæ*, ut ita dicam, significationis, et idcirco maxime poeticum, ut quod vim habeat τοῦ ἐγείρειν in lectoris mente et animo complures ex illis indefinitis conceptibus qui sunt præcipuus effectus τοῦ ἐν ποιήσει καλοῦ.

e *Innalza*, compositum ex præpositione *in* et adjectivo *alto* (*altus*); sed et *erigere* et *estol-*

*lere*, Itali quoque persæpe usurpantur eodem sensu ac Latini.

f *Aduna*. Verbum *adunare*, quod valet *in unum* (*locum*) *colligere*, compositum est e præpositione *ad* et adjectivo *uno* (*unus*), ut et Germani e præpositione *ver* et adjectivo *ein* (*unus*) verbum *vereinen* composuere. Synonima τοῦ *adunare* sunt *congregare* et *raccogliere*, e Latinis *congregare* et *colligere*.

g *Muggiante*, participium verbi *muggiare*, cuius synonymum est *muggire*, quæ sunt cognata verba a Latino *mugire* ducta. Sed τῷ *muggiante* magis quam τῷ *muggiente*, notio subjecta est bombi cuiusdam vel fremitus, cum vocalis *a*, ut magis hiante ore prolata quam *e*, item et magis resonans sit et quodam modo urboans.

h *Poggi* (*colles*), vox incertæ originis, si tamen a Latino *podium* non est derivanda; sed eodem sensu Itali sæpius dicunt *colle*, cuius diminutiva, *collina*, *collinetta*, sæpissime etiam usurpantur.

83 *Crudum*. Prælia cruda. STATIUS.

84 *Illudit*. Certant illudere capto. VIRG.

Profana dextra, et ærumnas et planctum  
 Nova litora et novas stellas docet.  
 Nunc te, pater piorum, te justum et fortem  
 Et tui seminis generosos alumnos  
 Meditatur pectus meum. Dicam quomodo  
 Sedentem, obscurum meridie ad umbras  
 Pacati hospitii, apud molles  
 Ripas gregis tui nutrices et sedes,  
 Te cœlestium peregrinorum occultæ  
 Beaverint æthereæ mentes; et qualis, fili  
 Sapientis<sup>85</sup> (*prudētis*) Rebecca, sero (*primo vespere*)  
 Apud rusticum puteum, et in dulci  
 Pastoribus et lætis otiis frequente<sup>86</sup>  
 Haranitica<sup>87</sup> valle amor te punxit  
 Venustæ λαβανηίδος<sup>88</sup>: invictus  
 Amor, qui longis exiliis et longis laboribus  
 Et servitutis odioso oneri  
 Voluntarium præstantem animum addixit<sup>89</sup>

Riede alla terra, e il crudo affetto e gli empi  
 Studi rinnova e le seguaci ambasce  
 La riparata gente. Agl' inaccessi  
 Regni del mar vendicatore illude  
 Profana destra, e la sciagura e il pianto  
 A novi liti e nove stelle insegna.

Or te, padre de' pii, te giusto e forte,  
 E di tuo seme i generosi alunni  
 Medita il petto mio. Dirò siccome<sup>i</sup>

85 *Sapientis*. Paupertas Latini sermonis me compulit adjectivum *saggia* vertere *sapientis*, quamvis non eadem omnino utriusque vocabuli vis sit. Italica phrasis *della saggia Rebecca* esset ἀκριβῶς μάλιστα Græce interpretata τῆς σώφρονος Ρεβήκης. Caterum non το *saggia* solum et *savio*, vero, et τα *sapiente*, *sapientone*, *sapientaccio*, *sapientuzzo*, *sapientino*, *sapientello*, *saputo*, *saputello*, *saputino*, *saputaccio*, *saputone*, *saccente*, *saccentino*, *saccentello*, *saccentone*, *saccentazzo*, *saccentuzzo*, *scienziato*, *sciente*, *sapevole*, omnia a verbis *scio* et *sapio* ducta, in Latinum verti aliter ac διὰ το *sapiens* vel *sciens*, vel περιφραστικῶς, omni loco posse non existimarem. Nosce ab uno exemplo quæ hodierni Italici sermonis divitiæ sint, qui antiqui Romani quædam ampliatio et quasi exquisitior absolutio est, Græcæ versatilitati et copiæ

magis affinis, ut progressæ magis et magis multiformæ civilitati, et poetico ingenio novæ gentis, magis quam antiqua Romana liberalibus artibus deditæ, præbeat necessaria, τὰς χρείας παρέχεται.

86 *Frequente*. Frequens oppidum; frequentare solitudinem loci alicujus. CIC.

87 *Haranitica*, gentile nomen ab *Haran*. Gentilia, ἔθνικὰ, nomina Latinæ et Græcæ formæ promiscue Itali usurpantur.

88 Λαβανηίδος, Labanide, patronymicum a Laban; patronymica Græcæ formæ Itali persæpe usurpantur: *Atride*, *Pelide*, *Telamonde*, *Tydidè*, *Nestoride*, *Briseide*, *Criseide*, *Nereide*, *Atlantide*, &c.

89 *Addixit*. Addicere aliquem muneri. CIC.

i *Siccome*, valet *quo modo*, quod idem plane est ac το Italicum *in qual modo*.

Sedente, oscuro in sul meriggio all'ombre  
 Del riposato albergo, appo le molli  
 Rive del gregge tuo nutrici e sedi,  
 Te de' celesti peregrini occulte  
 Beâr l'eteree menti; e quale, o figlio  
 Della saggia Rebecca, in su la sera,  
 Presso al rustico pozzo e nella dolce  
 Di pastori e di lieti ozi frequente  
 Aranitica valle, amor ti punse  
 Della vezzosa Labanide: invitto  
 Amor, ch'a lunghi esigli e lunghi affanni  
 E di servaggio all'odiata soma<sup>k</sup>  
 Volenteroso il prode animo addisse.

Fuit certe, fuit (nec errore vano et umbrâ  
 Aonius cantus et famæ rumor  
 Pascit avidam plebem) amica olim  
 Sanguini nostro et delectabilis (*jucunda*) et cara  
 Hæc misera plaga, et aurea cucurrit  
 Nostra caduca ætas. Non quo lactis  
 Unda rigaret intemerata latus  
 Maternæ rupis et cum gregibus  
 Mistam tigridem ad consueta ovilia,  
 Et ageret per jocum lupos ad fontem  
 Parvus<sup>90</sup> pastor; sed sui fati ignara  
 Et malorum suorum, vacua ab anxietatibus<sup>91</sup>

k *Soma* (onus, sarcina) a *salma*, cujus synonymum est, ductum, suppresso *l*, et *a* mutato in *o*; et *to* Italicum *salma* non dubito quin derivandum sit a *sarcina*, syllaba *ci* suppressa, et mutatis *r* et *n* in *l* et *m*, cum literæ quæ iisdem organis pronunciantur, ut *r* et *l*, una in aliam sæpissime mutantur in omnibus linguis, et præsertim per transitionem ex uno in alium sermonem; unde Attici promiscue dicebant *ράκος* et *λάκος*, *σιγηρός* et *σιγηλός*, *κρίβανος* et *κλίβανος*, *κεφάλαργος* et *κεφάλαλγος*, *ναύκραρος* et *ναυκληρος*; et præterea *μίν* et *νίν*, et *v* in *μ* Græci semper mutabant, si labialis aliqua, *β*, *π*, *φ*, sequebatur; et *μή* et *μῶν* in Latina *ne* et *num* mutata fuere. Ceterum posset *soma* etiam derivari *σῶμα*, cujus etiam habet duas, et quidem antiquissimas, significationes, id est, *δέμας*, et *νεκρός* vel *νέκνς*.

90 *Parvus pastor*, vel potius *juvenis et amabilis* pastor. Diminutiva, in Latino sermone non frequentia, frequentissima sunt in Italico, siquidem omnibus substantivis et adjectivis no-

minibus syllabæ *ello*, *etto*, *ino*, *uccio*, *uzzo*, *etto*, affigi possunt, quæ parvitatibus vel exiguitatis, gradu diverso, exhibent notionem. Sed Italice sæpius quam Latine hæc affixa *ello*, *etto*, *ino*, &c. præter notionem parvitatibus exhibent aliquam notionem amabilitatis, venustatis vel juventæ aliquando etiam (præsertim *otto*, *uccio*, *uzzo*) parvitatibus moralis vel intellectualis, vel etiam interdum materialis vel moralis turpitudinis. Aliquid *ἀνάλογον* dicendum est de amplificativis, sive augendi vim habentibus. Amplificativa et diminutiva pars non minima sunt Italicæ linguæ divitiarum, sed quæ ad illa pertinent magnam constituunt partem Italicæ lexicologiæ, nec licet, de illis amplius disserendo, partis hujus quasi tractatum hic ἐν παρέργῳ μεσολαβεῖσθαι.

91 *Vacua ab anxietatibus*. Vacuus ab omni molestia. CIC. Adjectivum *vacuus*, servatum fuit ἐν τῷ Italicō *vacuo*, cujus synonymum est *vuoto* vel *voto*, a participio *vacuatus* probabiliter ductum.

Vixit humana stirps; secretis  
 Legibus cœli et naturæ inductus<sup>92</sup>  
 Valuit (*viguit*) amœnus error, fraudes, molle  
 Pristinum velum (*velamen*); et sperare contenta<sup>93</sup>  
 Placida navis nostra in portum ascendit.  
 Talis inter vastas<sup>94</sup> Californias sylvas<sup>95</sup>  
 Nascitur beata proles, cui non sugit (*emungit, erodit*)  
 Pallida cura pectus, cui membra  
 Fera tabes non domat; et victum nemus,  
 Nidos (*cubilia*) intima<sup>96</sup> rupes, undas ministrat

Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra  
 L'aonio canto e della fama il grido<sup>1</sup>  
 Pasce l' avida plebe) amica un tempo  
 Al sangue nostro e diletto<sup>m</sup> e cara  
 Questa misera piaggia, ed aurea corse  
 Nostra caduca età. Non che di latte  
 Onda rigasse intemerata il fianco<sup>n</sup>  
 Delle balze<sup>o</sup> materne, e con le greggi  
 Mista la tigre ai consueti ovili  
 E guidasse per gioco i lupi al fonte

92 *Inductus*. 'Inducere scuta pellibus.' CÆS. 'Inducere calceos pedibus.' CIC. 'Tædæ inductæ sulphure.' OVID.

93 *Contenta*. 'Contentus retinere titulum.' VELL.

94 *Vastas*, id est *longe lateque patentes*.

95 *Californias sylvas*. Californiam sitam esse in extrema occidentali parte continentis terræ, pene supervacuum est in mentem lectoris redigere. Inter omnes gentes quæ cognitæ sunt alienissimos esse ab omni civili cultu habitatores illius regionis, et maxime ab eo abhorrere, satis probabilis est opinio si quibusdam peragrationum historiarum scriptoribus fides habenda.

96 *Intima rupes*. 'Intimæ ædes.' CIC.

1 *L'aonio canto – grido*. *Aonius fons* est Aganippe, Musis sacer in Helicone Boetiæ monte. Hinc sæpissime *Aonius* dicitur de re aliqua ad Musas pertinente. *Aoniæ* Camenæ; *Aoniæ* sorores; *Aonia* lyra; *Aonii* vates. OVID. *Aonio canto* dixit ergo hic noster pro *musarum vel vatium cantus*. — *Grido*, a verbo *gridare*, quod quasi syncope est *τοῦ* Latini *quiviritare*.

m *Diletto*, ab adjectivo vel substantivo *diletto* (vid. Not. 1.), quod manifeste a Latino verbo ductum est *diligere – dilectum*. *Delectabilis*

et *jucundus* servata fuere ἐν τοῖς Italicis *dilettole, giocondo*.

n *Fianco*, ut et Gallicum *flanc*, haud dubie derivandum est ab antiquo Dorico *πλάγος* (unde *πλάγιος* et Latinum *plaga*) vel a Germanico *Flanke*, quæ ambo valent *latus* et habent ἀρχήθεν communem originem. Cæterum pro *fianco* Itali quoque dicunt *lato*.

o *Balze*, plurale *τοῦ balza*. Quod ad etymologiam hujus nominis attinet, censeo *balza* et *balzo*, *ballo*, *palla* et *balla*; ut et verba *balzare*, *ballare* et *palleggiare* esse cognata vocabula, et omnia a Græcis *πάλλω*, *πάλη*, *βάλλω*, *ἄλλομαι*, *σάλος*, *σαλεύω* (quæ pariter omnia cognata sunt et communem habent originem) derivanda, ut et Latina et Italica *salire* et *saltare*. *Balzare* valet *resilire* vel ἀπλῶς *saltare*, *πηδᾶν*, nec dubito quin prima significatio *τοῦ balzo* fuisset *saltus*, *πήδημα*. Sed quemadmodum *το* Latinum *saltus*, cujus etiam primitiva significatio fuit haud dubie *πήδημα*, Latini pro *nemus*, ἄλσος, et etiam pro *rupes* vel *mons saltuosus* sumserunt (*Saltus Pyrenæi*. CÆS.), ita et pro *rupe*, quod idem est τῷ Latino *rupes*, *balzo* et *balza* sæpe dicunt Itali, una significatione *τοῦ* Latini *saltus*, *πήδημα*, τῷ Italico *salto* tantummodo servata.

Il pastorel; ma di suo fato ignara  
 E degli affanni suoi, vota d'affanno  
 Visse l'umana stirpe; alle secrete  
 Leggi del cielo e di natura indutto  
 Valse l'ameno error, le fraudi, il molle  
 Pristino velo; e di sperar contenta  
 Nostra placida nave in porto ascese.

Tal fra le vaste californie selve  
 Nasce beata prole, a cui non sugge  
 Pallida cura il petto, a cui le membra  
 Fera tabe non doma; e vitto il bosco,  
 Nidi l'intima rupe, onde ministra

Irrigua valles, inopinata dies  
 Atræ mortis incumbit<sup>97</sup>. O contra nostram  
 Sceleratam audaciam inermia regna  
 Sapientis naturæ! litora et antra  
 Et quietas sylvas aperit invictus  
 Noster furor, et violatas gentes  
 Ad peregrinum<sup>98</sup> mœrorem et ignorata  
 Desideria (*cupiditates*) educat: et fugacem, nudam  
 Felicitatem per imum solem urgit<sup>99</sup>.

L'irrigua valle, inopinato il giorno<sup>p</sup>  
 Dell'atra morte incombe. Oh contra il nostro

97 *Incumbit*. 'Magna vis venti in mare incubuit.' QUINT. 'Venti incubuere mari.' VIRG.

98 *Peregrinum mœrorem*. 'Facies peregrina.' PLAUT. 'Peregrinæ arbores.' PLIN. 'Peregrinæ divitiæ.' HOR.

99 *Et fugacem -- per imum solem urgit*. Vid. Not. 35. *Imum*, ultimum. HOR. dixit, – *servetur ad imum, Qualis ab incepto processerit*; et OVID. *Imus mensis. Per imum solem* valet ergo per ultimum solem, *b. e.* per extremas terrarum oras, ad quas sol ad ultimum pervenit. – Lectorem forsitan pigebit quod in hoc carmine, ut in aliis passim, naturæ et innocentiae vel potius ignorantiae statum tam miris coloribus exornans, mala civilem cultum consequentia hic noster amplificet, et bonorum nullam habeat rationem. Sed reputandum non idem esse officium poeseos et philosophiae: philosophiae enim est proprium omnes simul rerum aspectus pariter contemplari, omnia semper æqua lance perpendere et suum unicuique rei relativum pretium, sive honoris gradum, semper tribuere; poeseos contra, aliquam e

variis singularum rerum faciebus acriter intueri, et idealem formam mente conceptam et consequentes affectus *δαινῶς καὶ ἐναργῶς* verbis exprimere: Licet non solum, sed oportet philosophum semper esse *allseitig*; poeta, et praesertim lyricus poeta, est reipsa, saltem in singulis operibus suis, *einseitig*, ut Germanice dicam uno verbo quod magno verborum circuitu ægre possem Latine. Ceterum ut et hoc, de quo agitur, et alia *παράδοξα* huic nostro condonemus, juvet meminisse quod Seneca iam scripsit: – *nullum est magnum ingenium sine mixtura dementiae*.

p *Giorno*, dies. De etymologia hujus vocabuli, *giorno*, tam diversi a Latino *dies*, et cui cognata sunt Gallica *jour, journée*, &c. et Anglica *journey, to adjourn*, &c. si licet meam in medium afferre sententiam, dicam, non equidem sine hæsitazione, cum opportunitas mihi non fuisset omnes eos consultandi auctores quos voluissem, illud esse unam ex illis antiquis Italicis dictionibus quæ coævæ sunt antiquissimæ Latinitatis, ut *cambiare pro mutare, batuere* (unde

Scellerato ardimento<sup>9</sup> inermi regni  
 Della saggia natura! I lidi e gli antri  
 E le quiete selve apre l'invitto  
 Nostro furor; le violate genti  
 Al peregrino affanno, agl'ignorati  
 Desiri edúca; e la fugace, ignuda  
 Felicità per l'imo sole incalza.

## BIBLIOGRAFIA

BIGI 1954 = BIGI Emilio, «Erudizione e poesia in due canzoni leopardiane», in *Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo. Saggi di umanesimo cristiano*, III, 1948, pp. 60-73; poi in ID., *Dal Petrarca a Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1954.

BLASUCCI 2008 = BLASUCCI Luigi, «Inno ai Patriarchi o de' principi del genere umano», in *Per leggere*, 15, 2008, pp. 15-42.

CONTINI 1971 = CONTINI Gianfranco, *La letteratura italiana: Ottonevecento*, Firenze, Sansoni, 1971.

DIONISOTTI 1988 = DIONISOTTI Carlo, «Fortuna di Leopardi», in ID., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 211-227.

FUSILLO 2019 = FUSILLO Massimo, «Passato presente futuro», in DE CRISTOFARO Francesco (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2019, pp. 13-31.

hodiernum *battere*) pro *verberare*, et aliæ compurimæ, et esse derivandum ab ὦρα, cujus primitiva significatio, ut et cognati Sanscriti VARA, fuit *tempus ἀπλωζ* (vide Th. BENFEY, *Griechisches Wurzellexicon*, et BOPPE, *Wergleichende Grammatik des Sanscrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, &c.*). Sed ὦρα valuit deinceps *anni tempus, pars indeterminata diei*, et serius *hora* sive *pars diei determinata*: primus Hypparchus sumpsit ὦρα pro *hora* (vide PASSOW, *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*). Ergo quandoquidem το Græcum ὦρα, *tempus*, mutatum fuit in το Latinum *hora*, et το Sanscritum VARA, *tempus*, in το Zendicum JARE, in το Indostanicum BARA, et in το Germanicum YAHR, et Anglicum YEAR, quæ omnia valent *annus*; quid obstat cur non credamus το Græcum ὦρα, vel Sanscritum VARA, vel etiam, si magis libet, ἀτὸ το Latinum *hora*, quod valuit etiam *pars temporis indeterminata* (atrox *hora caniculæ* flagrantis. HOR. *hora Anni*. PLIN.), fuisse antiquitus

mutatum in aliquid consimile τῷ Gallico *jour* et Italico *giorno*, cujus notio *dies* *pars* est temporis determinata quasi *media inter annum et horam*?

Cæterum non adversarer, si cui magis placeret *jour* et *giorno* esse potius derivanda ab ἡμέρα, vel ab αὔριον, vel etiam a Germanico *morgen*; vel ea esse potius Semiticæ, et speciatim Pheniciæ vel Punicæ originis: HOR et JOM dicebant Hebræi pro *lux* et *dies*: sed et istæ Hebraicæ voces ad eas radicales syllabas pertinere quæ communæ antiquitus fuere Semiticis et Sanscriticis linguis verisimillimum est.

q *Ardimento* a verbo *ardire*, cujus synonymum est *osare*, et illud probabiliter ab infinitivo *audere*, hoc a participio *ausus* derivanda sunt. Attamen haud inverisimile etiam videbitur το Italicum *ardire* potius a Latino et Italico *ardere* ductum fuisse, cum audacia veluti quidam animi *ardor* sit. Cæterum non tantum *audacia*, verum etiam *temerità*, eodem sensu ac Latini *temeritas* Itali usurpant.

GAROFALO 1998 = GAROFALO Piero, «Living in a Material World: 'Inno ai Patriarchi, o de' principi del genere umano'», in *Rivista di studi italiani*, 16, 2, 1998, pp. 289-311.

LEOPARDI 1987 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea RIGONI, Milano, Mondadori, 1987.

MAMIANI DELLA ROVERE 1832 = MAMIANI DELLA ROVERE Terenzio, *Inni sacri*, Parigi, Torchi di Everat, 1832.

ORNATO – PICCHIONI 1853 = ORNATO Luigi – PICCHIONI Girolamo, *Ricordi dell'imperatore Marc'Aurelio Antonino Volgarizzamento con note tratto in gran parte dalle scritture di Luigi Ornato, terminato e pubblicato per opera di Girolamo Picchioni*, Torino, Stamperia Reale, 1853.

OTTOLENGHI 1874 = OTTOLENGHI Leone, «Della vita e degli studi di Girolamo Picchioni», in *La Rivista Europea*, Firenze, Tipografia Editrice dell'Associazione, 1874.

ZONCADA 1878 = ZONCADA Antonio, *Notizie biografiche e bibliografiche*, in *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia e degli uomini più illustri che v'insegnarono*, Mantova, Arnaldo Forni, 1878, pp. 465-492.

## DIZIONARI

Dizionario Garzanti “Edizione digitale”, <https://www.garzantilinguistica.it/> (data di consultazione: 18 maggio 2021).

