

## La dissimulazione (del sentimento) nelle *Operette morali*

---

### *The dissimulation (of the feeling) in the Operette morali*

ANTONELLA DEL GATTO 

antonella.delgatto@unich.it / Università “G. d’Annunzio” di Chieti

**ABSTRACT:** Leopardi elegge a principio compositivo, ed estetico, la dissimulazione: una dissimulazione filosofica, strutturale, mimetica, che mescola le carte, evita le conclusioni, apre a mondi possibili, elude le certezze e la logica apparente. Le *Operette morali* sono infatti progettate e composte all’insegna della destabilizzazione rispetto all’attesa; e in molte di esse la dichiarata rinuncia alla dissimulazione dell’infelicità esistenziale coincide con la dissimulazione effettiva del sentimento, in particolare dell’amore e dell’amicizia. Il che ne fa un testo di evidente attualità, in quanto interamente impostato in un’ottica spiazzante, a tratti distopica.

Parole chiave: Leopardi; Dissimulazione; Amore; Morale; Amicizia

---

*Abstract: Leopardi identifies dissimulation as a compositional, and an aesthetic principle. This is characterised as a philosophical and structural dissimulation, as well as one of mimesis. This approach involves a process of shuffling cards, avoiding conclusions, opening up possible worlds and eluding certainties and apparent logic. The Operette morali are, in fact, designed and composed under the banner of destabilisation with respect to expectation. Furthermore, the declared renunciation of dissimulation of existential unhappiness coincides in many cases with the dissimulation of sentiment, particularly love and friendship, which lends the text a surprising modernity. The work is entirely set in a disorienting, at times dystopian perspective.*

*Keywords: Leopardi; Dissimulation; Love; Moral; Friendship*

---

Ricevuto: 21 agosto 2024 / Accettato: 29 ottobre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024

La perpetua e piena e continua dissimulazione della vanità delle cose, dissimulazione che tutti fanno verso ciascuno nelle parole e nei fatti in una società stretta e che ciascuno è obbligato nello stesso modo a fare continuamente con tutti gli altri, inganna in qualche guisa il pensiero, e mantiene come che sia e per quanto è possibile l'illusione dell'esistenza (Leopardi, 2006, p. 60).

Voglio iniziare da questo pensiero tratto dal *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, perché mi pare che riassume la complessità insita nel concetto di dissimulazione, declinato in termini sorprendentemente moderni. Quella a cui si riferisce qui Leopardi è la dissimulazione consapevole e continua che caratterizza la vita comunitaria moderna, un pianificato “machiavellismo di società” (Leopardi, 1994, p. 4440): ciò che si dissimula è la coscienza della vanità e addirittura della nullità dell'esistenza, e lo si dissimula puntando tutto sulle apparenze, sul mascheramento, su una sorta di *maquillage* sociale, sul *bon ton* tanto caro all'alta “società stretta” parigina, che vive proprio del fascino che la luce falsa dell'apparenza possiede nei confronti degli individui che ne fanno parte. Si tratta di quella stessa abitudine alla dissimulazione con cui Leopardi polemizza più volte nello *Zibaldone*, ma che nel *Discorso* acquista un connotato sostanzialmente neutro: dopo la vittoria della ragione e dopo la definitiva sconfitta delle illusioni, è indiscutibile che la commedia esibita dagli individui che si confondono nella moltitudine delle grandi città sia l'unica arma valida contro la “patologia del moderno” (Bodei, 2016, p. 12), contro la noia, l'isolamento e la asocialità; e a nulla vale dissimulare a se stessi questa verità. Chi non accetta la recita consolante, la finzione programmaticamente vivificante, si condanna all'isolamento e non può sopportare di vivere, come Tristano:

Se questi miei sentimenti nascano da malattia, non so: so che, malato o sano, 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, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera (Leopardi, 2008, p. 589).

Ma al di là di questo estremo, c'è un'altra via dissimulativa, più aderente alla natura umana: una dissimulazione “onesta”<