FORCELLINI Egidio (a cura di), *Totius Latinitatis Lexicon*, Padova, apud Thomam Bettinelli, 1805, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015084647901&view=1up&seq=11> (data di consultazione: 29 maggio 2021).

Oxford Languages Dictionary, <https://languages.oup.com/google-dictionary-it/> (data di consultazione: 28 maggio 2021).

*Thesaurus Linguae Latinae*, <https://thesaurus.badw.de/tll-digital/tll-open-access.html> (data di consultazione: 10 giugno 2021).

SERIANNI Luca – TRIFONE Maurizio (a cura di), *Vocabolario della Lingua Italiana Devoto- Oli*, Milano, Mondadori, 2014.

Vocabolario Treccani online, <https://www.treccani.it/vocabolario/> (data di consultazione: 28 maggio 2021).

LUIGI STELLA

*UN GIAPPONESE ED UN MUSULMANO DI TURCHIA:  
NOTIZIE POCO NOTE SU LEOPARDI, GLI STELLA  
E LE OPERETTE MORALI*

**I**l 21 giugno 1826, all'interno di un'articolata lettera dedicata quasi interamente all'interpretazione petrarchesca e alla futura edizione delle *Operette morali*, in un breve paragrafo Antonio Fortunato Stella (1757-1833), l'editore milanese di Leopardi, annotava:

In proposito di dialoghi, sentirò volentieri il suo parere rispetto a quello tra un Giapponese e un Musulmano che v'è nel N. Ricoglitore XVII.<sup>1</sup>

Prima di addentrarci in questo dialogo composto da Luigi Stella, figlio dello stesso Antonio Fortunato, è necessario ragionare sui legami ormai antichi tra Leopardi, il nostro editore e la sua famiglia.

Come noto, i primi rapporti tra Stella e casa Leopardi, risalgono al novembre-dicembre 1815, quando Monaldo, alla ricerca di un libraio in grado di rifornire di testi 'nuovi' adatti a soddisfare le esigenze dei figli la sua già pur ampia biblioteca (per Giacomo volumi per lo più filologici, per Carlo letteratura inglese o di intrattenimento come i «viaggi più interessanti» dopo quelli di Cook, per Paolina romanzi e letteratura francese, senza dimenticare le associazioni a riviste quali la «Biblioteca Italiana», lo «Spettatore italiano e straniero» e il «Corriere delle Dame»), si rivolgeva appunto ad Antonio Fortunato Stella, conosciuto con molta probabilità grazie alla mediazione dei librai anconetani Marsoner e Grandi.<sup>2</sup> Da questo momento i rapporti si sarebbero fatti sempre più stretti tanto da spingere Stella ad

<sup>1</sup> *Epist.*, lettera 940, p. 1186. *Un Giapponese ed un Musulmano di Turchia* (riprodotto integralmente alla fine di questa introduzione), unico testo del *Saggio d'un libro che avrà per titolo gli uomini, ossia Un'idea delle Leggi, della Religione e dei Costumi delle principali nazioni,*

*per via di Dialoghi*, fu pubblicato in tre puntate sul «Nuovo Ricoglitore» (II, n. 17, maggio 1826, pp. 326-34; n. 18, giugno 1826, pp. 421-33; e n. 19, luglio 1826, pp. 485-9).

<sup>2</sup> Mi permetto di rimandare a LANDI 1987.

andare a Recanati, in compagnia dell'amico libraio Paolo Antonio Tosi, presumibilmente tra l'agosto e il settembre 1816,<sup>3</sup> a incontrare Monaldo e il giovane Giacomo che aveva già fatto conoscere al pubblico milanese inserendo sulle pagine dello «Spettatore italiano» (quadd. 55 e 56, 30 giugno-15 luglio 1816, pp. 112-7 e 145-53) la traduzione del I canto dell'*Odisea*, prima di una lunga serie di pubblicazioni leopardiane. Dal 1816 al 1817, infatti, Antonio Fortunato provvedeva a stampare ben 12 scritti di Giacomo sullo «Spettatore»,<sup>4</sup> oltre al volumetto contenente la versione del secondo libro dell'*Eneide* (1817, coi tipi di Gio. Pirotta, pp. 48, in-8°), edizione basilare nella biografia intellettuale leopardiana perché con la sua spedizione sarebbe entrato in contatto con Vincenzo Monti, Angelo Mai e soprattutto Pietro Giordani, che nel giro di pochissimi mesi sarebbe diventato uno dei confidenti e degli amici di tutta una vita.

Davvero non poche 13 pubblicazioni se messe a confronto con le uniche due stampate in altri luoghi (Loreto e Recanati, per la precisione) a testimonianza della centralità di Milano e di Stella nella vicenda editoriale di Leopardi: certo, non si può dimenticare che durante questa prima fase di collaborazione, conclusa nel 1818 dopo lo sfortunato invio a Giuseppe Acerbi, allora direttore della «Biblioteca Italiana», del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, rimasto poi inedito sino al 1906,<sup>5</sup> non tutte le opere mandate a Milano trovarono un editore. Opere che peraltro avrebbero consentito di far conoscere e apprezzare non soltanto le doti filologico-traduttive di Leopardi (si pensi al *Frontone*, alla *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Dionigi del Mai* e alle *Iscrizioni greche trioppee*), ma anche le sue peculiari conoscenze storico-culturali e linguistiche (*Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e i *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccai*), oppure che avrebbero immesso Giacomo all'interno della polemica classicoromantica e che, forse, gli avrebbero consentito di farsi notare e leggere da

3 Il 24 luglio così Stella scriveva a Monaldo: «Fra qualche settimana sarò costà, e conterrò fra le belle venture del mio viaggio quella d'individualmente far la conoscenza d'una famiglia illustre per tanti rispetti»; il 4 ottobre Monaldo «si lusingava» che Stella fosse «felicitemente rimpatriato»; e finalmente il 12 ottobre Stella, ringraziando per l'ospitalità ricevuta, dichiarava a Monaldo: «permetta che anche per lettera e in nome del medesimo Paolin Tosi io le attesti la più sincera riconoscenza per le tante cordialità che ci ha usate e l'attesti pure all'egregia sua dama e ai tanto studiosi e amabili suoi figli che avrò sempre nel cuore. E un padre e una madre così saggi e così amorosi, conosciuti una volta, chi potrà mai dimenticar-

li?» (LETTERE INEDITE 1888, lettera V, p. 48; lettera VII, p. 54; e lettera VIII, pp. 56-57). Si ha notizia di questa visita anche da una lettera del 3 agosto di Vincenzo Monti al genero Giulio Perticari in cui si segnalava che Stella «per affari librari» avrebbe fatto un viaggio, con ogni probabilità ai primi di settembre, passando per le Marche e Pesaro (MONTI 1928-1931, vol. IV, lettera 1903, p. 309).

4 Per l'elenco completo delle pubblicazioni milanesi (e in altre città) di questo periodo mi permetto di rimandare alla *Tavola delle edizioni in vita (1816-1835)* da me approntata in LANDI 1998, pp. 117-8.

5 SCRITTI VARI INEDITI 1906, pp. 183-272.

un pubblico più articolato e ‘moderno’ (la prima e la seconda *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana* e l’appena ricordato *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, tutti mandati alla «Biblioteca Italiana» e tutti rifiutati da Acerbi).

I rapporti con Milano, in verità, si sarebbero interrotti sia per le mancate pubblicazioni, sia per volontà di Monaldo, il quale, assillato da costanti problemi di liquidità – il patrimonio familiare era interamente gestito dalla moglie Adelaide – vedeva in Stella, come in qualsiasi altro editore, soltanto lo «stampatore-mercante» attento al proprio ed esclusivo tornaconto economico: non si dimentichi che l’educazione ricevuta spingeva Monaldo a credere che un nobile avesse più diritti degli altri, anche quello di non saldare un debito. Stella, d’altro canto, era un uomo d’affari, noto per la precisione con cui teneva la propria contabilità, inesorabile nell’esigere crediti, poco disposto a tollerare ritardi e disattenzioni tanto da avere la fama di rude e persino di spilorcio. E così più di una volta Stella era stato costretto a scrivere a Monaldo per ricordare conti in sospeso e pagamenti mai effettuati (rimasti spesso tali), talora anche con toni non del tutto accomodanti, al limite del sarcastico, come in questa lettera del novembre 1820:

perché non scrivermelo schiettamente e dirmi: Voglio che tu mi doni cento, sessanta nove Lire e settantasette centesimi? Mi scriva questo, e sia certa ch’io gliele donerò prontamente, lasciando per memoria soltanto ai miei figli che nell’anno 1820 o quello che sarà, un ricco e nobile signore di Recanati si è degnato ch’io non ricco e non nobile gli donassi una miserabile somma di poche lire italiane.<sup>6</sup>

Questo non toglie che Stella conservasse una particolare stima e una memoria viva, direi affettuosa, delle capacità di Giacomo tanto da scrivergli il 5 marzo 1825, dopo anni di silenzio interrotti da un’unica lettera,<sup>7</sup> per chiedergli un parere «dotto e sincero» intorno alla futura edizione delle *Opere* di Cicerone, impresa editoriale che lo avrebbe tenuto impegnato per anni, pure a livello finanziario, e in particolare intorno al manifesto e al saggio di commento alla prima *Catilinaria* approntati da Niccolò Tommaseo che era stato inizialmente scelto come collaboratore-consulente-traduttore.<sup>8</sup>

6 LETTERE INEDITE 1888, lettera XXV, p. 119.

7 Il 14 febbraio 1821, dopo quasi tre anni di silenzio, Stella nel tentativo di farsi saldare da Monaldo il conto rimasto ancora in sospeso, decideva di rivolgersi direttamente a Giacomo facendo presente la cosa con toni e parole che non nascondono considerazione e attaccamento: «...scrivo a Lei, degniss. Sig.<sup>r</sup> conte Giacomo, facendo qui copiare l’ultima lettera che ho

scritto. Non ostante la protesta che in essa troverà, se ella mio cariss. signore, mi dirà di cancellar quel mio credito di L. 169,77 ital.<sup>e</sup>, il farò prontamente, purché io sappia che questa sia cosa per Lei grata, e conosca Ella in ciò una prova sincera della mia stima che manterrò viva sin che a Lei piacerà di considerarmi quale sento di essere | Dev.mo Serv. suo di cuore». *Epist.*, lettera 379, p. 481.

8 Ivi, lettera 677, pp. 866-7.

Le vicende di questa edizione sono sufficientemente note per dovermici soffermare:<sup>9</sup> basti ricordare che Leopardi rispondeva pochi giorni dopo, il 13 marzo, avanzando già tutta una serie di osservazioni e di suggerimenti e che il 18 maggio, dopo che lo Stella lo aveva sollecitato ad andare a Milano sin dal 30 aprile «per dimorar qui tutto quel tempo che si richiedesse per incamminar bene l'impresa mia», rispondeva smontando, con acute e ricche osservazioni critico-filologiche, il lavoro di Tommaseo (il cui nome non era mai stato svelato), così da spingere Stella a licenziare lo stesso Tommaseo e a offrire l'impiego a Leopardi, invitandolo ad andare a Milano ospite in casa sua, sicuro di «trovare in me più che un amico un padre, e nella mia famiglia una buona madre e degli amorosi fratelli».<sup>10</sup>

Leopardi, ormai da tempo desideroso di andare via da Recanati per sfuggire al suo ristretto ambiente culturale e alla rigida vita imposta da Monaldo e Adelaide, e così trovare un proprio posto nel mondo, non se lo faceva ripetere due volte e il 30 luglio, dopo qualche giorno trascorso a Bologna, faceva il suo ingresso a Milano e in casa Stella.<sup>11</sup> Per circa due mesi, sino al 26 settembre giorno in cui ripartiva per tornare a Bologna, Giacomo avrebbe così condiviso le sue giornate con quella di una famiglia borghese per quanto discretamente benestante, e in modo particolare con Antonio Fortunato e uno dei figli, Luigi, che sin dal gennaio dello stesso 1825 era stato associato alla ditta diventata Antonio Fortunato Stella e Figli (in essa era stato associato anche il genero Francesco Epimaco Artaria, marito della figlia Teresa morta prematuramente a soli ventitré anni, nel 1824).

Nella «solitudine» lamentata in una lettera ad Antonio Papadopoli,<sup>12</sup> quella vita casalinga, nonostante le inevitabili differenze di censo – Leopardi in fondo aveva sempre vissuto in case nobiliari (la sua e quella romana dello zio Carlo Antici), con servitù e domestici di vario tipo – e tutte le difficoltà del caso dovute in gran parte alle diverse abitudini e al «tuono mercantile» dell'abitazione posta sopra il negozio di libraio, uno dei negozi più frequentati di Milano per cui spesso pieno di clienti e perciò rumoroso, non doveva essere poi stata così sgradevole dal momento che lo stesso Giacomo ammetteva di essersi pian piano 'accomodato' e 'assuefatto'.<sup>13</sup>

Per quanto le mie siano solo ipotesi perché non esistono documenti in tal senso (e neppure le lettere di Giacomo ci aiutano, viste le scarse uscite e le scarse conoscenze fatte a Milano, quasi tutte occasionali e di poca rile-

9 Cfr. l'ancora indispensabile BEZZOLA 1978; e DANELON 2010.

10 *Epist.*, lettera 696, 8 giugno 1825, p. 895.

11 Sui rapporti con Stella e con la città di Milano: BEZZOLA 1989; e LANDI 2012.

12 *Epist.*, lettera 714, 6 agosto 1825, p. 919.

13 Ivi, lettera 724 a Monaldo Leopardi, 24 agosto 1825, p. 932; e lettera 730 a Carlo Leopardi, 7 settembre 1825, p. 940.

vanza, ad eccezione di Luigi Alborghetti, legato pontificio, e di Vincenzo Monti,<sup>14</sup> incontrato in verità un'unica volta), Leopardi dovette trascorrere la maggior parte di quei due mesi milanesi in casa, scrivendo ben poco per sé – per esempio, dello *Zibaldone* solo la pagina 4140, una serie di brevi appunti di carattere per lo più linguistico – e lavorando soprattutto all'edizione ciceroniana per la quale approntò due *Manifesti*, uno in italiano e uno in latino, oltre a materiali redazionali di contorno, discutendo con Antonio Fortunato di altri progetti letterari da imbastire insieme (l'idea dell'interpretazione al *Canzoniere* petrarchesco era stata avanzata proprio durante la permanenza milanese) e discorrendo con il giovane Luigi, nato dal secondo matrimonio con Antonietta Carantani, morta quando questi era solo un bambino.<sup>15</sup> Del resto, Antonio Fortunato non era un semplice commerciante, ma un vero editore-critico<sup>16</sup> ben consapevole delle problematiche della filiera industriale di cui faceva parte,<sup>17</sup> che non solo gestiva una fiorente attività libraria,<sup>18</sup> ma che sceglieva in totale autonomia quali opere stampare, quali autori sostenere, quali iniziative gestire e persino quali testi scrivere in prima persona – introduzioni, premesse, note editoriali, fogli volanti, avvisi – per promuovere le proprie pubblicazioni; era un libraio-stampatore che aveva potuto avviare l'attività appoggiandosi a personalità di spicco del mondo politico e culturale dell'Italia del tempo, prima a Venezia grazie ai capitali del conte Alessandro Pepoli, e poi tra

14 Leopardi conobbe sicuramente Francesco Maria Bentivoglio, dottore della Biblioteca Ambrosiana, che si occupò delle correzioni, revisioni e note latine del *Cicerone* (mentre non ebbe modo di incontrare Virginio Soncini adde-  
dotto alle note italiane); Francesco Ambrosoli, professore di lettere greche, latine e italiane, e collaboratore delle riviste editate da Stella; Giuseppe Compagnoni, amico di vecchia data sin dagli anni veneziani e conosciuto grazie alla mediazione di Vincenzo Dandolo, e Tullio Dandolo, figlio dello stesso Vincenzo. A Milano poi fece la conoscenza del triestino Domenico De Rossetti, di passaggio in città, che nel dicembre 1826 lo avrebbe contattato per inviargli l'avviso della traduzione delle poesie latine di Petrarca da lui promossa e poi chiedergli, nel marzo del 1827, di fare la versione, mai portata a compimento, dell'*Epistola al Cardinale Giovanni Colonna*. Cfr. LANDI 1990 e 2012.

15 Da un terzo matrimonio con Bianca Giuppani sarebbero nati altri due figli: Maria nel 1810 e Giacomo, poi entrato nell'attività familiare, nel 1813.

16 Cfr. BERENGO 1980, *sub vocem*; SERAFINI 1986; LANDI 1987; e BARTESAGHI 2015.

17 Si pensi alla lettera-saggio *Pensieri di un vecchio stampatore-libraio* sulla proprietà e la pirateria letterarie pubblicata sulle pagine della «Biblioteca Italiana» (n. XXXI, luglio 1823, pp. 24-47; ora in PALAZZOLO 1987).

18 Davvero interessante è la vicenda che vede coinvolti Lorenzo Da Ponte, il librettista di alcune opere di Mozart, e Antonio Fortunato: quando Lorenzo Da Ponte, trasferitosi definitivamente negli Stati Uniti – a New York dove visse la gran parte del tempo e dove morì, aprì una libreria e insegnò lingua e letteratura italiane, fino a divenire nel 1825 il primo professore di letteratura italiana nella storia del Columbia College (oggi Columbia University) – «chiede ai librai milanesi l'invio di buoni libri di letteratura italiana, per poterla far conoscere in America, l'unico a rispondere pare essere lo Stella, che accetta il rischio dell'insolvenza e della difficoltà di recupero dei crediti, data la lontananza». BARTESAGHI 2015, p. 203 e n. 74.

Venezia e Milano, dal 1804, con l'aiuto di Vincenzo Dandolo, scienziato di fama che per primo fece conoscere gli studi di Lavoisier in Italia; era un imprenditore capace di saper risollevarle imprese editoriali in difficoltà – si pensi alla Società tipografica de' Classici Italiani o alla «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili» in cui sarebbe apparso il *Canzoniere* di Petrarca con l'interpretazione leopardiana (1826). Insomma, era un uomo di cultura e d'ingegno, dall'ampia preparazione letteraria tanto da essere inserito nei migliori salotti cittadini, e dalle vedute politiche aperte (non si dimentichi che era legato al democratico Dandolo da una profonda e duratura amicizia, amicizia che lo avrebbe portato prima a Parigi nel 1799 e poi in Dalmazia nel 1806 come suo segretario e corrispondente interno) benché in ottimi rapporti con il potere centrale austriaco, cosa peraltro necessaria per poter svolgere al meglio e lontano dai lacci e laccetti imposti dalla censura l'attività libraria, pubblicistica e editoriale: tra i vari censori che prestavano servizio presso l'Ufficio di Polizia, Stella aveva scelto come persona di riferimento Bartolomeo Nardini, uomo dalla buona preparazione scolastica e lettore fine e avveduto, molto spesso capace di cogliere in un'opera più le bellezze letterarie che gli elementi non perfettamente in linea con le norme del governo austriaco.<sup>19</sup>

È quindi facile immaginare che a Giacomo e Antonio Fortunato non mancassero argomenti di conversazione, anche di alto livello se si deve dare credito alle parole di Tullio Dandolo, figlio del più volte nominato Vincenzo, che addirittura definiva Stella «valente filologo» oltre che «una delle più valide colonne della lombarda tipografia».<sup>20</sup> Senza dubbio le settimane trascorse insieme avrebbero contribuito ad accrescere la stima e la considerazione reciproche, e soprattutto l'affetto: è sufficiente leggere con attenzione le lettere scambiate dopo il rientro di Leopardi a Bologna, e pure quelle degli anni successivi, per comprendere che tra i due si era instaurato un rapporto che andava ben oltre quello professionale e collaborativo e che era improntato a confidenza<sup>21</sup> oltre che a «cordialissima», «vera» amicizia «di cuore», peraltro tutte espressioni (insieme agli abbracci «teneri» e «fatti coll'anima») usate più volte da entrambi, e spesso anche da Luigi Stella. Quest'ultimo, di pochi anni più giovane essendo nato nel 1803, doveva aver trovato in Giacomo una sorta di fratello maggiore con cui parlare liberamente di libri e letture fatte e da farsi, e da cui assimilare consigli di vario genere visto che, oltre a collaborare fattiva-

19 Su Bartolomeo Nardini, che si occupò di revisionare la maggior parte delle pubblicazioni milanesi di Leopardi, mi permetto di rimandare a LANDI 1988.

20 DANDOLO 1841, p. 134.

21 Solo per fare un esempio Antonio Fortunato informa e tiene aggiornato Giacomo sul matrimonio del figlio Luigi, pensando di fargli cosa gradita. *Epist.*, lettera 1048, 21 febbraio 1827, p. 1295; lettera 1063, 21 aprile 1827, p. 1311; e lettera 1081, 19 maggio 1827, p. 1323.

mente con il padre, aspirava egli stesso a praticare l'attività di giornalista e, cosa ben più importante, quella di scrittore. Per Luigi, inoltre, doveva essere stata un'esperienza unica e irripetibile ascoltare e veder lavorare un ingegno come quello di Leopardi se a distanza di anni, nel 1839, sulle pagine della «Rivista Europea»,<sup>22</sup> naturale continuazione del «Nuovo Ricoglitore» su cui più volte lo stesso Giacomo aveva pubblicato i suoi scritti,<sup>23</sup> lo ricordava con parole che, pur non in grado di cogliere la vera essenza dell'arte leopardiana, tutta comunque caratterizzata da «novità e verità, sublimità e chiarezza», testimoniavano indubitabilmente un affetto e una stima senza pari. Luigi, in effetti, pur aderendo al «motivo basilare» di gran parte dell'agiografia leopardiana, ossia «la disarmonia tra grandezza dell'animo e deformità fisica»,<sup>24</sup> coglieva con acutezza e sensibilità, proprio grazie alla condivisione stretta e quotidiana dei due mesi di vita milanese, alcuni aspetti basilari della personalità e del carattere di Giacomo, aspetti che dovevano aver reso quell'incontro memorabile e centrale nella sua formazione privata e intellettuale: le «eccellenti doti dell'animo»; la «grande fortezza d'animo»; la «sovrabbondanza di vita... simile a fuoco vulcanico»; la capacità di esprimere «parole» atte non solo a 'ispirare' «fiducia» ma a 'muovere' ad «ammirazione per la magica inattesa loro efficacia»; la naturale ingenuità e la spontanea sincerità «anche a costo di essere odiato e disprezzato»; il totale disinteresse verso la ricchezza e il tornaconto economico tanto da «privarsi dei maggiori materiali godimenti della vita, sapendo di non averne a ritrarre né tampoco il compenso della lode»; un'umiltà e una modestia così evidenti da spingerlo a «nascondere, conversando, la vastità della sua erudizione e l'altezza del suo ingegno, anziché farne mostra: volendo piuttosto parere ignorante o di poca levatura, che umiliare altrui con l'acume o la dottrina sua», osservazioni quest'ultime non troppo dissimili da quelle del già citato Francesco Ambrosoli che aveva avuto modo di frequentare Giacomo proprio in casa Stella e nella sua libreria:

Nella conversazione era, come nello scrivere, tanto semplice, tanto lontano da ogni ostentazione, che ciascuno poteva credere per qual-

22 *Scrittori italiani contemporanei d'Italia. VI. Giacomo Leopardi*, in «Rivista Europea», II, parte I, 5, 1839, pp. 369-84 (ora in BELLUCCI 1996, pp. 198-206).

23 La seconda fase collaborativa con Stella e Milano (1825-1828) avrebbe portato alla pubblicazione di opere importantissime come gli *Idilli* (proprio sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore»); il *Martirio dei Santi Padri* e l'interpre-

tazione petrarchesca (1826); la prima edizione delle *Operette morali* e la *Crestomazia della prosa* (1827), e la *Crestomazia della poesia* (1828), oltre a una serie di saggi e testi inseriti sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» tra il 1825 e il 1827. Per tutti i titoli (14 articoli in rivista, 5 opere in volume oltre all'opuscolo con il primo saggio delle *Operette morali*) cfr. LANDI 1998, pp. 118-9.

24 BELLUCCI 1996, p. 199.

che tempo di trovarsi con un suo pari: ma poco stante poi, la sicurezza dei giudizi, la copia delle notizie peregrine, pronte, opportune, la lucidezza del discorso elegante senz'ombra pur d'affettazione o di stento, ci avvertivano che stavamo dinanzi ad un uomo singolarissimo.<sup>25</sup>

Leopardi, dal canto suo, doveva aver trovato in quel giovane, più o meno coetaneo del suo omonimo fratello, una sorta di 'discepolo' pronto ad ascoltarlo e a imparare dalla sua dottrina e dalle sue peculiarissime conoscenze – letterarie, filologiche, scientifiche, filosofiche, linguistiche,... – nutrendo per lui una particolare simpatia, evidente pure dalle parole espresse nella prima lettera inviatagli, parole certamente sincere perché non dettate da nessuna particolare necessità di lusinga dal momento che i rapporti con il padre erano già stati definiti anche a livello economico con l'attribuzione di un assegno mensile di 10 scudi «per i lavori fatti e da farsi, ... come un acconto, senza pregiudizio di quel che più potranno meritare le mie fatiche letterarie dentro l'anno» (poi 20 scudi dal gennaio 1826 e pagati sino al dicembre 1828 quando si sarebbe chiusa definitivamente la loro collaborazione editoriale con l'uscita della *Crestomazia della poesia*):<sup>26</sup>

Con mio gran dispiacere fui privo del bene di rivederla prima della partenza. Pregai istantemente il Papà di salutarla a mio nome in modo particolare. Spero che Ella di tempo in tempo vorrà ricordarsi di me, e conservarmi perpetuamente la sua amicizia, della quale io mi lusingo e mi pregio. Creda almeno ch'io l'amo e mi ricordo spesso di lei con affetto e piacer grande.<sup>27</sup>

Ecco spiegato il motivo per cui, pur celandogli il nome dell'autore, Antonio Fortunato chiedeva a Leopardi un parere su uno scritto del figlio, la cui possibile carriera letteraria gli stava ovviamente molto a cuore: sapeva di poter contare su una risposta onesta, franca e per di più accurata. Ed è proprio quello che successe a stretto giro di posta. Leopardi, infatti, rispondeva il 30 giugno, pochissimi giorni dopo il ricevimento della missiva stelliana, con osservazioni ben circostanziate e che dimostravano una lettura nient'affatto frettolosa o superficiale, ma al contrario meticolosa e piena di spunti di riflessione e di consigli operativi per migliorare uno scritto che, per quanto debole in molte sue parti, presentava un'«idea» apprezzabile che tuttavia avrebbe dovuto essere rafforzata nella sua parte 'inventiva' e

<sup>25</sup> *Giacomo Leopardi*, in «Biblioteca Italiana», XXIII, t. LXXXVI, 1837, pp. 293-4 (ora in BELLUCCI 1996, pp. 169-70).

<sup>26</sup> *Epist.*, lettera 737, a Monaldo Leopardi, 3 ottobre 1825, p. 948; e anche lettera 785, di Luigi e Antonio Fortunato Stella, 3 dicembre

1825, p. 1015. Ad essere precisi Antonio Fortunato avrebbe pagato anche i mesi di novembre e dicembre 1828 nonostante la collaborazione si fosse chiusa definitivamente con l'uscita della *Crestomazia poetica* in ottobre.

<sup>27</sup> *Epist.*, lettera 743, 9 ottobre 1825, p. 956.

‘immaginativa’ se voleva davvero diventare un dialogo e non rimanere un ibrido tra la forma saggistica e, appunto, quella dialogica – nel dare questi consigli è evidente che Leopardi stava in parte pensando al lavoro da lui svolto nella scrittura delle *Operette morali*:

Circa il Dialogo tra un Giapponese e un Musulmano, le dirò il mio parere, poiché Ella vuole, e sinceramente al mio solito, ma con un patto che Ella lo tenga assolutamente celato all'autore, che io non conosco nè anche per congettura. Altrimenti Ella mi farebbe senza mia colpa un nemico, che non mi perdonerebbe mai più, e che non mancherebbe di dir tutto il male di me presso Lei medesima, per vendicarsi, secondo il buon uso letterario; ed essendo io lontano, non avrebbe chi gli rispondesse. L'idea di dar quasi una forma drammatica all'utilissima e importantissima storia e pittura dei costumi, mi piace infinitamente, e mi par felicissima. Ma nel saggio pubblicato desidererei: 1. più naturalezza nel dialogo, 2. più disinvoltura nell'introdurre la descrizione o la narrazione dei costumi, in modo che paresse cader nel discorso spontaneamente, e non per la volontà dell'autore, 3. più interesse e più vita, 4. più pensieri e più forza di filosofia, 5. più vivacità e frequenza di sali, ossia più forza comica. Avrei caro ancora che l'autore inventasse delle situazioni, da poter dipingere i costumi in azione; il che servirebbe alla varietà; all'interesse e all'anima del dialogo; e finalmente alla disinvoltura nel descrivere i costumi. In somma vorrei che l'autore mettesse in opera la facoltà inventiva, e non si contentasse della prima e generale invenzione, cioè dell'idea di dipingere i costumi in dialogo.<sup>28</sup>

Antonio Fortunato, pochi giorni dopo, il 5 luglio, dichiarando di aver contravvenuto alla richiesta di anonimato, e così svelando che l'autore del dialogo era suo figlio Luigi, chiedeva un'opinione anche sulla seconda e penultima parte del saggio-dialogo, riportando qualche notizia su alcuni scritti di Luigi: notizie molto utili per l'attribuzione allo stesso Luigi non solo del dialogo in questione, ma anche di altre sue opere letterarie e, questione di maggiore interesse, della recensione alle *Operette morali* apparsa sempre sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» (IV, n. 38, febbraio 1828, pp. 144-5)<sup>29</sup> a firma M.P.

Ma andiamo con ordine. Il 5 luglio Antonio Fortunato nel chiedere il secondo parere, a cui in verità Leopardi non rispose mai, forse perché ben poco avrebbe avuto da aggiungere rispetto alle considerazioni espresse e appena riportate, segnalava:

28 Ivi, lettera 944, pp. 1190-1.

29 Ora in BELLUCCI 1996, pp. 87-89 e relative note.

Dall'unita Ella vedrà che ho violato il precetto datomi colla c.<sup>a</sup> sua del 30 del pross. pass. Ma questa violazione poi anzi che procurarle un nemico, suscitò nel cuor di mio figlio un maggiore affetto e una maggiore stima per lei. [...] Quell'operazione chimico-letteraria che si trova nel medesimo numero,<sup>30</sup> è dello stesso Autore, che con un po' più di esercizio credo che un giorno potrà far qualcosa di bonino. Certa operetta stampata non molto tempo fa a Lugano col titolo *Beniamino* (della quale ha fatto qualche cenno l'Antologia) è pure cosa sua.<sup>31</sup>

È proprio facendo ricerche su questo *Beniamino o Le cose dell'altro mondo. Bagattella Filosofica di Marcantonio Prezzemolo Radicofanitano Membro di molte Accademie* (Lugano, co' tipi di G. Vanelli e C., 1825, pp. 152) che è stato possibile sciogliere le iniziali M.P. con cui Luigi Stella firmava sia il dialogo *Un Giapponese ed un Musulmano di Turchia*, sia appunto la recensione alle *Operette morali*, iniziali che stavano dunque per lo pseudonimo "Marcantonio Prezzemolo" (usanza, quella dello pseudonimo, peraltro molto in voga nella pubblicistica ottocentesca): erronee quindi sia le attribuzioni fatte sinora del romanzo *Beniamino* a Giuseppe Compagnoni, e di Michele Parma per la recensione.<sup>32</sup> Del resto, non si può proprio dubitare delle informazioni fornite da Antonio Fortunato e tanto meno di quanto lo stesso Luigi scriveva a Giacomo per ringraziarlo dei suoi rilievi:

Mio padre m'ha fatto un gran favore dandomi a leggere la cara sua del 30 giugno a lui diretta. L'autore del Dialogo di cui Ella dà sì retto giudizio sono io; e l'unico sentimento che quel suo giudizio m'abbia fatto nascere si è il dispiacere di non aver fatto meglio: sentimento

30 Antonio Fortunato sta facendo riferimento al saggio, una piccola recensione, *Operazione chimico-letteraria*, inserita nella «Rassegna Bibliografica» («Nuovo Ricoglitore», II, n. 17, maggio 1826, pp. 386-7) e dedicata ai numerosi libelli e opuscoli apparsi dopo la pubblicazione (Milano, presso Vincenzo Ferrario, 1826) del poema *I lombardi alla prima crociata* di Tommaso Grossi. Nel numero successivo (II, n. 18, giugno 1826, pp. 447-65), stavolta inserito nella sezione «Critica», Luigi pubblicava un più esteso contributo sul medesimo argomento, *Seconda operazione chimico-letteraria*, dai toni dichiaratamente ironici se non addirittura sarcastici, dimostrando di possedere una *verve* polemica piuttosto efficace.

31 *Epist.*, lettera 950, p. 1197. La recensione a *Beniamino* indicata nella lettera in «Antologia», a. VI, vol. XXI, n. LXIII, marzo 1826, pp. 86-87.

32 SILVESTRI 2020, un po' troppo frettolosamente e fidandosi di alcune indicazioni offerte da Tommaseo ma non verificate, attribuisce *Beniamino* a Giuseppe Compagnoni, professore di lingua italiana e poligrafo, amico, come si è detto, di vecchia data di Antonio Fortunato Stella e suo collaboratore editoriale. Per quanto riguarda, invece, l'attribuzione della recensione a Michele Parma data in forma dubitativa da MORONCINI 1938 (p. 284), più facile era incorrere nell'errore, visto che Parma, cresciuto insieme al già ricordato Tullio Dandolo, studioso di letteratura, filosofia ed economia, pubblicò molte delle sue opere presso la ditta Stella e molti suoi articoli, però quasi sempre firmati con nome e cognome per esteso, sulle pagine sia del «Nuovo Ricoglitore» sia del «Ricoglitore italiano e straniero», entrambi stampati sotto l'egida degli Stella. Sul legame tra i Dandolo e Michele Parma cfr. PEDERZANI 2014.

così naturale che giova tacerlo. Vi si aggiunse il proposito di far meglio per l'avvenire, secondo le mie forze.

Proseguendo nel giustificare in parte le manchevolezze del testo con la sua «pigrizia, triste frutto delle continue irritazioni nervose», Luigi cercava di spiegare le scelte operate, anche in base ai punti critici sottolineati da Leopardi: pur avendo voluto «dipingere i costumi in azione» aveva poi rinunciato «considerando la difficoltà di rappresentare per via di fatti tante e sì disparate consuetudini»; era ben consapevole che l'argomento richiedesse «assai maggior nerbo di filosofia», questione però molto delicata e «stretta» da un lato fra i «limiti» imposti dalla censura austriaca e dall'altro dal timore di diventare troppo tecnico e specialistico, e così poco adatto «alla capacità dei più»; aveva scelto quella forma un po' troppo miscidata e stravagante «per la novità e bizzarria stessa de' suoi interlocutori»; e infine aveva optato per uno stile «forse più ricercato che non conviensi a un discorso familiare» per seguire gli insegnamenti dei «migliori dialogizzatori» i quali ritenevano necessaria «una veste men negletta di quella che sogliosi nelle commedie, forse considerando che un tal ornamento sta bene nei primi, i quali non s'hanno che a leggere, laddove sarebbe sconveniente nelle seconde, che debbonsi rappresentare come fedeli imitazioni delle sociali consuetudini».<sup>33</sup>

Il *Dialogo* stelliiano, in effetti, presentava tutti i difetti enumerati così lucidamente e senza mezzi termini da Leopardi, e dal punto di vista letterario offriva davvero poche attrattive se non il proposito di fornire ai lettori del tempo «Un'idea delle Leggi, della Religione e dei Costumi delle principali nazioni» (nella fattispecie Giappone e Turchia),<sup>34</sup> tramite il genere del dialogo, genere davvero molto vivo tra Sei e Settecento e adoperato nelle scritture più diverse, da quelle letterarie e d'intrattenimento sino a quelle storico-politiche e filosofiche, e che nell'Ottocento continuava ad avere una sua vitalità, benché forse più legato a tematiche linguistiche, educative e critico-letterarie, grazie ad autori quali Monti, Manzoni, Cesari, Lambruschini e Bonghi solo per citare qualche nome tra i tantissimi che si potrebbero fare.

Ma allora perché occuparsi di questo scritto? Perché non del tutto estranee a questo scritto avrebbero potuto essere sia la conoscenza “dome-

<sup>33</sup> *Epist.*, lettera 951, pp. 1198-9.

<sup>34</sup> Luigi Stella, come si vedrà dal testo, avanzava la possibilità che, se fosse piaciuto questo primo dialogo, ne sarebbero stati scritti altri a formare un intero volume: in realtà, nonostante le numerose ricerche fatte in questa direzione, non risulta né che Luigi scrivesse altri dialoghi di tal genere né che pubblicasse il libro in questione. Negli anni successivi, Luigi, impegnato sul fronte sia familiare (il

matrimonio e la nascita di due figli) sia editoriale-pubblicistico, si sarebbe ancora dedicato alla letteratura in qualità di traduttore dal francese (sua, per esempio, la traduzione del dramma in cinque atti *Madamigelle di Belle-Isle* di Alexandre Dumas) e come scrittore di racconti, di commedie o di romanzi quali *L'infanzia e l'adolescenza. Memorie del Collegio* (Milano, Vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, 1842).

stica” con Giacomo e le loro chiacchiere letterarie sia la pubblicazione del primo saggio delle *Operette morali* contenente il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* e il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Questo primo saggio era apparso nel gennaio 1826 sulle pagine della fiorentina «Antologia» di Vieusseux<sup>35</sup> (rammento che il dialogo di Luigi Stella usciva a partire da maggio). Benché tra Antonio Fortunato e Giampietro Vieusseux esistesse un preciso accordo commerciale che stabiliva l'immediato scambio tra le riviste da loro pubblicate e tra i numeri dell'«Antologia» e libri che avrebbero potuto essere utili per il Gabinetto,<sup>36</sup> il saggio arrivava in casa Stella solo in marzo, quando Giacomo lo offriva allo stesso Antonio Fortunato per ripubblicarlo sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» e così emendarlo di una serie cospicua di errori intercorsi durante la stampa fiorentina: Stella acconsentiva subito tanto che in aprile-maggio lo rieditava sulla sua rivista<sup>37</sup> e, poi, per correggere davvero i refusi segnalati da Giacomo faceva tirare in 500 esemplari, venduti a 50 centesimi ciascuno, un volumetto a sé stante quale estratto dello stesso «Nuovo Ricoglitore» (colle stampe di Gio. Pirotta, pp. 26, in-8°). Molto verosimilmente Luigi stava già lavorando al suo dialogo, ma la pubblicazione di quelli leopardiani doveva averlo in qualche modo rassicurato sull'operazione letteraria avviata e sul fatto che il dialogo fosse il genere più adatto per quello che si stava proponendo di fare, ossia mescolare informazioni reali, di stampo filosofico e storico-sociale, con una narrazione di pura finzione. A questo si aggiunga che il 22 marzo, appena ricevuto il saggio, Antonio Fortunato scriveva a Giacomo parole di inequivocabile apprezzamento:

Ho letto il Saggio; ed Ella ha ben ragione d'amar cotanto quel suo ms. Trovo nel Saggio una cotal forza e una cotal novità che m'incantano. Aggiugnerò che s'accosta assai ad alcune mie idee, e che forse anche per questo il trovo ammirabile.

Parole poi ulteriormente avvallate pochi giorni dopo, il 1 aprile, quando le definiva operette «per la mole, ma non per il pregio certamente, il quale, secondo me, è superiore a quanto i moderni ch'io conosco è stato scritto in fatto di filosofia morale».<sup>38</sup>

<sup>35</sup> *Delle Operette morali del conte G. Leopardi. Primo saggio*, in «Antologia», XXI, t. LXI, gennaio 1826, pp. 25-43.

<sup>36</sup> BENUCCI 1998, pp. 59-67.

<sup>37</sup> *Primo saggio delle Operette morali del conte Giacomo Leopardi*, in «Nuovo Ricoglitore», II, n. 15 marzo 1826, pp. 217-25 (con-

tenente il *Dialogo di Timandro ed Eleandro*); e II, n. 16, aprile 1826, pp. 248-58 (con il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* e il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*).

<sup>38</sup> *Epist.*, lettera 873, p. 1118; e lettera 882, p. 1125.

Anche in questo caso non è così illogico pensare che tra padre e figlio ci fosse stato un immediato scambio di opinioni e che le *Operette* fossero diventate argomento di discussione e di lettura comune durante i mesi intercorsi tra la composizione del volume e la sua effettiva pubblicazione. Non è quindi un caso che le tre *Operette* leopardiane e il dialogo di Luigi fossero poi inseriti nella stessa rubrica, ossia «Filosofia morale» (e non nella più ovvia sezione «Letteratura»); e non è neppure un caso che Luigi decidesse di firmare, sempre con le iniziali M.P., una recensione all'intero volume leopardiano («Nuovo Ricoglitore», IV, n. 38, febbraio 1828, pp. 144-5), apparso a Milano nel giugno 1827, volume di cui stando alle parole di Antonio Fortunato si sentiva «dir bene da tutti, quantunque l'Italia non sia ancora accostumata a quel genere di lettura».<sup>39</sup>

Antonio Fortunato aveva davvero ragione nell'esprimere certe considerazioni: il pubblico e i letterati italiani non erano in grado di cogliere la novità e l'originalità della scrittura delle *Operette* leopardiane tanto che, se si esclude il bell'articolo apparso sulle pagine della fiorentina «Antologia» (XXIX, t. LXXXVI, febbraio 1828, pp. 158-61) in cui Giuseppe Montani riusciva a cogliere l'organicità dell'opera grazie alla sua «musica altamente melanconica», alla sua intrinseca «forza» e a quel naturale «riso filosofico» accostabile al «sublime»,<sup>40</sup> i vari recensori, non esclusi quelli milanesi, pur sottolineandone la purezza e l'eleganza della lingua e dello stile – penso in modo particolare all'articolo di Francesco Ambrosoli sulle pagine della «Biblioteca Italiana» (XIII, t. XLIX, gennaio 1828, pp. 86-87)<sup>41</sup> – non sembravano apprezzare né gli argomenti trattati né tanto meno la filosofia sottesa a quegli stessi argomenti, considerata troppo e inutilmente 'negativa'. Caso a parte, in effetti, la recensione di Luigi Stella, a firma appunto M.P., convinta e appassionata dichiarazione a favore del volume leopardiano, e del suo autore (i toni, peraltro, sembrano anticipare quelli del saggio del 1839 sulla «Rivista Europea» poco sopra ricordato). Dopo un lungo e forse inutile preambolo, Luigi riconosceva alle *Operette* la medesima forza e originalità delle opere del Settecento, quello illuminista ovviamente – un'osservazione davvero in anticipo sulla futura critica novecentesca – e individuava in Leopardi, difendendone la visione 'pessimistica' delle cose, un talento di cui essere particolarmente orgogliosi:

– Ma il Leopardi vede tutto nero! – Segno evidente che vede giusto; e mirando anche agli effetti, domando per ultimo se quella disperazione stessa del bene, che domina in ogni sua pagina, non vale a rafforzare l'animo contro i mali.

39 Ivi, lettera 1115, 1 agosto 1827, p. 1357.

41 Ora in ivi, pp. 86-87.

40 Ora in BELLUCCI 1996, pp. 116-20.

Il Leopardi è un ingegno fervido e profondo, del quale si glorierebbe ogni colta nazione; il Leopardi ha dato all'Italia un libro il quale potrebbe far da sé solo irrefragabile testimonianza presso gli stranieri che l'italiana letteratura non è ancor morta; e gl'Italiani, che dovrebbero ingegnarsi, per quanto è in loro, di compensare dei torti della Natura quest'uomo meritevole della loro riconoscenza e della stima dell'Europa, sembrano gareggiar d'ingiustizia colla Natura medesima.

È indubbio che fu proprio la conoscenza diretta a permettere a Luigi di apprezzare in modo particolare l'umanità e la genialità di Giacomo. Le loro chiacchiere familiari furono per Luigi di stimolo e di incoraggiamento oltre che un mezzo per accrescere le proprie conoscenze letterarie: si può ipotizzare, senza allontanarsi dal vero, che Leopardi avendo modo di leggere liberamente i volumi venduti nella libreria di Antonio Fortunato, una libreria ben fornita e aggiornata ma allo stesso tempo ricca di opere 'antiche', suggerisse a Luigi quelli che potevano essere più adatti per le sue capacità/attitudini e i suoi interessi. Del resto, in una lettera ad Antonio Fortunato del 30 settembre 1828 Leopardi manifestava verso Luigi non solo affetto ma anche la sua considerazione intellettuale, con parole importanti perché arrivavano dopo più di due anni di silenzio epistolare tra Giacomo e Luigi, e indizio inequivocabile del legame, non solo amicale ma di rispetto reciproco, instauratosi tra i due: «Riverisco cordialmente la sua famiglia, e in particolare lo sposo, a cui la prego di ricordare la stima che io fo del suo ingegno».<sup>42</sup> Non posso, infatti, fare a meno di pensare che proprio Leopardi abbia incoraggiato Luigi, che conosceva perfettamente il francese visto che tra le sue numerose attività c'era anche quella di traduttore, alla lettura dell'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alembert, lettura alla base del *Dialogo*: le voci «Japon» e «Turquie» forniscono quasi integralmente le notizie usate da Luigi per costruire il botto e risposta tra il Giapponese e il Musulmano di Turchia intorno ai loro usi, costumi, credenze religiose e pratiche sociali. Ricordo che, mentre non era affatto difficile trovare informazioni sulla storia dell'impero ottomano, la questione era ben diversa per il Giappone: solo nel 1854 si sarebbe chiuso quel lungo periodo di isolamento politico, commerciale e culturale voluto dallo *shōgun* Iemitsu, che con un decreto del 1646 aveva bandito tutti gli stranieri dal territorio nipponico e aveva vietato ai suoi abitanti di recarsi all'estero. Questo aveva significato che le ultime notizie attendibili sul Giappone provenivano dai racconti di viaggio e dalle relazioni dei padri gesuiti, racconti e relazioni a loro volta alla base delle

42 *Epist.*, lettera 1372, p. 1570.

pagine dell'*Encyclopedie*, i cui volumi, consultabili/vendibili anche nel negozio di Antonio Fortunato,<sup>43</sup> erano stati probabilmente acquistati in Francia durante il periodo trascorso a Parigi al seguito dell'amico Vincenzo Dandolo.

Detto questo, Luigi, nello scrivere il suo *Dialogo* si era in qualche modo posto il medesimo intento del Leopardi delle *Operette morali*: parlare all'uomo di questioni rilevanti per l'uomo stesso.

Nessuna comparazione è ovviamente possibile tra il *Dialogo* di Luigi e le *Operette* leopardiane: enorme il divario intellettuale, linguistico, inventivo, filosofico,... Rimango comunque convinta che le *Operette* rappresentarono per Luigi un incentivo fondamentale per completare un lavoro iniziato non molto tempo prima e servirono a rafforzare in lui la convinzione che la forma del dialogo fosse l'unica idonea per il suo scopo, cioè descrivere usi e credenze molto differenti tra loro e soprattutto molto differenti da quelli del mondo occidentale che, se pur mai nominato, è il termine di paragone sottinteso perché esempio di vera civiltà: il leggero ma evidente tono ironico che anima tutta la rappresentazione è la chiave con cui è necessario leggere lo scontro-incontro tra due culture solo in apparenza tanto lontane tra loro, un tono che Luigi ritrovava nelle *Operette*, sin dalle prime tre pubblicate, e che costituiva un ulteriore motivo per andare avanti con il proprio progetto di scrittura.

Insomma, *Un Giapponese ed un Musulmano di Turchia* può essere considerato il primo, precocissimo, capitolo della fortuna delle *Operette morali*, che solo nel Novecento sarebbero poi diventate modello di pensiero e di scrittura.

Patrizia Landi

## FILOSOFIA<sup>44</sup>

\*\*\*\*\*

[Parte I] SAGGIO D'UN LIBRO CHE AVRÀ PER TITOLO GLI UOMINI, ossia Un'idea delle Leggi, della Religione e dei Costumi delle principali nazioni, per via di Dialoghi.

43 Così risulta anche da alcuni cataloghi librari stampati dallo stesso Antonio Fortunato e dalla sua ditta nel corso degli anni: cfr. CATALOGO 1816 e CATALOGO 1834.

44 Il testo qui riprodotto è quello pubblicato sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» (cfr. n. 1).

NB. Se questo Saggio non dispiacerà, così il seguente primo Dialogo come gli altri in appresso verranno stampati tutti uniti in un sol corpo, preceduti da quattro chiacchierelle dell'Autore, che forse saranno una superfluità, com'è costume.

## DIALOGO I.

Un Giapponese ed un Musulmano di Turchia.<sup>45</sup>

### PARTE I.

*Mus.* Oh vedi figura singolare! Che uomo, o che bestia è costui che mi si va appressando? Non m'inganno, ha i denti neri come l'ebano. Deh che occhi: lunghi e stretti colle pupille acuminate. Ha il naso schiacciato; il cranio raso davanti, e denso di neri capelli, ondeggianti sulle spalle, di dietro... No, non m'inganno, costui è involto in un immenso foglio di carta che mi par unto d'olio; ha un gran ventaglio in mano. Oh per Maometto, che fa costui? si leva le scarpe: oh non siam già alla Mecca, al tempio del Profeta. Alla lontana, galantuomo: chi sei? che vuoi da me?

*Giap.* Io sono un Giapponese. Forse tu non saprai tampoco che il Giappone esista: giacché mi è noto che la tua nazione non è meno ignorante della nostra, la quale da poco tempo in qua solamente ha cominciato a persuadersi che sotto il cielo v'abbia altra terra oltre quella da lei e dai Chinesi abitata.

*Mus.* Io non so niente nè di Giappone nè d'altro. Io sono un buon Musulmano, e fo ogni giorno le abluzioni e le preghiere prescritte, e non abbandono il mio paese per andare altrove a far da spauracchio.

*Giap.* Ti prego adunque, o buon Musulmano, d'aver la bontà d'ascoltarmi. Io non ho già abbandonato il mio paese per andare altrove a far da spauracchio, ma sibbene per salvare la mia povera pancia da uno sbudellamento. Tu devi sapere che al Giappone v'hanno due imperatori, uno ecclesiastico detto *dairo*, l'altro secolare detto *cubo*, pe' quali ogni motivo è buono onde far appiccare, squarciar pance, tagliare in pezzi. Sopra centomila azioni indifferenti, novantanovemila sono proprie a questo effetto. Io ero uno dei Grandi dell'Impero, e m'era toccata l'alta fortuna d'essere chiamato al servizio del Dairo, che discende in linea retta dagli Dei del paese. Che uomo codesto Dairo! o per meglio dire, che Dio! Guai a chi

<sup>45</sup> Non sia maraviglia se in questo Dialogo il Giapponese capisce benissimo il linguaggio del Musulmano, e questi quello del Giapponese, benchè l'uno non sappia un'acca della lingua dell'altro. Si salta di piè pari su tali ostacoli ne' compo-

nimenti filosofici, come pure nelle tragedie, nei drammi, e in altre gravi e non gravi scritture. Le Muse sono pronte sempre a soccorrere non meno i prosatori che i poeti con mille maniere di prodigi. [Nota presente nel testo originale]

per accidente avesse mangiato nelle sue scodelle, o usato il suo cucchiaio! ne avrebbe avuto tantosto la bocca e le labbra impiagate, incrostate, guaste. Guai a chi lo avesse toccato! guai a chi gli avesse fissati gli occhi in faccia! costui non avrebbe toccato nè fissato più alcuno. Il Dairo non ha bisogno nè di comandare nè di provvedere; il Cubo stesso potrebbe metter da banda ogni pensiero di Stato, giacché i soli sguardi del Dairo, seduto sul suo trono nella sua capitale, bastano a mettere il buon ordine in tutto l'Impero. Di presente basta a questo uffizio la sola sua corona: con che si è provveduto sapientemente al bene, dell'Impero e ai comodi del Dairo. Codesto Dairo ha in così profonda venerazione tutto ciò che appartiene al suo corpo, che non sa risolversi a fare spontaneamente il sacrificio della benché minima parte del medesimo: quindi convien ripulire quel Dio, e tagliargli barba ed unghie, di soppiatto allorché dorme. Secondo il consueto, egli aveva lasciato crescere mirabilmente la veneranda sua barba e le rispettabili sue unghie, che s'erano tutte impregnate d'un santo sudiciume. All'uopo di tagliargli quelle corporali escrescenze io me gli appressai una notte rispettoso e tremante. Io non osava mettergli sopra gli occhi benché dormisse: facendo quindi l'uffizio mio per tatto alla meglio, convien dire ch'io offendessi col ferro quel Dio, perché d'improvviso destossi mettendo un acutissimo grido. Io caddi a terra come colpito dal fulmine. Quando rinvenni, mi trovai in un'oscura prigione circondato da alcuni Grandi dell'Impero miei amici, l'uno de' quali m'offeriva un coltellaccio, e mi confortava a cacciarmelo nella pancia. Domandai un giorno di respiro: promisi che mi sarei sbudellato il dì appresso. Mi fu accordata la domanda. Durante la notte trovai modo di fuggire per uno stretto foro della prigione. Mi recai a Nagasaki, e m'imbarcai sopra un vascello olandese; il capitano non ricusò di prendermi a bordo quando gli ebbi mostrato alcuni diamanti ricchissimi che avevo indosso. Il vascello naufragò, ed io mi salvai a stento con pochi altri in un'isola vicina. Passai quindi sul continente, e sono lieto d'essermi imbattuto in te, che mi sembri un galantuomo, sicché mi additerai, spero, un buon albergo, dove sieno delle assai belle Musulmanette; ed anzi prima mi condurrà al bagno pubblico, sicché io possa formarmi un'idea netta delle donne di questo paese. Io sono appassionatissimo del bel sesso.

*Mus.* Buon pro ti faccia. Non so se nella residenza del tuo Dairo, ch'è un dio così sozzo e così schizzinoso, v'abbiano di tali alberghi e di tai bagni. Ben so che tu fai male i tuoi conti se t'hai messo in capo di sollazzarti colle nostre donne, e se credi facile cosa il trovare copia magna di Musulmanette, come tu le chiami. Bada bene a quel che tu fai: chè se al Giappone gli squarciamenti di pancia sono a buon prezzo, nè qui sono care le impalature.

*Giap.* Che cosa sono le impalature?

*Mus.* Impalare è quanto dire conficcare un palo nel sedere.

*Giap.* Oh, che è mai questo? Si usa qui minacciare un così brutto complimento ad un galantuomo che brami farsi un'idea esatta delle donne vostre? Che! Non si bagnano in pubblico le donne da voi? Che! Non v'hanno donne pei forestieri?

*Mus.* Tu sei un can senza fede. Tu non credi nel santo profeta Maometto, e non segui i precetti del Corano; e per poco che tu tiri avanti col linguaggio che tieni, potrai anche imparare per prova che cosa voglia dire impalare.

*Giap.* Io non ho l'onore di sapere chi sia codesto santo Profeta, ne so di che precetti tu voglia parlarmi. Se tu vorrai farmi conoscere e l'uno e gli altri ne sarò lieto. Ma, di grazia, che hanno a fare questo tuo Maometto e questo tuo Corano col gentil sesso?

*Mus.* Tu hai detto di voler fare conoscenza col nostro Profeta e col Corano. Ne sono contento, e buon per te. Quanto prima avrai la fortuna d'essere circumciso, e d'entrar nel numero dei Credenti. Frattanto tu devi sapere che il Corano è un libro santo, che contiene i dogmi e i precetti della Religione; fu tratto dal gran libro dei Destini e fu comunicato a versetto per versetto al gran Profeta, il quale era in immediata relazione col Cielo, dove salì per una lunghissima scala di luce. Una notte, a confusione degl'increduli, egli spaccò in due la luna, la quale gli s'inchino davanti profondamente, gli tenne un bel discorso in lingua araba, ed entrata nella goletta della sua camicia, ne uscì poi per la manica.

*Giap.* Ma di grazia, ancora una volta, che hanno che fare questo santo libro e questo sì complimentoso pianeta col bel sesso?

*Mus.* Il Corano proibisce ai due sessi di vedersi e di conversare tra loro. Chi vuol essere impalato, o lapidato, non ha che a trasgredire questa legge.

*Giap.* Mi congratulo con te della saviezza del tuo Corano. Sono tutti d'egual natura i precetti di questo santo libro? E vi accomodate voi di buon animo a tali precetti? Chi figlia al vostro paese?

*Mus.* Siete ben sofisticici voi altri Giapponesi: prendete le cose alla lettera. Non dico già che il Corano proibisca all'uomo d'aver commercio colla donna. Un Musulmano può avere quattro mogli e quante schiave vuole; ma egli deve contentarsi delle sue donne, e lasciar stare, nè tampoco vedere, le altrui.

*Giap.* Quanto ascolto mi fa arguire che le vostre donne non mettano mai piede fuori di casa.

*Mus.* Escono in fatti assai di rado; e quelle poche volte, colla faccia velata: gli occhi soli restano scoperti; ma se tu ardisti fissare una donna in faccia così velata com'è, saresti arrestato e bastonato.

*Giap.* Gran mercè dell'avvertimento. Tu ti ridi del nostro Dairo che punisce chi lo guarda, e a quel che odo la tua nazione ha tanti dairi quante donne. Voi altri signori Musulmani mi parete un popolo di gelosi furibondi.

Noi Giapponesi non conosciamo punto nè poco questa brutta malattia. È il vero che non possiamo prendere che una sola moglie; ma in compenso ci è lecito conversare liberamente colle mogli di tutti i nostri amici. Noi ci facciamo quasi un vanto di lasciar contemplare agli Olandesi le nostre mogli e le nostre figlie mentre sono al bagno; e le nostre mogli e le nostre figlie si lasciano contemplare di buon animo. Noi abbiamo de' magnifici palazzi di fianco alle chiese, abitati da molte belle donne ad uso nostro e de' forestieri. Un padre ed una madre che abbiano sovrabbondanza di figlie, quando queste sono giunte ai quattro, o cinque anni, ne vendono d'ordinario il sovrappiù ai provveditori di quegli stabilimenti. Queste donne pubbliche, quando sono stanche della loro professione, o quand'hanno guadagnato abbastanza, rientrano in società, dove sono benissimo accolte, giacché noi altri siamo ben lontani dal tenerle vituperate, ed anzi sentiamo per esse un senso di gratitudine, e ce le sposiamo senza alcuna ripugnanza. Oh a proposito di matrimoni, voi Musulmani, che non potete mettere gli occhi in faccia ad una donna, come fate a scegliervi una moglie che vi piaccia?

*Mus.* M'ha scandalizzato oltre ogni dire quanto m'hai riferito de' costumi della tua nazione; e a quel che parmi tu sei più proprio ad essere impalato che ad esser fatto musulmano. Del resto noi ci ammogliamo senz'aver mai veduto la nostra futura moglie: delle qualità della quale ci dà un'esatta informazione o nostra madre, o la nostra più prossima parente. Al letto nuziale noi vediamo per la prima volta la donna che ci è toccata in isposa; e la perfetta novità dell'oggetto, e il suo pudor verginale, e la precedente nostra continenza, ci fanno godere anticipatamente le delizie che sono riserbate ai buoni fra le braccia delle Uri.

*Giap.* Non so chi sieno codeste Uri, ma non invidio punto queste vostre perfette delizie, il senso delle quali non può durar così sublime se non quanto dura la novità dell'oggetto. Per questa maniera pigliando moglie voi mostrate aver piuttosto voluto provvedere al corpo che all'animo: del che fanno fede le quattro mogli che il vostro Corano v'accorda. Prima di far nostra moglie una donna, noi Giapponesi ne studiamo bene il carattere per noi stessi. La relazione della madre, o della più prossima parente, sarà bella e buona dove trattisi di tutt'altra cosa che d'una moglie. E in fin dei conti amo meglio di unirmi ad una donna che io conosca in ogni senso, di quello che ad una verginella che mi sia in ogni senso sconosciuta.

*Mus.* Primieramente, can giapponese, è falso che noi pigliamo moglie più per provvedere al corpo che all'animo. È ben vero che il Corano permette quattro mogli; ma esso aggiunge che sarà meglio averne una sola: e quasi tutti i Musulmani s'appigliano a questo meglio. E nè pur abusiamo della concessione d'aver quante schiave vogliamo: chè di una o due sogliamo contentarci, ed anche avanzate alquanto in età, per non turbare la pace domestica. Che

se nella scelta della moglie ci fidiamo all'altrui relazione, è questo l'effetto non delle nostre claustrali istituzioni soltanto, ma ben più della fiducia che c'ispira l'educazione savia e ritirata che si dà alle fanciulle, educazione che le rende tutte capaci, anzi non di altro capaci che di essere mogli eccellenti. Laddove le vostre donne, per quanto mi dici, non sono di altro capaci che di essere eccellenti prostitute.

*Giap.* Primieramente, signor Musulmano, è falso che le nostre donne non sieno di altro capaci che di ciò che tu dici. Non attaccando noi alcuna idea d'infamia al loro commercio, non se ne tengono esse infamate, e quindi nelle loro azioni operano con tutta probità, ed usano il corpo senza corruzione dell'animo. Allorché poi diventano nostre mogli di comune consenso delle due parti, esse ci si affezionano grandemente, e noi non troviamo un animo guasto dal disprezzo di sè ingenerato dal pubblico disprezzo, ma un cuore dolce e tenero, disposto alle cure ed alle affezioni domestiche. Del resto se vi fosse un Giapponese cui ripugnasse di unirsi ad una donna già stata di molti, non mancano vergini al Giappone, benché poco si apprezzi la verginità. La moglie poi trova nel marito un tiranno per le leggi, le quali lo fanno despota della sua famiglia; ma trova per natura un amico dolcissimo, che mai non abusa della sua potestà. La moglie corrisponde con altrettanta dolcezza; e questa scambievole corrispondenza di cure e d'affetti proviene specialmente dalla libera scelta e ponderata che il marito ha fatto della sua compagna, e questa di lui. Laddove voi altri Musulmani, pigliando moglie così alla cieca perché non temete d'ingannarvi nella scelta sapendo d'aver ridotto i caratteri delle vostre donne ad uno stesso livello di stupidità e d'avvilimento, vi trovate al fianco una schiava anziché una compagna. Or, dimmi un poco, come trattate voi altri le vostre mogli?

*Mus.* Io non vorrei certamente nè pur comperarmi una schiava al Giappone checché tu dica in favore delle vergini e delle prostitute del tuo paese. Del resto noi trattiamo le nostre mogli come deve trattarle un buon Musulmano. Le teniamo chiuse nell'harem della nostra casa, dove non può entrar uomo fuorché il marito. In qualche straordinario caso vi possono entrare per un momento i più prossimi parenti. In caso di malattia vi può entrare anche il medico; l'ammalata deve prepararsi velata, e non può lasciarsi tastare il polso se non ha il braccio coperto. I chirurghi non mettono mai piede nei nostri harem. V'hanno donne che fanno per pratica le operazioni chirurgiche ed ostetriche. Talvolta noi lasciamo morire le nostre donne anziché permettere che un chirurgo le veda.

*Giap.* Or via, negami, se puoi, che questa vostra condotta non provenga da gelosia? e la gelosia non è indizio di diffidenza? e senza la confidenza può regnare l'amore? Se le vostre mogli vi amano, vi amano senza cognizion di causa; vi amano per ignoranza. Ma io scommetterei che non vi amano ma vi temono.

*Mus.* Deh che mal odore! Fatti in là; non mi ti appressar tanto con que' tuoi dentacci neri che ti puzzano orrendamente.

*Giap.* I miei denti sono così bianchi come i tuoi; se non che io gli inverniccio con una patina nera per coprirne la mostruosa bianchezza. E non so come tu chiami puzza la fragranza che manda l'orina fermentata, principale ingrediente di quella patina. Ma io ti lascio, e vo a cercarmi un albergo.

*Mus.* Vattene pure, chè io non so che farmi delle tue fragranze; e non solo i tuoi denti mandano orribile puzza, ma ben anche il tuo tabarro di carta, ch'è tutto un untume.

*Giap.* Il mio tabarro da viaggio è unto d'olio a riparo della pioggia, che non può così penetrarvi. Voi altri Musulmani, a quel che parmi, vi formalizzate di tutto ciò che vedete in altrui, e non intendete la ragione di niente. Perché non ti formalizzi tu della mostruosa tua barba, che non mi par buona ad altro che ad essere un incomodo ricettacolo d'immondizie? E quella tua canna che tieni alle labbra, e quel fumo che t'esce di bocca ond'hai tutta impregnata l'aria, credi tu che spiri un soavissimo olezzo? Ma si fa sera; non ho tempo da perdere: buona notte.

*Mus.* Ti cavi ancora le scarpe? Che vuol dir ciò?

*Giap.* Vuol dire ch'io so la creanza, e non ti lascio senza salutarti. E tu perché incrocicchi le braccia sul petto?

*Mus.* Per inavvertenza. Noi non rendiamo il saluto agli Infedeli che con una sola parola: *Aleik'um*. Però benché tu sia un can senza fede, e benché io disperai che tu possa mai diventare un buon Musulmano, non mi dispiacerà di favellar teco anche dimani. Io sarò qui all'ora d'oggi.

*Giap.* Ci verrò anch'io volentieri; e per poco che tu abbi fior di senno comprenderai quanto sia commendevole la nostra nazione, la quale ad onta della tirannia de' suoi monarchi e delle sue leggi, e della brutalità della Religione seguita dai più, prepotenti motivi questi per renderla abbietta, anzi bestiale, ha sempre conservato quelle sociali dolcezze e quelle domestiche virtù, le quali, a giudicare da ciò che tu m'hai detto del modo con cui trattate le vostre donne, non sono certamente il forte della nazione musulmana.

## PARTE II.

*Giap.* Oggi non troverai che dire, io spero, sul mio vestimento. Le grida dei ragazzi, e le beffe de' tuoi barbuti compatriotti, m'hanno costretto a mutar abito: dalla barba in fuori, eccomi trasformato in Musulmano.

*Mus.* Sia lode a Maometto: così non m'avverrà di dover ritorcere gli occhi e turar le nari parlando teco. Ne fo pur anche buon pronostico per la tua conversione. Or dimmi, di che Religione sei tu?

*Giap.* Io rispetto tutte le Religioni, e non ne seguio alcuna: se pur non vuoi chiamar Religione la pratica della virtù.

*Mus.* Io non t'intendo. Non segui alcuna Religione! Gli Ebrei, i Cristiani, e tutti gl'Infedeli, hanno pure la loro. Che nuova razza d'animale sei tu dunque?

*Giap.* Animal ragionevole, se ti piace. M'intenderai meglio se vorrai ascoltarli. I Giapponesi hanno anch'essi la loro Religione, anzi ne hanno due. *Sinto* è detta l'una, ed è l'antichissima del paese; l'altra chiamasi *Budso*, ed è il culto degl'idoli stranieri, venuti al Giappone da Siam e dalla China. Una parte della nazione segue la prima, ed oramai una più gran parte segue la seconda; molti confondono l'una coll'altra, e fanno delle due un insieme ch'è un pasticcio. Alle due Religioni di che parlo puoi aggiungerne una terza se vuoi, la quale non è veramente una Religione, ma una Setta filosofica: è detta *Siuto*, e i suoi seguaci sono il fiore della nazione. La Religione del *Sinto* e quella del *Budso* si suddividono in molte Sette, le quali hanno i loro Dei particolari, sieno essi pianeti, o soli, o demonii, od altro; taluna di queste Sette è divisa in due, le quali partoriscono altre piccole Sette. Il Dairo è la testa suprema di questo corpo in brani. Ognuna poi delle due Religioni ha i suoi sacerdoti, i suoi bonzi; ogni Setta ha i suoi; ogni Setta di Setta ha pure i suoi; e così via discorrendo: il che forma una suddivision di divisione, una division di suddivisione mirabile.

*Mus.* Veramente mirabile pasticcio. Io la tengo una fiaba da ridere, e, se non la spieghi meglio, anche una fiaba assai oscura.

*Giap.* Non ho fatto che principiare. Capirai qualche cosa di più quando ti avrò esposte le pratiche di que' diversi culti. I seguaci della Religione del *Sinto*, i quali sono omai ridotti a piccolo numero, hanno per iscopo principale la felicità in vita; non credono di dover vivere quando saranno morti: non temono pene, e non isperano ricompense, fuor delle terrene. Così i più; taluni s'aspettano un'altra vita: non ne hanno però che un'idea confusa. Riconoscono bensì tutti un Essere Supremo, ed alcuni superni Dei inferiori; ma nulla impetrano da essi considerando che que' Numi sono troppo lontani per poter udire i mortali. Non invocano e non adorano che certi Dei subalterni ai quali essi attribuiscono la sovrintendenza delle umane e terrene cose. Questi Dei vanno di giorno in giorno crescendo: perocché il dio Dairo, del quale ieri t'ho parlato, ha la facoltà di crearne di nuovi fra gli eroi e i santi uomini che vanno morendo. Sulle prime questi nuovi Dei ricevono l'ospitalità dagli anziani; ma siccome non è conveniente nè pel dio anziano nè pel nuovo che quest'ospitalità duri sempre, così si fabbricano al nuovo dio due, quattro, sei, dieci case sue proprie.

*Mus.* Di modo che in breve tempo il Giappone non sarà abitato che dagli Dei.

*Giap.* Così la penso anch'io. A quest'ora v'hanno al Giappone tanti tempj e cappelle quante case; e se si continua di questo passo converrà pure infine che gli Dei si facciano albergatori dei mortali. Ne' luoghi i più ameni e i

più ridenti fabbricansi codeste case degli Dei. Conduce ad esse uno spazioso viale fiancheggiato da due filari di alti cipressi. Un cortile precede il tempio, e il cortile stesso contiene talvolta altri tempietti. Questi tempi e tempietti sono fatti di legno, come tutte le nostre fabbriche, tranne alcuni pubblici magazzini, costruiti di pietre, onde le merci e le grasce in caso d'incendio sien salve. Le feste che si celebrano in onore degli Dei del *Sinto* spirano tutte l'allegria, ed hanno sempre di mira la ricreazione della mente, quasi sempre le malattie del corpo. Perocché i seguaci di quella Religione, i quali tengono di far cosa gratissima ai loro Dei divertendosi innocentemente, si riempiono spesse volte nocevolissimamente di cibo e di vino fino alla gola. Reputano cosa impura il mangiar carni; non so se non fosse miglior senno il riputarla cosa ingiusta e disumana. Sono obbligati almeno una volta in vita d'andare in pellegrinaggio all'isola d'Isie, dov'è il tempio d'uno dei loro Dei. Il sacerdote di quel tempio, detto Canusi, dà a ciascun pellegrino l'assoluzione de' suoi futuri peccati per un anno; e ne riceve in ricambio grosse limosine. Non si dà niente per niente. V'hanno altri tempii di pellegrinaggio, i quali ordinariamente sono posti alla sommità dei monti, e custoditi da eremiti guerrieri, detti preti di montagna, i quali menano una vita durissima. Sono maghi, indovini, guaritori d'ogni più disperata malattia: il che frutta loro molta considerazione e molti denari. La Religione del *Sinto* ha la sua teologia; ma così assurda, imbrogliata, intralciata, che i bonzi se la tengono ben ben nascosta, se la pubblicassero avrebbero uno smacco solenne: sanno bene i bonzi che non hanno a fare con teste che sieno al tutto di legno; sanno fin dove possono arrivare, e non oltrepassano quel termine. Così in brevi detti t'ho esposte le pratiche dei seguaci del *Sinto*. Quali ti sembrano? Io per me, benché non approvi alcuna pratica religiosa, approvo assai più queste che non i dogmi del tuo Corano, per quanto ne so.

*Mus.* Tu non sai nulla del Corano; e quando te ne avrò esposto il senso inchinerai la fronte umilmente. Il tuo *Sinto* e le sue pratiche sono una fiaba da ridere; il Corano è la luce, la verità.

*Giap.* Sentirò volentieri il senso del tuo Corano. Frattanto io ti dirò quel che penso intorno alla Religione del *Sinto*. Il giudizio che tu ne hai fatto non può darmi un alto concetto del tuo raziocinio. Nella Religione del *Sinto* io vedo la sapienza, la furberia e l'ignoranza. Alla prima io ne attribuisco l'istituzione, alla seconda e alla terza i vizii e le ridicolosaggini. Vedo la sapienza che provvede alla felicità degli uomini, vedo la furberia che provvede al proprio interesse, e vedo l'ignoranza che non provvede a niente e s'accomoda ad ogni cosa.

*Mus.* Io non vedo niente, e questo tuo chiacchierare m'annoia. Vedo bensì che tu e tutta la tua nazione siete una genia di cani infedeli.

*Giap.* Portalo con pazienza, perciocché v'è di peggio; e non so quello che tu penserai quando t'avrò esposto le pratiche del *Budso*. Il dio Buds fu

l'istitutore di questa Religione, e nacque quattromila anni fa circa. Giunto all'età di diciannove anni abbandonò alla mercè dei mortali la moglie ed un figlio che aveva di lei, e andò a nascondersi in cima ad un monte, dove un santo eremita viveva una vita durissima. Il dio Buds, che conosceva assai bene le cagioni e gli effetti delle cose, si diede quivi a passar la giornata in una grottesca positura, ch'egli sapeva adattatissima ad ispirare pensieri nuovi e sublimi. Per tal mezzo venne a farglisi aperta la natura vera e la destinazione degli uomini. Seppe che l'anima dell'uomo e quella della belva sono consustanziali e immortali del pari. Gli fu svelata l'esistenza d'un soggiorno di delizie e d'un soggiorno di pene, dove le sole anime degli uomini hanno dopo morte o ricompensa eterna, o castigo non eterno. Penetrò che talvolta per una singolar circostanza le anime degli uomini entrano nel corpo delle belve; e questo avviene quando Amida, ch'è il capo supremo delle abitazioni celesti, intercede ed ottiene dal capo delle abitazioni infernali il ritorno in terra di qualche anima nera. Quest'anima va in allora ad animare o un serpente, o un rospo, o un vile insetto, o un uccello di rapina, o un pesce mostruoso, secondo che l'abito de' suoi vizii più si conforma colla natura degli uni, o degli altri fra questi bruti; di poi quell'anima passa di bruto in bruto cambiando in meglio nel passaggio, finché diventa scimmia, poi uomo. Oltre tutte queste belle cose il dio Buds, dimorando nella grottesca positura che t'ho detto, si sentì soffiare all'orecchio cinque precetti e cinquecento consigli, ch'egli tenne a mente fino all'ultimo perché dotato d'una tenacissima memoria. Allora non volle saperne di più: calò giù dal monte a precipizio; si cacciò fra la gente; predicò, istruì, ed ebbe proseliti a migliaia. Quest'è l'origine della Religione di Budso. Tutta questa roba, come ti dissi, venne al Giappone dalla China e da Siam colla caterva delle sue Divinità rispettive di terra, d'acqua e d'aria, che non son poche, e ognuna delle quali ha i suoi templi. I seguaci di questa Religione non fanno quasi altra cosa che nuocere al loro corpo. Fatti in riva al mare, e vedrai un branco di Budsoisti cacciarsi entro barche piene di sassi, prendere il largo, forar poscia le barche, e lasciarsi sommergere allegramente cantando le lodi del dio Canone che vanno a trovare in fondo alle acque. Passeggia per le contrade in dì solenne, e t'imatterai in Budsoisti che si cacciano sotto le ruote de' carri su cui sono tratti in processione i loro Dei. Esci della città a respirar l'aria pura, e vedrai ancora de' Budsoisti che si fanno seppellir vivi. Va a visitare un vulcano, ed eccone altri che vi si precipitan dentro. Quest'è l'occupazione de' migliori Budsoisti; que' che non hanno tanta virtù s'occupano in altre faccende men degne. Chi nel rigor del verno si fa versare sulla persona molte secchie d'acqua gelata; chi cammina a piedi nudi sopra sassi aguzzati; chi con celere corso attraversa densi roveti; chi viaggia a testa scoperta sfidando l'ardor del sole: in tali e consimili occupazioni utilissime alla società que' Budsoisti che non s'uccidono, passano la

maggior parte della loro vita. Ogni anno poi intorno a dugento pellegrini di quella Religione si radunano nella città di Nara, donde partono in corpo pel santo pellegrinaggio della Montagna, accompagnati dai più terribili bonzi dell'Impero, detti *Gengin*. Guai a chi commette la benché minima colpa durante il pellegrinaggio! i *Gengin* ne fanno macello. Guai al pellegrino che mostrasse pietà per la sorte del colpevole! guai al figlio che piangesse il padre! guai al padre che si dolesse del destino del figlio! I *Gengin* li tratterebbero allo stesso modo. Giunta finalmente quella caterva decimata sulla cima del monte dopo un lungo e disastroso viaggio, i *Gengin* mettono ciascun pellegrino a formidabile prova. Una lunga stanga di ferro, sostenuta da una macchina ivi eretta dai *Gengin*, ha sull'estremità una bilancia. Su l'un piatto di quella bilancia mettono i *Gengin* un pellegrino; sull'altro un contrappeso. Quindi cacciano in fuori la stanga, e il pellegrino bilanciato pende sovra un abisso profondo. Incomincia egli allora a fare ad alta voce la confessione dei suoi peccati. Per poco che colui esiti, o tema, per poco che i *Gengin* sospettino ch'egli nasconda qualche peccato, uno di essi scuote la stanga, e giù nell'abisso il pellegrino. Quelli che la scappano netta si recano in corpo al tempio del dio Xaca, la cui statua colossale è d'oro massiccio; quindi, dopo varie altre cerimoniuze nelle quali impiegano venticinque giorni, il santo pellegrinaggio finisce collo sborso fatto dai pellegrini di alcune monete per testa ai *Gengin*: e i vivi pagano lo scotto pei morti. Ora, Musulmano mio, biasima pure, chè te ne do licenza.

*Mus.* Se le pratiche degl'Infedeli potessero mai ottenere l'approvazione d'un Musulmano, sarei disposto a darla alle pratiche del Budso, che tu mi dai licenza di biasimare. Hanno esse qualche rassomiglianza con quelle de' nostri Dervisci (i migliori tra i Musulmani), i quali ad onore e gloria di Maometto si cacciano in bocca de' ferri arroventati, si danno delle buone coltellate, ed urlano, e si contorcono, e s'urtano, e s'ammaccano. Per certo io spererei di poter trarre alla buona credenza un Budsoista, che nol spererei d'un seguace del Sinto, come non lo spero di te, che ridi e dell'uno e dell'altro. Ma, dimmi un poco, quell'arruotarsi, quell'annegarsi che fra i Budsoisti si fa dai mariti, dai padri di famiglia, e in pubblico (laddove fra noi Musulmani le penitenze che t'ho detto non si fanno che da scapoli e nei chiostri), non so come s'accordi con quelle sociali e domestiche dolcezze le quali tu ieri mi vantavi cotanto.

*Giap.* Oh questa volta sì che hai parlato da uomo, e non da Musulmano. Comprenderai però che l'una cosa può accordarsi benissimo coll'altra se porrai mente che come presso di voi sono avuti in grande ammirazione e venerazione i Dervisci che fanno nei chiostri le loro penitenze, così al Giappone destano la stessa ammirazione e venerazione i Budsoisti, che le fanno in pubblico, e nel seno delle loro famiglie. La moglie e i figli, anziché affliggersi,

sentono un'ineffabile dolcezza al vedere il capo della famiglia guadagnarsi un'eterna beatitudine con poche secchie d'acqua gelata che si fa versare sulla persona. Se poi dalle sponde del mare lo vedono annegarsi, essi applaudono cogli altri spettatori; e il dolore che la Natura mette nel cuore di tutti per la perdita della persona colla quale abitualmente si convive, e che si ama, è quasi al tutto soffocato in essi dall'intima persuasione dei godimenti che sono riserbati a chi s'uccide con santità d'intenzione. I seguaci del Sinto, le pratiche della cui Religione sono un tessuto di godimenti, come t'ho detto, sfuggono la vista di que' santi furori; serbano un prudente silenzio, dettato da principii di tolleranza, non da timore; e ben lontani dall'odiare per ciò i loro compatriotti, li compiangono, e nulla più. Io, che sono un seguace della setta del *Siuto*, che vuol dire *la dottrina dei filosofi*, compiangio e li uni e gli altri. Stimo però i seguaci del *Sinto*; e li compiangio infinitamente meno che quelli del *Budso*.

*Mus.* Oh, ci siamo finalmente. Sentiamo un poco che spropositi contiene questo tuo prediletto *Siuto*. Fa ch'io sappia una volta con che razza di bestia ho da fare.

*Giap.* Ti soddisferò con poche parole. Io e tutti i settatori del *Siuto* siamo bestie che amano di non far male ad alcuno, e che sovr'ogn'altra cosa del mondo hanno cara la virtù. Quell'interna soddisfazione che come balsamo ristoratore si spande nell'animo di chi mena una vita saggia e virtuosa, quella sola è per noi la più cara, la più dolce ricompensa del nostro ben operare. Noi non ne cerchiamo, noi non ne speriamo altra nè al mondo nè fuori. Tutte le pratiche della nostra setta consistono adunque in questo solo, e non in altro, nel rettamente operare.

*Mus.* Io non mi persuaderò mai che chi non crede nel santo Profeta, possa operare rettamente. Ma quand'anche tu operassi rettissimamente sarai sempre un can senza fede se non crederai nel santo Profeta, e se non ti lascerai crescere la barba. Or dimmi, hai tu un dio?

*Giap.* Sì, se tu chiami dio la Natura universale e quella necessità per la quale esistono ab eterno tutte le cose. Ma noi non ergiamo tempii a questa divinità, perocché stimiamo ch'ell'abbia un tempio ben più degno nell'Universo. Noi non la supplichiamo, perocché siamo persuasi che le generali, invariabili e necessarie sue leggi non possano mai commutarsi, come quelle degli uomini, per circostanze parziali. Bensì noi rispettiamo le leggi del nostro paese, per pessime ch'elle sieno, e ci conformiamo pur anche con piacere a quelle pratiche di costumanza che non fanno male ad alcuno, e l'abito delle quali, benché ne conosciamo l'assurdità, non lascia d'infonderci una certa dolcezza. Noi coltiviamo le arti e le scienze, che reputiamo il primo fondamento della felicità dell'Impero. Da qualche tempo, cioè dacché il Governo ha sospettato che noi favorissimo la propagazione del cristianesimo, che fu

cagione di tanti mali e di tante stragi alla mia patria, la nostra setta è nell'oppressione, e ognuno di noi è costretto a scegliere a suo capriccio uno qualunque fra que' tantissimi pezzi di roba cui si dà il nome di Dei, e a tenersele in casa con un vaso di fiori ed un turibolo davanti. Teniamo in casa altresì, ma di nostra libera volontà, e in qualità d'uomo virtuoso, non come Dio, l'immagine del chinese Confucio, al quale la nostra setta deve la sua istituzione. Dacché noi siamo oppressi, le arti e le scienze non sono più nel loro bel fiore al Giappone. Ed ecco a qual setta appartiene la bestia con cui tu favelli. Ma io per oggi ho chiacchierato anche di troppo. Or dimmi tu qualche cosa del tuo Corano, affinché io sappia con che valentuomo ho da fare.

*Mus.* Oh sai tu quel che t'ho a dire: io muoio di voglia di farti dare cinquanta buoni colpi sulla pianta dei piedi. E quei del *Sinto*, e quei del *Budso*, e quei del *Siuto*, e quanti siete, io vi farei impalar tutti quanti. Bada bene ai casi tuoi: o dentro ventiquattr'ore tu ti fai circoncidere, o io farò quel che potrò per procurarti una solenne bastonatura, per farti smugnere ben bene la borsa, e cacciar di paese: perocché tu sei un infedelaccio centomila volte peggiore dei Cristiani e degli Ebrei, i quali almeno credono in Dio. La verità è una, e tu sei un impudente chiacchierone. Un Musulmano parla poco, e dice assai. Le verità fondamentali dell'islamismo sono: 1.° la fede in Dio, il quale è uno; 2.° ne' suoi Angeli, che sono innumerabili; 3.° ne' suoi libri, che sono centoquattro, tra i quali primeggiano il Corano, il Pentateuco, il Salterio e l'Evangelio; 4.° ne' suoi Profeti, che ammontano a centottantamila, e alla testa dei quali è Maometto in cui le profezie e i misterii si consumarono; 5.° nel dì del Giudizio; 6.° nella Predestinazione. *Non v'ha altro Dio che Dio, e Maometto è il suo Profeta.* Ho detto.

*Giap.* Ammiro; e sono persuasissimo della verità della verità delle sei verità fondamentali dell'islamismo. Soprattutto sono edificato oltre modo di quegli angeli innumerabili, di quei centoquattro libri, e di quei centottantamila Profeti, ciascuno dei quali angeli, libri e profeti avrà senza dubbio un tempio suo proprio. Deh dimmene alcuna cosa, e fa ch'io sappia quali sono le pratiche del vostro culto.

*Mus.* Ti soddisferò, perocché vedo che la luce della verità comincia a diradare le tenebre della tua ignoranza. Quest'ignoranza ti fa supporre che ogni angelo, ogni libro ed ogni profeta s'abbia un tempio suo proprio. Ne' nostri tempj, detti moschee, si adora Dio e il Profeta, e null'altro. Le pratiche del nostro culto sono comprese e determinate in cinque dogmi: 1.° la professione della Fede; 2.° la preghiera; 3.° la limosina; 4.° il digiuno prescritto; 5.° il pellegrinaggio alla Mecca. — Noi abbiamo preghiere di varie specie tutte carissime a Dio; ma quella di cui egli fa maggior conto si chiama *Namaz*, ed è obbligatoria per tutti, e deesi fare rivolti verso la Kaaba della Mecca: al qual oggetto in ogni moschea, in ogni cappella,

in ogni casa, in ogni strada maestra, veggonsi nicchie a quella direzione. Cinque preghiere al giorno ci sono prescritte, e quindi cinque abluzioni, giacché, com'è natural cosa, l'uomo non può rivolgersi degnamente a Dio se prima non si è lavato da capo a piedi. Queste cinque preghiere quotidiane sono distinte in preghiera della mattina, del mezzodì, del vespro, della sera [sic] della notte. — Chi possiede una sostanza del valore di dieci zecchini è soggetto all'annua limosina del decimo; si chiama del decimo benché non sia realmente che del due e mezzo per cento a un dipresso; chi può, dà molto più dello stabilito: cosicché sono numerosissimi presso di noi gli stabilimenti di pubblica carità, e copiosissime le limosine ai poveri. — Ogni uomo ed ogni donna giunti a maggioranza sono obbligati al digiuno del Ramazan, che ha principio all'apparire della luna di quel mese, e dura per tutto il corso della medesima. Per quei trenta giorni niun cibo, niuna bevanda, nè una sola goccia d'acqua, dallo spuntar dell'aurora al tramontare del sole. Non tabacco da naso, non tabacco da pipa, ch'è il nostro conforto e la nostra maggiore occupazione; il solo odore dei fiori ci è permesso. Per essere certi di non contravvenire a questo sì rigido digiuno, io e gli altri Grandi e ricchi che non hanno faccende, riposiamo, o dormiamo la maggior parte del giorno, e vegliamo poi alla notte, durante la quale è concesso a tatti di mangiare e bere quanto lor piace. Ma gli atti di diritto coniugale per quelle trenta giornate non si possono esercitare nè di giorno nè di notte. — All'obbligo del digiuno di *Ramazan* s'aggiunge pei Musulmani d'ambedue i sessi anche quello del pellegrinaggio alla Mecca, dov'è il tempio della Kaaba, stato edificato a principio dagli Angeli, indi da Adamo, poi da Abramo restaurato, e finalmente, per opera di Maometto, purgato dall'idolatria. Il Corano dice: *Chi muore senz'aver visitata la Kaaba, può morire, se gli piace, o Ebreo, o Cristiano*. Parole terribili! Quindi non v'è Musulmano di comodo stato che potendo non adempisca in persona quell'obbligo, o non potendo, non mandi altri in sua vece: come fa il Gran-Signore, cui è vietato l'adempirlo personalmente. Tali sono gli obblighi del nostro culto. Inchina la fronte; e vatti a far circondare. Il Profeta ha detto: *Tagliate la testa ai non credenti*.

*Giap. Tagliate la testa ai non credenti*: è una ragione che non ammette repliche. Ma deh abbi un poco di sofferenza. Non m'hai ancora detto nulla de' tuoi bonzi e dei premii e dei castighi che verisimilmente vi sono riservati dopo morte. Vorrei anche sapere che cosa significano quelle due verità fondamentali del venerabile islamismo delle quali testè mi parlavi, cioè la predestinazione e il dì del giudizio.

*Mus. Noi abbiamo messo la sorte d'ogn'uomo intorno al suo collo*: così ha detto Iddio. Perlocché noi sopportiamo tranquillamente ogni disgrazia pubblica e privata, e non cerchiamo prosuntuosamente di opporci ai decreti su-

perni con vani provvedimenti, come so che fanno quelle *scimmie senza coda*<sup>46</sup> de' Cristiani. Gl'incendii e la peste ci vengono a visitare ogni anno. Noi contempliamo placidamente le nostre case di legno mentre stanno abbruciando; pochi s'occupano ad estinguere il fuoco, e secondo me fanno male perché il fuoco sa estinguersi da sè se sta scritto che debba estinguersi. Noi lasciamo che la peste si porti via chi vuole; fa essa i fatti suoi, e noi facciamo i nostri. Nelle battaglie noi ci cacciamo addosso al nemico, e niuno cerca di scappare alla morte perché il proprio fato non si può evitare. Noi ci regoliamo sempre, in tutti gli avvenimenti della vita, a norma di questa gran massima: «Se Iddio ha fatto ogni cosa, agli uomini non rimane più nulla da fare».

*Giap.* E questa vostra prudentissima condotta, se non m'inganno, è l'effetto di quella delle sei verità fondamentali dell'islamismo, ch'è detta Predestinazione: verità utilissima a tutti, e sopra tutti, se ben veggo, ai vostri sacerdoti, intorno ai quali ti prego dirmi alcuna cosa.

*Mus.* I nostri sacerdoti sono detti *Imani*, e si dividono in quattro classi con quattro nomi differenti: cioè *Scheicchi*, *Kiatibi*, *Imani* propriamente detti, e *Muezzini*. I primi esercitano l'ufficio di predicatori; i secondi invigilano ciascuno alla moschea cui appartiene, e vi recitano le pubbliche preci alla festa;<sup>47</sup> i terzi vi esercitano giornalmente le funzioni dal culto prescritte; gli ultimi alle ore prefisse danno mano alle campane per chiamare il popolo alla preghiera. Questi bravi Imani vivono parcamente del poco che ad essi tocca sulle rendite delle moschee. Dipendono tutti dal Gran-Muftì, il capo della Religione, il quale ha nelle varie provincie de' luogotenenti appellati anch'essi Muftì. Il Gran-Muftì è l'interprete delle Leggi civili e criminali, come pure dei punti oscuri di dogma, di culto, di morale. I Muftì subalterni fanno la stessa cosa nelle loro provincie. E il grande e i piccoli Muftì rilasciano interpretazioni a chi ne ha d'uopo, le quali sono dette *feftà*. Non s'intraprende una lite senza che le due parti siensi premunite d'uno o più di questi *feftà* interpretativi, che costano cinque *parà*<sup>48</sup> l'uno. Ma io mi sento inaridite le fauci: non ho mai parlato tanto in vita mia.

*Giap.* Deh non ti scoraggiare! La bella cosa questi *feftà*, che costano cinque *parà* l'uno! Quanti bei milioni di *parà* in capo ad un anno in tutta l'estension dell'Impero! Che grandi uomini debbon essere quel Gran-Muftì e quei piccoli Muftì che interpretano ogni cosa! Deh qualche parola sulle delizie e sulle pene dell'altra vita.

46 Così ci chiamano talvolta i Musulmani a cagione de' nostri abiti stretti e corti. La cotta musulmana, a dir vero, ha qualche cosa di solenne; ma con tutta la sua solennità io per me, ad eccezione dei puntelli al mento e dei busti che affogano, preferisco l'abito d'un fedel cristiano, ch'è assai più svelto, e nascon-

de assai meno le umane forme. Sia detto con pace dei Musulmani. [Nota presente nel testo originale]

47 Al venerdì, giorno festivo pei Musulmani. [Nota presente nel testo originale]

48 Cinque *parà* equivalgono a circa sei soldi italiani. [Nota presente nel testo originale]

*Mus.* Capisco ognor più che sei sulla strada della conversione; e m'accingo di buon animo a farti aperte le delizie del Paradiso, e le pene dell'Inferno. Quando un uomo qualunque è deposto nel sepolcro, uno spirito celeste va ad avvertirlo che due Angeli sterminatori s'appressano. Sopraggiunti gli Angeli: *Sei tu Musulmano?* gli chiedono. *Hai tu creduto nell'unità di Dio, e nel suo profeta Maometto?* Se il cadavere risponde *Sì*, e che abbia vissuto bene, le aure del Paradiso gli spirano intorno; se risponde *No*, o che abbia vissuto male, incomincia a subire i castighi infernali, i quali durano fino al dì del Giudizio. Lo stesso Profeta ignorava quando sarebbe questo dì. *La tromba suonerà, ed ogni cosa celeste e terrestre avrà morte; suonerà nuovamente, e tutto ridesterassi.* Allora Iddio giudicherà l'Universo. Gl'Infedeli saranno cacciati per sempre nell'Inferno, e i Credenti di buona vita entreranno per sempre in Paradiso. E Fedeli però ed Infedeli e buoni e cattivi si slancieranno tutti sul ponte che di sopra il centro dell'Inferno conduce al Paradiso, il quale è un ponte più sottile di un capello, più sottile del filo d'una scimitarra. Ma gl'Infedeli da quel ponte capitomboleranno nell'abisso infernale, che non ha fondo. I Credenti che avranno menato vita cattiva, avranno anch'essi a soffrire le pene infernali; ma mondati dalle loro colpe, entreranno poi in Paradiso anch'essi attraversando il ponte stretto, che divide la casa del dolore da quella della gioia e della voluttà.

*Giap.* Odo maraviglie. I Giapponesi non hanno niente di così grande, di così vero, di così sorprendente. Un ponte sottile come un capello! Deh che ponte stupendo! Non può averlo fabbricato che un Dio. Ma che vita i veri Credenti menano essi in Paradiso?

*Mus.* La terra del Paradiso è muschio, è zafferano; le pietre sono zaffiri, perle, giacinti; vi s'innalzano sontuosi palazzi, le cui muraglie sono d'oro e d'argento. Un albero immenso il *tuba*, l'*albero della felicità*, che sorge nel giardino del palazzo celeste del Profeta, copre tutto il Paradiso e posa i suoi rami, carichi di squisite frutta, sui tetti d'ogni Credente: fiumi di vino, di latte, di miele hanno sorgente alle radici di quell'albero. I Credenti s'adagieranno su morbidi e ricchissimi letti, e saranno serviti da giovani schiavi di suprema ed inalterabile bellezza. Potranno bere di continuo soavissimi liquori senza mai inebbriarsi. Uccelli arrostiti ed ogni più squisito cibo sarà per essi; e, quel ch'è più, avranno sempre al loro fianco sessantadue vaghissime donzelle dai grandi occhi neri, dette Uri, oltre le donne ch'ebbero in questa vita; e nei loro amplessi godranno d'una voluttà centomila volte maggiore che non quaggiù, senza mai sentirne pur ombra di sazietà. Appena concepita, ogni brama sarà soddisfatta. Una musica voluttuosa e di tutta dolcezza sarà il condimento perenne di tante delizie.

*Giap.* Non c'è da replicare: un paradiso di questa fatta ha una forza persuasiva mirabile; è mentre ne ho l'acquolina alla bocca, non voglio udir

parlare delle pene infernali, le quali, per certo, saranno così tremende quanto deliziosi sono i godimenti celesti. Piacciati piuttosto dirmi una cosa della quale obliava interrogarti. La Religion musulmana, ch'è visibilmente e sensibilmente tanto superiore al Sinto e al Budso, lo sarà senza dubbio anche in questo, che i suoi seguaci concorderanno tutti nelle verità della medesima senz'alcuna discrepanza d'opinioni.

*Mus.* Non v'hanno oramai che que' cani miscredenti di Persiani i quali s'ostinino a non voler vedere la luce che sta loro davanti agli occhi; però ne pagheranno carissimo il fio: le più crudeli pene ch'abbia l'Inferno sono destinate a quella razza impura. Era scritto nei libri del Destino che dopo la morte del gran Profeta i seguaci di lui avessero a suddividersi in innumerabili Sette, onde più lampante apparisse poi la verità della Religion musulmana per la riunione di tutte quelle Sette nella vera credenza. Una sola, quella dei Persiani, volle rimanere ostinatamente nella sua cecità.

*Giap.* Di grazia, mi sorge un dubbio. Tu hai detto *era scritto nei libri del Destino*. Non t'è mai caduto in pensiero che anche si trovasse scritto in quei libri che la cecità dei Persiani avesse a durare più lungamente che non quella degli altri ciechi? E in tal caso non saprei qual colpa se ne potesse fare ai Persiani, i quali certamente non hanno il potere di cancellare ciò che sta scritto in que' libri formidabili.

*Mus.* Io non so che modo di ragionare sia questo; io non so niente e non capisco niente di ciò. So bene che i Persiani sono la razza più perfida d'Infedeli che v'abbia sulla terra. So che hanno l'inconcepibile ardimento di maledire la memoria dei primi quattro Califfi successori del Profeta, e di chiamarli usurpatori, e d'affermare che il trono apparteneva ad Alì genero di Maometto, laddove lo stesso Alì si sottopose di buon animo al governo dei primi tre Califfi. So che non credono nella *Soona*, libro quasi così santo come il Corano, la quale è il nostro codice principale, e contiene le più memorabili parole ed azioni del Profeta, commentate e rischiarate dai quattro grandi imani Haneefa, Malik, Shaffei ed Hanbal. So che hanno l'empietà di ridere perché Haneefa non ha saputo decidere se un ermafrodito potesse entrare in paradiso, o no; e so che ogni volta che noi lo possiamo, mandiamo un esercito contro quei cani infedeli, e ne facciamo strage, e c'impadroniamo dei loro averi, e portiamo via le loro donne. Quei cani infedeli sono detti *Shiiti*, e noi veri Credenti ci chiamiamo *Sunni*... Oh dove vai? Fermati.

*Giap.* Ci rivedremo domani: te ne do parola. Ho veduto là in fondo su quella porta una mano che mi accennava. Io non sono uomo da lasciar scappare le buone occasioni. Ti saluto a bocca per non perdere tempo nel levarmi le scarpe.

*Mus.* Bada bene. Chi sa che domani non t'abbia a rivedere sopra un palo. Ricordati che la Turchia non è il Giappone.

## PARTE III

Mus. Coraggio, fratello. Sopporta con pazienza i piccoli mali che soffri, e confortati pensando all'alta tua fortuna di essere nel numero dei Credenti.

*Giap.* Fratello, la fortuna che m'è toccata è immensamente grande: lo capisco, lo conosco, lo vedo; ma permettimi che per ora io non senta se non gli acerbi dolori che mi tormentano. Per altro la giornata d'ieri, e servigi che tu mi hai renduti, rimarranno sempre scolpiti nella mia memoria, e te ne avrò sempre obbligo infinito.

*Mus.* Non io, ma il Destino ha fatto ogni cosa. Era scritto nel suo gran libro che tu avessi ad essere introdotto nell'harem d'una vedova; che io dovessi sopraggiungere con un imano e colla guardia, e sorprenderti in istretto abboccamento con lei: che quindi tu dovessi ricevere sulla pianta dei piedi centocinquanta buoni colpi, pagare quattro borse,<sup>49</sup> e, a scansamento d'impalatura, essere immediatamente circonciso, e congiunto in matrimonio colla vedova. Te fortunato!

*Giap.* Fortunatissimo; e voi pure fortunatissime o mie membra addolorate, che sarete costrette a rimanervi immobili su questo sofà, Iddio sa per quanto tempo. *Allah, Allah.*<sup>50</sup>

*Mus. Allah, Allah.* Ripeti di frequente questa santa parola, chè ne trarrai conforto grandissimo nei tuoi patimenti. Ed io pure m'ingegnerò d'alleggerirli, e distrarne il senso, schierandoti innanzi i doveri e i precetti tutti della nostra comune Religione.

*Giap.* Per carità, non lo fare. Ieri di que' precetti e di que' doveri m'hai parlato a lungo; l'imano me ne parlò a lungo anch'esso iersera facendomi battere e circoncidere; ne udrò parlare ancor più a lungo dagli scheicchi nelle moschee; la mia cara metà non si stancherà probabilmente mai di parlargli: laonde tu ben vedi che non mi mancano gli elementi per diventare in breve tempo così gran dottore come il Mufti. Se in cambio, per alleviarmi il senso dei dolori e della noia, tu volessi dirmi alcuna cosa intorno al Governo turco, te ne sarei obbligatissimo: chè così avrò nel mio cervello quanto basta per salvare il mio sedere e i miei piedi dalle bastonate e dalle impalature d'ogni genere.

*Mus.* Per quanto tu oda parlare della Religion nostra non sarà mai di troppo. Nondimeno voglio compiacerti di ciò che tu brami. Ascoltami adunque. Il Gran-Signore è il nostro legittimo sovrano, e vicario del Profeta. Se la sua Casa venisse ad estinguersi, che *Allah* ce ne preservi, noi saremmo i più imbarazzati e disgraziati uomini della Terra: perocché tutta la nazione è la sua umilissima schiava: quindi tutti i suoi sudditi sono eguali; e chi mai fra essi

<sup>49</sup> Una borsa presso i Musulmani vuol dire cento zecchini. [Nota presente nel testo originale]

<sup>50</sup> *Allah* è parola turca che significa *Dio*. [Nota presente nel testo originale]

potrebbe essere riputato degno di salire al vicariato del Profeta? Ma le sultane danno al Gran-Signore figli quanti bastano per toglier via il timore che la sua schiatta possa estinguersi mai. T'ho detto che tutta la nazione è l'umilissima serva del Gran-Signore; non parlo dei Greci e degli Armeni, popoli conquistati, nè degli Ebrei, che sono gli schiavi e del Gran-Signore e della nazione ad un tempo. In conseguenza di questa universale servitù le vite e gli averi dei sudditi appartengono di diritto al Sultano: quand'essi muoiono i loro averi gli sono devoluti; mentre vivono gli sono parimenti devoluti se ne ha bisogno; e se gli occorre di mandar qualcuno all'altro mondo non ha che ad aprir bocca: e gli occorre non rade volte.

*Giap.* Egregiamente. Di modo che se gli occorressero le gioie che ho portate dal Giappone, sarebbero cosa sua, anche me vivente; e quando poi sarò morto, gli occorreranno senza dubbio.

*Mus.* Sì certo, se tu morirai senza figliolanza. Ma se avrai figli, non avverrà così, per pura bontà del Gran-Signore. Se saranno maschi, egli si contenterà di sottrarre un tre per cento dal loro patrimonio; se femine, si contenterà d'essere il proprietario di tutta l'eredità, e farà loro godere di quell'usufrutto che crederà conveniente. Que' soli ufficiali dell'Impero i quali sono fuori dell'Ordine dell'Ulamà, hanno la fortuna di essere certi che l'aver loro, se non passerà nelle mani del Gran-Signore mentre vivono, passerà senza dubbio quando saranno morti, abbiano essi, o no, figliolanza: quindi accade non poche volte di vedere il figlio d'un Gran-Visir, o d'un Capudan-bassà, cavalcare oggi pomposamente un focoso cavallo con ricchissima bardatura, e domani esser costretto ad usare i suoi piedi per andare a chieder l'elemosina alla moschea. Laonde comprenderai che, dal Sultano in fuori, regna nello Stato una perfetta eguaglianza: è vero che il Gran-Visir può mozzarmi la testa se così gli pare; ma in compenso il popolo può mozzare quella del Gran-Visir oghiquavolta gli piace. Non v'hanno nomi di famiglia ereditarii ad ogni individuo: ne è dato uno relativo a qualche sua fisica, o morale qualità, o tratto da qualche idea religiosa. Per lo che sempre più capirai che tutta la nazione è concentrata nella persona del Gran-Signore, o per meglio dire che la nazione è la proprietà patrimoniale del Gran-Signore, o per dir meglio ancora, che il Gran-Signore è la nazione. Però sui beni delle moschee egli non ha diritto di sorta, tranne in caso di guerra, chè allora sono sottoposti anch'essi alla tassa generale detta *Sulaniè*. Tanto un ufficiale dell'Impero come ogni altro suddito è padrone di lasciare i suoi beni ad una moschea, e dare così un bello scacco al Gran-Signore. Anzi egli non ha diritto di sorta su tutto ciò che appartiene all'intero Corpo dell'Ulamà, il quale è in salvo dalle imposte, dalle confische, e fin anche dalla pena di morte, a meno che l'individuo cui si volesse infliggere una tal pena non fosse innalzato a bella posta ad una delle alte cariche politiche dello Stato che non entrano nell'Ordine dell'Ulamà.

*Giap.* Tu mi dici di grandi cose intorno a questo Ulamà. Però credo che non sarebbe mal fatto che tu mi dicessi in prima di che elementi si compone quest'Ordine privilegiato: sicché io veda se in esso vi fosse mai una nicchia anche per me, onde sottrarre la mia vita e l'aver mio dall'assoluta supremazia del Gran-Signore, la quale io rispetto e venero, senza però curarmene gran fatto.

*Mus.* Vana speranza: sei vecchiotto, e troppo ci vuole, fratello. Il Corpo dell'Ulamà si compone di tre grandi Ordini: cioè dei ministri del culto, dei dottori della legge, e degli amministratori della Giustizia. Dei primi t'ho detto ieri, ed ora non mi occorre aggiungere se non che per essere ammesso in quell'Ordine bastano alcuni pochi anni di studio intorno al Corano e alla lingua araba, nella quale è scritto quel santo libro; e questi studii si fanno nei *medressè*.<sup>51</sup> Ma studii assai più difficili e più lunghi deve intraprendere chi vuol entrare in uno de' secondi due Ordini, i quali comprendono tre gradi di magistratura. Prima di essere ammesso in uno di questi tre gradi, convien passare per una trafila di sterminata lunghezza. Dopo un indefesso studio di più anni fatto nei medressè ordinarii, il Gran-Mufti esamina l'aspirante, e, se gli sembra capace, lo fa entrare nel medressè destinato per quelli che aspirano ai due Ordini suddetti, affinché ivi apprenda la giurisprudenza. Si entra nel medressè col titolo di Mulazino cioè *apprendente*; poi si diventa Naibo, magistratuzzo d'ultima classe; poi Cadì; e finalmente Muderì, cioè dottorato, dopo varii anni di studio, e dopo un secondo esame davanti al Gran-Mufti. E qui siamo ancora da capo: rimangono altri dieci gradini da salire in qualità di candidato prima di giungere al limitare dei tre gradi di magistratura costituenti il Corpo dei dottori della legge e degli amministratori della giustizia. Il primo di questi gradi appartiene esclusivamente ai Muderì della Capitale e ai figli dei principali Ulamà; il secondo ed il terzo appartengono loro anch'essi pressoché esclusivamente. E così hai un'idea di quest'Ordine privilegiato.

*Giap.* Per verità non troppo chiara. Del resto se richiedesi molta fatica per esser fatto membro dell'Ulamà, non sono lievi al certo i compensi che poi se ne hanno: avere in salvo il sedere, le piante dei piedi, i beni, in un paese dove queste cose sono alla mercè d'un Gran-Signore, o di chi fa per lui, non è piccola ventura. — Fortunato il Gran-Signore e fortunati gli Ulamà!

*Mus.* Ma assai più fortunati questi che quello. Il Gran-Signore non può cosa alcuna contro gli Ulamà, laddove gli Ulamà possono tutto contro il Gran-Signore. All'udire questo nome tu t'immagini un despota, i cui capricci sono *leggi*; sentendo che quasi tutti i beni dello Stato gli appartengono,

<sup>51</sup> Così sono detti i collegi dei Turchi.

[Nota presente nel testo originale]

che la nazione è la sua schiava, tu pensi che il Gran-Signore sia venerato e rispettato quasi come un dio, e che la sua potenza non abbia confine. Ma spesse volte le apparenze ingannano: il Gran-Signore è lo schiavo de' suoi schiavi. Nell'interno del suo palazzo ogni sua parola, ogni azione è determinata dal Codice di Corte; nelle cose politiche, il Divano dell'Ulamà e i Giannizzeri gli fanno la legge. Tenti egli un'innovazione; ardisca comandare senza l'approvazione del Gran-Muftì e del Divano: ecco i Giannizzeri in armi, ecco tutta a soqquadro la capitale, ed ecco che il Gran-Signore passa dal trono alla carcere. L'umilissima sua schiava la nazione lo venera, lo adora, nel tempo stesso che lo considera pressoché zero, siccome quegli da cui non ispera nè bene nè male. In somma, sia detto fra di noi, il Gran-Signore è poco più d'un automa. Ma gli automi non temono pericoli, e il Gran-Signore ne ha molti da temere.

*Giap.* Questa è ben altra pittura. Tu mi dipingesti a principio il Gran-Signore qual monarca assoluto che si fa ubbidire con un cenno; ora lo hai fatto diventare un fantoccio. Comunque siasi di ciò, bramerei sapere qualche cosa intorno a codesti Giannizzeri, che venerano i Gran-Signori e gli scacciano dal trono.

*Mus.* La pittura che t'ho fatto a principio del Gran-Signore è vera perché tale si è realmente la potenza di che lo riveste la sua dignità in faccia alla nazione. Egli è per debolezza che se ne lascia spogliare dai suoi subalterni: i quali hanno cambiato in diritti ciò che il Gran-Signore concedeva loro per debolezza. Ma come temevano ch'egli potesse poi pensare a liberarsi dal loro giogo col soccorso dei militari, seppero metterne la più grossa parte nei loro interessi: voglio dire i Giannizzeri, che sono il nerbo delle milizie musulmane; e questi dipendono appunto immediatamente da coloro che s'usurpano il sovrano potere: giacché non sono altra cosa che artigiani e contadini, i quali si fanno iscrivere in uno dei varii Reggimenti de' Giannizzeri, detti *Orte*, hanno paga, e tuttavia dimorano nelle rispettive loro case, obbligandosi però ad accorrere ogni volta che l'Orta deve radunarsi. Contuttociò se non ne hanno voglia non accorrono; ma qualora trattisi di ribellione, sono sempre ubbidientissimi alla chiamata. Quando il Monarca vuol fare il bell'umore contro l'Ulamà, una di queste chiamate non manca mai.

*Giap.* Tu mi vai riducendo il Gran-Signore a così misera cosa, che io amerei meglio oramai d'essere un facchino che non un cosiffatto monarca. O Cubo se i tuoi subalterni ti spogliassero in tal maniera della tua onnipotenza, chi potrebbe far sì che tu non ti sventrassi colle tue mani? — Del resto, riflettendo su ciò che m'hai riferito, parmi poter dedurne che la legislazione turca a null'altro riducasi che alla furberia ed alla forza, temperate forse alcun poco dalle consuetudini.

*Mus.* T'inganni: noi abbiamo un Codice che contiene tutte le leggi possibili immaginabili, detto *Multeka-ul-Ubhur*, compilato sui due libri cardinali della nostra Religione, il Corano e la Soona, di cui t'ho parlato, e su altri due libri che sono una emanazione dei primi: cioè l'*Idiuhma-y-Umméth*, che abbraccia quanto fu deciso, spiegato e commentato dai primi quattro Califfi ed altri apostoli del Profeta; e il *Riyass Mahul*, compilato da varii imani, e il qual contiene decisioni conformi allo spirito dei primi tre libri. Sul *Multeka-ul-Ubhur* si studia il diritto; ma i diritti dell'Ulamà stanno al di sopra del *Multeka* e di quanti Codici ha il mondo.

*Giap.* A quel che parmi tu non hai per l'Ulamà un amore sviscerato: scommetterei che t'ha fatto qualche brutto tiro.

*Mus.* Non t'inganni. Io era gran-visir. M'unii al Gran-Signore per mettere un freno alla prepotenza dell'Ulamà. Un bel mattino il Mufti mandò a dire al Gran-Signore com'egli avea sognato la notte che il Profeta, afferratomi pe' capelli, m'avea cacciato in un'oscura prigione: del che senza indugio darebbe avviso ai Credenti. Il Gran-Signore capì il senso di quelle parole, e fu costretto a togliermi di carica. Com'egli mi amava, mi fece grazia del cordone, e si contentò della metà de' miei beni. Il cordone è uno strumento strangolatoio che il Gran-Signore manda a quegli ufficiali dell'Impero di cui vuol disfarsi. Un tempo chi riceveva quel regalo lo baciava, e si strozzava in nome di Dio e del Profeta. Oggi chi lo riceve se sentesi forte, se ne ride; se no, tenta la fuga.

*Giap.* Lasciamelo dire: l'ordinamento del Governo turco è una barbara cosa; pure da questa barbarie stessa parmi risaltarne una franchigia universale per la nazione. L'esorbitante potenza del Gran-Signore non è per essa punto formidabile a cagione della preponderanza dell'Ulamà; l'Ulamà poi non può abusare della sua forza, chè anzi la moderazione e la dolcezza verso la nazione debbono essere le naturali sue armi, perché dalla nazione stessa gli viene ogni sua potenza; nè i Giannizzeri possono ispirare al popolo maggior timore, perciocché sono essi una gran parte del medesimo, e coi restanti cittadini hanno vincoli troppo stretti per potere in alcuna cosa danneggiarli senza danneggiare sè stessi. Quindi i danni che risultano alla totalità della nazione dalla barbarie del suo Governo mi sembrano piuttosto generali che parziali, piuttosto esterni che intrinseci, piuttosto calcolabili che sensibili. I Giapponesi sono a condizione assai peggiore: il loro governo è barbarissimo, e da quella stessa barbarie il più ributtante dispotismo trae la sua forza maggiore. Mi consolo adunque, chè vedo di non aver fatto un cattivo cambio di Giapponese diventando Turco, e mi consolo ancor più pensando che i miei poveri piedi saranno probabilmente in salvo d'ora in poi dalle bastonature.

*Mus.* Non so quanto sia giusto il tuo ragionamento sul governo turco, applicato alla Capitale; bensì è falsissimo applicato alle provincie, che sono governate da despoti i quali ordinariamente si ridono del Gran-Signore,

dell'Ulamà, del Divano, e dei Giannizzeri. Del resto un Gran-Visir, che ha perduto la sua carica e la metà delle sue ricchezze non ragiona sul governo turco come un filosofo *Siutista* fatto Musulmano e sposo che si vede così in salvo dalle bastonature: io trovo le mie perdite parzialissime e sensibilissime.

*Giap.* Ed io trovo sensibilissime le avute bastonate; pure m'è forza confessare che il Governo turco è un prodigio d'equità e di giustizia in paragone del giapponese. Giudicane per te stesso. Il Cubo può toglier di vita chi gli pare e piace, senza darne ragione. Chi non si prostrina colla faccia a terra mentr'egli passa, chi solamente lo guarda, è punito di morte; se un colpevole ammogliato si sottrae al castigo colla fuga, la moglie è condannata a subire la pena in vece di lui; gli abitanti d'un'intera contrada sono talvolta messi a morte, perché un delitto è stato commesso vicino alle loro case; il padrone va al patibolo col servo, se il servo ha meritato il patibolo; il padre col figlio, se il figlio s'è fatto reo di morte. Fra le innumerabili azioni soggette a castigo non poche sono quelle che non ne hanno di fisso: quindi ne improvvisa uno al momento il Tribunale. Quando il reo convenuto non confessa, è messo alla tortura. Qualunque sia poi il fallo, la pena che il Tribunale improvvisa non è una bagattella, come ben puoi immaginare. Per altro, costante nel suo sistema trascendentale, è d'una imparzialità ed incorruttibilità maravigliose: tratta con pari severità così il più grande e ricco signore dell'Impero come il più miserabile facchino. Quest'incorruttibilità, che rende più sopportabile un giogo sì tremendo perché pesa egualmente su tutti, appare anche nel Codice delle nostre leggi, ove di castighi pecuniarii non è fatta parola, giacché si reputa cosa tanto assurda quanto iniqua che le ricchezze abbiano a fruttare l'impunità a chi le possiede. Affinché niuno possa allegare ignoranza delle leggi, n'è fatta pubblica lettura, ed affiggoni alle porte d'ogni città, e nel centro d'ogni villaggio. È vero che la scienza delle leggi giova un po' pochetto dove i delitti furono determinati dal capriccio, e dove così i falli dell'umana fragilità come le colpe degli scellerati sono altrettante pene di morte per gli uomini onesti; ma gl'Imperatori del Giappone hanno un buon cervello, e i Giapponesi dicono ch'egli è impossibile che un imperatore faccia una cosa che non si debba fare.

*Mus.* Per Maometto, in ciò che m'hai riferito v'è un non so che d'infernale. Siffatte leggi sono veramente degne degl'Infedeli, a cui sta bene l'inferno e in vita e dopo morte. Se tali sono le leggi penali al Giappone, qual sarà l'ordinamento del Governo?

*Giap.* Conforme alle leggi. L'Impero del Giappone è suddiviso in moltissimi Principati, ciascuno dei quali è governato da un regoletto. Questi regoletti sono o tributarii del Cubo, o suoi sudditi: in ogni modo il Cubo è loro signore assoluto; e può deporli, od ucciderli se si gli piace. Quindi doppia schiavitù pel popolo, che ha doppio signore. Non teme il Cubo che alcun

regoletto gli si ribelli perché tiene a Ieddo, sua residenza, e capital dell'Impero, le mogli e i figli loro in ostaggio; di più obbliga que' regoletti a recarsi una volta all'anno alla capitale, e farvi lunga dimora. Il Dairo, che sedeva un tempo sul trono del Cubo, e dominava spiritualmente e temporalmente sul Giappone, vegeta ora a Miaco in un magnifico palazzo, dove il Cubo lo fa custodire gelosamente da numerose guardie che gliene vietano l'uscita. Ivi egli va in estasi contemplando la sua santa persona e i suoi escrementi, e fa squarciar pance a chi lo guarda, o lo tocca; e questa sorte, come già ti dissi, doveva toccare anche a me, che per cercar di sottrarmi alle persecuzioni del Cubo, cui era sospetto, entrai al servizio, diciamolo pure, di quel sozzo animale. Per altro egli si lascia vedere e toccare a tutt'agio dalle sue dodici mogli. Quando muore, il suo primogenito gli succede, e la sciocca plebaglia crede c'egli non muoia mai. Del resto, ritornando all'ordinamento del governo, ogni città ha quattro governatori che formano un Consiglio, nel quale ciascun di essi la sua volta ha la presidenza; ogni contrada ha un commissario di Polizia, ch'è obbligato a tenere informato il governor presidente di quanto si fa e dice nella medesima. Ogni contrada ha pure dalle due estremità le sue porte; appena l'aria imbrunisce, chiudonsi: e gli abitanti sono prigionieri ciascuno nella sua contrada; ma ciò non basta: grosse pattuglie da tutte le bande; sentinelle alle porte. Se un padre sgrida il figlio, se un marito la moglie nell'interno delle case, ecco la pattuglia ch'entra a forza, e vuol sapere di che si tratta. V'hanno pattuglie pel fuoco, le quali per farsi udire strascin seco canne di bambu spaccate, e spengono il fuoco quand'ha bruciato ogni cosa; sonvi altre pattuglie che di porta in porta vanno gridando e rigridando le ore: e dorma chi può. — Quanto alle imposte, ell'è una meraviglia: una a titolo di mantenimento delle chiese; un'altra per lo stipendio dei commissarii di Polizia, e loro subalterni; una terza in ragion del terreno che occupa ogni casa; una quarta qualificata regali pei magnati; una quinta sulle merci, che ne comprende più d'una; e finalmente una sesta ch'è una bagattella, vale a dire in alcuni luoghi la metà, in altri i due terzi dell'annuo prodotto delle terre: giacché così il Cubo come i Regoletti credono fermamente che le terre sieno roba loro di diritto divino; e non badan punto se gli usufruttuarii ed i coltivatori abbiano, o non abbiano di che vivere. — In ogni ramo d'amministrazione, consimile sapienza e giustizia. La Natura fa ella pure quanto può a conforto dei Giapponesi mandando assai spesso de' terremoti a visitarli con rovina d'interè città, ed eccidio di milioni d'abitanti.

*Mus.* Te fortunato, che ti sei tolto a tanti flagelli. Fra noi, tranne la peste e gl'incendii che ci fanno visita ogni anno, poco c'è da temere. Del resto con un Governo qual tu me lo hai descritto, i Giapponesi saranno ad ogni momento in ribellione. Tu mi parlavi di domestiche dolcezze: finora non ne veggio l'ombra.

*Giap.* Quanto t'inganni! I Giapponesi sono contentissimi del loro governo: quindi non si ribellano mai. Fa però meraviglia il vedere che mentre la nazione si curva con animo lieto sotto il giogo della più fiera tirannia, tutte le sociali e domestiche consuetudini della medesima spirano la più alta libertà. Fin dalla cuna, le cantilene con che le madri conciliano il sonno ai loro bambini, rammemorano le buone azioni e i grand'uomini. Giunti che sono all'età della ragione, egli è per mezzo di questa che il padre e la madre indirizzano i loro figli nella via della virtù. Quando vanno alle pubbliche scuole, emulazione e l'amor della gloria sono i soli stimoli di che si giovano i maestri per eccitarli allo studio. Entrano quindi nelle Università, che sono numerosissime, ben dotate, offrono tutti i comodi della vita, ed hanno assai ricche biblioteche: noi siamo stati i primi ad inventare nei remotissimi tempi l'arte della stampa, per la quale gli orgogliosi Cristiani menano tanto vampo. Del resto il capo della famiglia, benché despota della medesima per diritto, non la governa però mai con altre leggi che quelle del cuore e della ragione. Per tal modo tu vedi che regna una perfetta contraddizione tra lo spirito del popolo e quello del Governo. Cionondimeno l'abitudine e l'ignoranza fanno sì che questi due corpi eterogenei s'accordino fra di loro molto bene. Dico l'ignoranza, perciocché gli studii che si fanno nelle scuole e nelle università non sono di natura da potere aprir gli occhi alla nazione sui suoi diritti. La giurisprudenza e la filosofia, che sole lo potrebbero, sono ancora bambine fra i Giapponesi, tranne i Siutisti. Il popolo sente lesi i suoi interessi, ma non sospetta tampoco d'aver dei diritti. V'hanno molti Giapponesi che s'uccidono perché sono stanchi di vivere, ma non ve n'ha uno che s'uccida per sottrarsi al peso della schiavitù. I filosofi Siutisti, che soli potrebbero farlo per questa considerazione, non s'uccidono che assai rade volte, perché in generale sui filosofi, benché oppressi dai patimenti, ha maggior forza l'orror della morte che l'abborrimento della vita.

*Mus.* Quando penso alle novantanovemila azioni in centomila che sono proprie a procacciare la morte ai Giapponesi; quando penso a que' tanti Budsoisti che giornalmente s'uccidono ad onore e gloria de' loro Dei; quando penso a que' molti Giapponesi che si tolgono di vita perché sono stanchi di vivere; quando penso alle tante migliaia che ne spacciano i terremoti, io mi maraviglio assai come vi sia ancora uomo vivo al Giappone.

*Giap.* Ed io, quando rifletto che il nerbo della milizia musulmana è composta di ciabattini, contadini e facchini che si raccolgono quando vogliono, e non hanno ombra di militar disciplina; quando rifletto a que' governatori delle provincie che si ridono del Gran-Signore e del Divano; quando rifletto a que' popoli conquistati che la nazione musulmana tratta da schiavi, io mi maraviglio assai come l'Impero turco sia ancora in piedi.

*Mus.* Se il Destino lo vorrà, ci starà per lungo tempo. È il vero che una gigantesca Potenza, benché immobile, sembra avere la bocca spalancata per inghiottirci; è il vero che que' cani de' Greci si sono ribellati, e ci fanno saltar per aria coi nostri vascelli e colle nostre fortezze. Ma siccome il Destino è desso il padrone, così noi fumiamo tranquillamente, andiamo al mercato delle donne a comperar delle schiave, e accada ciò che vuol accadere. Anzi appena che tu potrai camminare voglio condurti a quel mercato, giacché tu pure avrai bisogno d'un bel paio di schiave.

*Giap.* Non mi parlare di donne: egli è per una donna che fui mutilato, e che ho tutte a sangue le piante dei piedi; e per mia maggior disgrazia questa donna è mia moglie.

*Mus.* Le donne ti torneranno in grazia tra breve: siane certo. I mali ch'esse fanno sono quelli che si dimenticano più facilmente. Ma è già il mezzodì: vo a far l'abluzione e la preghiera.

*Giap.* Ed io mi fo portare nell'harem affinché la mia cara metà mi fasci le piaghe, frutto dell'amor suo e del tuo zelo maomettano. [Nota presente nel testo originale]

M.P.

## BIBLIOGRAFIA

BARTESAGHI 2015 = BARTESAGHI Paolo, «Antonio Fortunato Stella: libraio, tipografo, editore (27 ottobre 1757-21 maggio 1833)», in CADIOLI Alberto – SPAGGIARI William (a cura di), *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, con la collaborazione di Stefania BARAGETTI, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2015, pp. 171-238.

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

BENUCCI 1998 = BENUCCI Elisabetta, «Il Copialelettere di Giovan Pietro Vieusseux e i rapporti fra Vieusseux e Anton Fortunato Stella negli anni delle edizioni milanesi di Leopardi», in TORTORELLI Gianfranco (a cura di), *Gli archivi degli editori: studi e prospettive di ricerca*, Bologna, Patron, 1998, pp. 59-67.

BERENGO 1980 = BERENGO Marino, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980 (ora anche con una presentazione di Mario INFELISE, Milano, FrancoAngeli, 2012).

BEZZOLA 1989 = BEZZOLA Guido, «Leopardi a Milano, Milano e Leopardi», in ID., *Schede critiche*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1989, pp. 315-35.

BEZZOLA 1978 = BEZZOLA Guido, *Tommaseo a Milano*, Milano, il Saggiatore, 1978.

CATALOGO 1834 = *Catalogo dei libri italiani, francesi, ecc. che trovansi vendibili presso la ditta Ant. Fort. Stella e Figli*, Milano, s.e. [ma Ditta Ant. Fort. Stella e Figli, coi tipi Nervetti], 1834.

CATALOGO 1816 = *Catalogo di opere in numero che trovansi presso il libraio Antonio Fortunato Stella in Milano. In fine sono le opere per associazione e un'appendice*, Milano, A.F. Stella, 1816.

DANDOLO 1841 = DANDOLO Tullio, *Reminiscenze e fantasie. Schizzi letterari*, Torino, Stabilimento tipografico Fontana, 1841.

DANELON 2010 = DANELON Fabio, «Per il rapporto tra Tommaseo e l'«industria culturale» milanese», in ALLEGRI Mario (a cura di), *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*. Atti del Convegno internazionale di studi, Rovereto, 3-4 dicembre 2007, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2010, pp. 41-60.

LANDI 2012 = LANDI Patrizia, «“A Milano si stampa quel che si vuole”. Leopardi a Milano / Leopardi e Milano», in EAD., *Con leggerezza ed esattezza. Studi su Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 87-146.

LANDI 1998 = LANDI Patrizia (a cura di), *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, Milano, Electa, 1998.

LANDI 1990 = LANDI Patrizia, «Giacomo Leopardi e il mondo pubblicistico-intellettuale milanese», in *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XLIII, fasc. I, gennaio-aprile 1990, pp. 79-111.

LANDI 1988 = LANDI Patrizia, «Bartolomeo Nardini censore di Giacomo Leopardi», in *Otto-Novecento*, XII, nn. 3-4, 1988, pp. 5-23.

LANDI 1987 = LANDI Patrizia, «L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi», in *Otto-Novecento*, XI, nn. 3/4, 1987, pp. 5-32.

LETTERE INEDITE 1888 = COSTA Emilio – BENEDETTUCCI Clemente – ANTONA-TRAVERSI Camillo (a cura di), *Lettere inedite di Giacomo Leopardi e di altri a' suoi parenti e a lui*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo editore, 1888.

MONTI 1928-1931 = MONTI Vincenzo, *Epistolario* raccolto, ordinato e annotato da Alfonso BERTOLDI, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, 6 voll.

MORONCINI 1938 = LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*. Nuova ed. ampliata con Lettere dei corrispondenti e con note illustrative a cura di Francesco MORONCINI. *Volume quinto (1827-1830)*, Firenze, Felice Le Monnier, 1938.

PALAZZOLO 1987 = STELLA Antonio Fortunato, *Pensieri d'un vecchio stampatore-libraio*, a cura di Maria Iolanda PALAZZOLO, Roma, Archivio Guido Izzi, 1987.

PEDERZANI 2014 = PEDERZANI Ivana, *I Dandolo. Dall'Italia dei Lumi al Risorgimento*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

SCRITTI VARI INEDITI 1906 = *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Firenze, Successori Le Monnier, 1906.

SERAFINI 1986 = SERAFINI Augusto, «Il veneziano Antonio Fortunato Stella editore di Leopardi», in *Atti e Memorie dell'Ateneo veneto. Rivista mensile di Lettere, scienze ed arti*, 24, nn. 1-2, 1986, pp. 131-42.

SILVESTRI 2020 = SILVESTRI Chiara, «Rappresentazioni del popolo nei romanzi *La pianta dei sospiri* (1824) di Defendente Sacchi e *Beniamino o le cose dell'altro mondo* (1825) di Giuseppe Compagnoni», in CAMPANA Andrea – GIUNTA Fabio, *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti* (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, ADI Editore, 2020, [www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura](http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura).

## LE AUTRICI E GLI AUTORI

LUCIA BATTISTEL

È dottoranda in Letteratura Italiana in co-tutela presso la LUMSA (Roma) e KU Leuven (Belgio) e lavora ad un progetto sull'eco biblica e sullo *status* teologico della poesia di Luzi e Bigongiari. Ha partecipato come relatrice a seminari e convegni internazionali tra cui *Laureatus in Urbe VI e VII* (Università di Roma Tre, 2022 e 2023), *Religioni Letterarie II* (Università di Varsavia, 2023), *Convegno Nazionale MOD* (Università di Foggia, 2023), *EuARE Annual Conference* (University of St. Andrews, 2023), *Uses of Modernism* (University of Ghent, 2023). Fa parte del comitato editoriale di *Luziana* e di *Ottocento, Novecento e oltre*, e partecipa al gruppo di ricerca 'DiLetteratura' (LUMSA) e al research lab 'MDRN' (KU Leuven). Ha pubblicato per *Siculatorum Gymnasium* e *Luziana*; altri articoli sono in stampa su *Scaffale Aperto*.

ARETINA BELLIZZI

È assegnista presso l'Università di Trento dove lavora ad uno studio sui mediatori settecenteschi dell'antico in Giacomo Leopardi nell'ambito del Prin "Leopardi e gli antichi". È stata borsista presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli) con un progetto sulla ricezione di Platone nel Settecento italiano e in particolare sull'*Illustrazione del Parmenide di Platone* di Antonio Conti. Suoi principali interessi di ricerca sono la ricezione dell'antico tra Settecento e primo Ottocento e Giacomo Leopardi, al quale ha dedicato la tesi di dottorato e la maggior parte dei suoi lavori.

LUCA COSTA

È dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Oxford. La sua ricerca, supportata dai fondi AHRC e Clarendon Fund, indaga i rapporti di Giacomo Leopardi con l'esistenzialismo letterario e filosofico. Ha conseguito un *Bachelor of Arts in Lingua, Letteratura e Civiltà Italiana* presso l'Università della Svizzera Italiana con una tesi su una traduzione latina dell'*Inno ai patriarchi*. Ha ottenuto poi un *Master of Studies in Italian* presso l'Università di Oxford con una tesi su Leopardi e Dostoevskij. Ha pubblicato una recensione del volume *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Atti del XIV Convegno internazionale di

studi leopardiani (Firenze, Olschki, 2020) sulla rivista *Modern Language Review* (DOI: 10.1353/mlr.2023.a901142).

#### FRANCESCA FAVARO

Dottoressa di ricerca in Filologia ed Ermeneutica italiana, nel 2014 e nel 2019 ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale (seconda fascia) per il S.S.D. 10/F1: Letteratura italiana. Insegna italiano, latino e greco presso il Liceo "Tito Livio" di Padova; ha collaborato e collabora, anche in qualità di docente a contratto, con le Università degli Studi di Padova e degli Studi di Venezia. Particolarmente interessata al rapporto fra letteratura italiana e letterature classiche, ha pubblicato numerosi volumi e saggi su autori del Sette-Ottocento (Alessandro Verri, Monti, Cesarotti, Barbieri, Foscolo, Leopardi, Tommaseo); si è inoltre occupata della fortuna di Saffo e di Anacreonte nei secoli; e più di recente ha esteso i suoi interessi di ricerca anche ad alcuni autori del Seicento e del Novecento (fra questi ultimi Buzzati, Anna Maria Ortese, Guareschi, Camilleri).

#### LORENZO MOSCARDINI

È allievo perfezionando (PhD Candidate) in Italianistica presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha precedentemente studiato all'università La Sapienza di Roma, diplomandosi anche presso la SSAS (Scuola Superiore di Studi Avanzati Sapienza). I suoi interessi di ricerca riguardano soprattutto il romanzo dell'Ottocento e gli studi leopardiani. È autore di contributi su Nievo e sull'eredità di Leopardi nel Novecento (Pavese e Caproni). Ha curato la voce "Contentezza/Scontentezza", pubblicata in *Lessico leopardiano 2022* (a cura di Valerio Camarotto, Roma, Sapienza Università Editrice, 2023).

#### LAURA ROSI

Laureata in Filologia classica alla Sapienza di Roma, è dottoressa di ricerca in *Civiltà greca e romana* con la tesi *La mediazione come metodo di ricezione dei classici: il primo Leopardi* (Università RomaTre, 2006). Ha pubblicato articoli e saggi leopardiani in *Rivista di Cultura Classica e Medioevale, Auidus, Paideia, Il segno e le lettere* (Università G. D'Annunzio, Chieti-Pescara), *RISL*. Interessata alla riscrittura del mito, ha tenuto presso la Facoltà di Lettere La Sapienza di Roma il seminario *Riscritture latine del mito di Fedra nella prima età imperiale: un revival a due voci* (2019). È autrice del saggio *Essere Elena: il nomen omen di un'ambigua sopraffazione* (Atti

LE AUTRICI E GLI AUTORI ]

del Congresso ADI 2021) e ha partecipato al Congresso ADI – Settembre 2023 con l'intervento 'Voces rerum'. *Per un'ermeneutica del paesaggio sonoro nel romanzo 'Il nostro padrone' di Grazia Deledda*. Docente consulente per Rai Cultura e Scuola (lezioni sulla *Commedia* dantesca, 2020), insegna in un liceo di Roma.



## CRITERI EDITORIALI



❑ I contributi devono essere inviati per posta elettronica all'indirizzo: [risl.direzione@gmail.com](mailto:risl.direzione@gmail.com); e accompagnati da un breve profilo bio-bibliografico (max 1000 caratteri, spazi inclusi).

❑ 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 (meglio come note a pie' di pagina; o come 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 (keywords), 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 quattro stili di paragrafo:  
1. paragrafo senza rientro a inizio di saggio o dopo una citazione extratestuale; 2. 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).

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 verticale [ || ] segnala la separazione delle strofe.

☐ Numeri di riferimento delle note: da segnalare ad apice, in corpo minore rispetto al testo [Es.: nota<sup>1</sup>]. L'indicazione del numero della nota segue sempre la punteggiatura [Es.: nota,<sup>6</sup> / nota.<sup>9</sup> / nota!<sup>5</sup> / nota".<sup>4</sup> / nota)<sup>6</sup>], ma precede il trattino [Es.: nota<sup>8</sup> –].

☐ 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 maiuscolo, 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 scioglie 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.]. I testi di uno stesso autore vanno elencati in ordine cronologico dal più recente al più antico.

☐ 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 porre 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.: 1973<sup>2</sup>] 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/telem9/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

*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



RISL  
RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI  
LEOPARDIANI  
VOL. II (2018) – VOL. 15 (2022)

INDICE DEI NUMERI

VOLUME 15 (2022)

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI	
Nuovi sguardi sulle <i>Operette morali</i> . Prefazione	5-6
Nota al testo	7-8

SISTEMA E PREISTORIA

Veronica MEDDA	
L'impianto mito-logico dei dialoghi «alla maniera di Luciano»: sistematicità, scomposizione e nuovi significati	9-31

Beatrice FAZIO	
The Prehistory of the <i>Operette morali</i> : Leopardi's Early Machiavellism or How to Write Usefully	33-50

LETTURE FILOSOFICHE

Antonella DEL GATTO	
Il concetto di diversità nel <i>Dialogo della Terra e della Luna</i>	51-66

Martina DI NARDO	
Aspetti fenomenologici della spazializzazione dell'io nelle <i>Operette morali</i>	67-95

Luca TOGNOCCHI	
«Quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di fango». Una lettura ecopessimista delle <i>Operette morali</i>	97-114

Sabrina FERRI	
Giacomo Leopardi's Posthumanism. The <i>Operette morali</i> or the Appeal of the Inorganic	115-38

Paolo COLOMBO  
«Il libro della vera sapienza».  
Francesco Puccinotti lettore delle *Operette morali* 139-51

LIBRERIA

Michael CAESAR  
Le *Operette morali* e le risorse del dialogo 153-73

LE AUTRICI E GLI AUTORI 175-77

CRITERI EDITORIALI 179-83

VOLUME 14 (2021)

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI  
Premessa 5  
Nota al testo 7-8

Paolo CHERCHI  
Leopardi: gli errori popolari e i pregiudizi degli antichi 9-31

Chiara PIETRUCCHI  
Note a margine di una celebre 'lampa' leopardiana 33-41

William SPAGGIARI  
Leopardi a Pisa: *Il risorgimento* 43-73

Paolo COLOMBO  
Le formiche e le stelle.  
Note sul leopardismo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa 75-90

Paola CIARLANTINI  
«E la natura ha dato al canto umano... una meravigliosa forza».  
Il fondo librettistico e gli aspetti musicali della Biblioteca Leopardi 91-152

LIBRERIA

Vincenzo GIOBERTI  
Leopardi, filosofo dell'infinito (a cura di Gaspare POLIZZI) 153-82

LE AUTRICI E GLI AUTORI 183-85

CRITERI EDITORIALI

187-91

VOLUME 13 (2020)

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI  
Giacomo Leopardi e le rappresentazioni  
sette-ottocentesche della natura. Prefazione 5-6  
Nota al testo 7-8

Chiara SILVESTRI  
Le *Études de la nature* (1784) di Bernardin de Saint-Pierre  
e la poetica leopardiana 9-32

Laura DIAFANI  
L'arroganza di Prometeo.  
Dal poema agronomico di Spolverini nella *Crestomazia poetica*  
alla *Ginestra* 33-44

Luigi CAPITANO  
Leopardi e d'Holbach.  
La macchina «sconcertata» e le rovine del cielo 45-77

Laura ROSI  
Il gioco della verità.  
*Imago naturae*: un bambino che gioca 79-109

Paolo PELLECCIA  
Thinking Matter: on Leopardi's Proto-Ecological Poetry  
of Inquiry III-47

Federico LUISETTI  
L'ecologia politica di Giacomo Leopardi 149-61

LIBRERIA

Friedrich Heinrich BOTHE  
Il *Canto notturno*, *Saffo*, *Ruysb* e *Ottonieri*:  
un capitolo dimenticato della fortuna ottocentesca  
di Leopardi in Germania (a cura di Tatiana CRIVELLI) 163-94

LE AUTRICI E GLI AUTORI 195-97

CRITERI EDITORIALI 199-203

VOLUME 12 (2019)

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI	
Prefazione	7
Nota al testo	9
Francesca CUPELLONI	
«Contadinesche le loro origini».	
Etimologia ed epicureismo linguistico in Leopardi e Vico	11-38
Sabrina FERRI	
Giacomo Leopardi's poetry of the embodied imagination	39-64
Maria Chiara JANNER – Vincenzo LISCIANI PETRINI	
La materia incrinata. Sul rapporto	
tra «pensieri e sensi» alla luce della seconda sepolcrale	65-85
Emanuela TANDELLO	
Percorsi di lettura tra <i>Operette morali</i> e <i>Frankenstein</i>	87-113
Paola CIARLANTINI	
“Un bel regolato teatro”:	
<i>Discorso</i> inedito di Carlo Teodoro Antici (1801)	115-57
EDITING LEOPARDI	
GIOVANNA CORDIBELLA – Massimo NATALE	
Editing Leopardi. Premessa	159-61
Christian GENETELLI	
Intorno alle lettere:	
fra manoscritti, stampe e storia della tradizione	163-81
Silvia STOYANOVA	
Modeling a digital editing environment for Giacomo	
Leopardi's <i>Zibaldone</i>	183-200
Franco D'INTINO	
Il lupo senza preda. Indagini preliminari	
su Leopardi traduttore nello <i>Zibaldone</i>	201-17

Valerio CAMAROTTO  
I volgarizzamenti leopardiani di Frontone e Dionigi  
di Alicarnasso: appunti per una nuova edizione 219-43

LIBRERIA

FRANCO BRIOSCHI  
Dall'ideologia allo stile.  
Le fonti filosofiche di Leopardi (a cura di Patrizia LANDI) 249-64

CRITERI EDITORIALI 265-70

VOLUME II (2018)

Tatiana CRIVELLI e Patrizia LANDI  
Prefazione 5-6  
Nota al testo 7

SENSI E SENSIBILITÀ

Laura DIAFANI  
FONOSFERA DEGLI ANTICHI E DEI MODERNI NEI *CANTI*.  
Per una storia dei suoni nella poesia leopardiana:  
*Palinodia al Marchese Gino Capponi* 9-25

Sofia CANZONA  
Fugacità e persistenza.  
Appunti sulla fenomenologia degli odori in Leopardi 27-49

Andrea NATALI  
I paradossi della sensibilità nello *Zibaldone*  
e nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi 51-77

Martino RABAIOLI  
“Sentire infinitamente”. Tra Leopardi e Husserl:  
la sensibilità come conoscenza ragionevole 79-101

Simone NIEDDU  
«Per movimento intendo anche tutto quello che spetta  
alla parola»: Leopardi e la lirica del contatto 103-25

SENSIBILITÀ / CORPO

GASPARE POLIZZI

Corpo sano e Corpo malato. Tra medicina,  
antropologia e biopolitica

127-60

SENSIBILITÀ / IMMAGINAZIONE

NICOLA FEO

Leopardi tra piaceri dei sensi e piaceri dell'immaginazione

161-97

\*\*\*

Emilio SPECIALE

Un progetto di enciclopedia leopardiana

199-221

CRITERI EDITORIALI

223-7

INDICE DELLE AUTRICI E DEGLI AUTORI

BOTHE Friedrich Heinrich, *Il Canto notturno, Saffo, Ruysch e Ottonieri: un capitolo dimenticato della fortuna ottocentesca Leopardi in Germania*, 13 (2020), pp. 163-94 (a cura di Tatiana CRIVELLI).

BRIOSCHI Franco, *Dall'ideologia allo stile. Le fonti filosofiche di Leopardi*, 12 (2019), pp. 249-64 (a cura di Patrizia LANDI).

CAESAR Michael, *Le Operette morali e le risorse del dialogo*, 15 (2022), pp. 153-73.

CAMAROTTO Valerio, *I volgarizzamenti leopardiani di Frontone e Dionigi di Alicarnasso: appunti per una nuova edizione*, 12 (2019), pp. 221-43.

CANZONA Sofia, *Fugacità e persistenza. Appunti sulla fenomenologia degli odori in Leopardi*, 11 (2018), pp. 27-49.

CAPITANO Luigi, *Leopardi e d'Holbach. La macchina «sconcertata» e le rovine del cielo*, 13 (2020), pp. 45-77.

CHERCHI Paolo, *Leopardi: gli errori popolari e i pregiudizi degli antichi*, 14 (2021), pp. 9-31.

CIARLANTINI Paola, «*E la natura ha dato al canto umano... una meravigliosa forza*». *Il fondo librettistico e gli aspetti musicali della Biblioteca Leopardi*, 14 (2021), pp. 91-152.

CIARLANTINI Paola, “*Un bel regolato teatro*”: *Discorso inedito di Carlo Teodoro Antici (1801)*, 12 (2019), pp. 115-57.

COLOMBO Paolo, «*Il libro della vera sapienza*». *Francesco Puccinotti lettore delle Operette morali*, 15 (2022), pp. 139-51.

COLOMBO Paolo, *Le formiche e le stelle. Note sul leopardismo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, 14 (2021), pp. 75-90.

CORDIBELLA Giovanna – NATALE Massimo, *Editing Leopardi. Premessa*, 12 (2019), pp. 159-61.

CRIVELLI Tatiana, v. BOTHE Friedrich Heinrich.

CUPELLONI Francesca, «*Contadinesche le loro origini*». *Etimologia ed epicureismo linguistico in Leopardi e Vico*, 12 (2019), pp. 11-38.

DEL GATTO Antonella, *Il concetto di diversità nel Dialogo della Terra e della Luna*, 15 (2022), pp. 51-66.

DIAFANI Laura, *L'arroganza di Prometeo. Dal poema agronomico di Spolverini nella Crestomazia poetica alla Ginestra*, 13 (2020), pp. 33-44.

DIAFANI Laura, *Fonofera degli antichi e dei moderni nei Canti. Per una storia dei suoni nella poesia leopardiana: Palinodia al Marchese Gino Capponi*, 11 (2018), pp. 9-25.

DI NARDO Martina, *Aspetti fenomenologici della spazializzazione dell'io nelle Operette morali*, 15 (2022), pp. 67-95.

D'INTINO Franco, *Il lupo senza preda. Indagini preliminari su Leopardi traduttore nello Zibaldone*, 12 (2019), pp. 201-17.

FAZIO Beatrice, *The Prehistory of the Operette morali: Leopardi's Early Machiavellism or How to Write Usefully*, 15 (2022), pp. 33-50.

FEO Nicola, *Leopardi tra piaceri dei sensi e piaceri dell'immaginazione*, 11 (2018), pp. 161-97.

FERRI Sabrina, *Giacomo Leopardi's Posthumanism. The Operette morali or the Appeal of the Inorganic*, 15 (2022), pp. 115-38.

FERRI Sabrina, *Giacomo Leopardi's poetry of the embodied imagination*, 12 (2019), pp. 39-64.

GENETELLI Christian, *Intorno alle lettere: fra manoscritti, stampe e storia della tradizione*, 12 (2019), pp. 163-81.

GIOBERTI Vincenzo, *Leopardi, filosofo dell'infinito*, 14 (2021), pp. 153-82 (a cura di Gaspare POLIZZI).

JANNER Maria Chiara – LISCIANI PETRINI Vincenzo, *La materia incrinata. Sul rapporto tra «pensieri e sensi» alla luce della seconda sepolcrale*, 12 (2019), pp. 65-85.

LANDI Patrizia, v. BRIOSCHI Franco

LISCIANI PETRINI Vincenzo, v. JANNER, Maria Chiara

LUISETTI Federico, *L'ecologia politica di Giacomo Leopardi*, 13 (2020), pp. 149-161.

MEDDA Veronica, *L'impianto mito-logico dei dialoghi «alla maniera di Luciano»: sistematicità, scomposizione e nuovi significati*, 15 (2022), pp. 9-31.

NATALI Andrea, *I paradossi della sensibilità nello Zibaldone e nelle Operette morali di Giacomo Leopardi*, 11 (2018), pp. 51-77.

NIEDDU Simone, «Per movimento intendo anche tutto quello che spetta alla parola»: *Leopardi e la lirica del contatto*, 11 (2018), pp. 103-25.

PELLECCHIA Paolo, *Thinking Matter: on Leopardi's Proto-Ecological Poetry of Inquiry*, 13 (2020), pp. 111-47.

PIETRUCCHI Chiara, *Note a margine di una celebre 'lampa' leopardiana*, 14 (2021), pp. 33-41.

POLIZZI Gaspare v. GIOBERTI Vincenzo.

POLIZZI Gaspare, *Corpo sano e Corpo malato. Tra medicina, antropologia e biopolitica*, 11 (2018), pp. 127-60.

RABAIOLI Martino, “Sentire infinitamente”. *Tra Leopardi e Husserl: la sensibilità come conoscenza ragionevole*, 11 (2018), pp. 79-101.

ROSI Laura, *Il gioco della verità. Imago naturae: un bambino che gioca*, 13 (2020), pp. 79-109.

SILVESTRI Chiara, *Le Études de la nature (1784) di Bernardin de Saint-Pierre e la poetica leopardiana*, 13 (2020), pp. 9-32.

SPAGGIARI William, *Leopardi a Pisa: Il risorgimento*, 14 (2021), pp. 43-73.

SPECIALE Emilio, *Un progetto di enciclopedia leopardiana*, 11 (2018), pp. 199-221.

STOYANOVA Silvia, *Modeling a digital editing environment for Giacomo Leopardi's Zibaldone*, 12 (2019), pp. 183-200.

TANDELLO Emanuela, *Percorsi di lettura tra Operette morali e Frankenstein*, 12 (2019), pp. 87-113.

TOGNOCCI Luca, «*Quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di fango*». *Una lettura ecopessimista delle Operette morali*, 15 (2022), pp. 97-114.

*Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2023  
da Digital Team – Fano (Pu)*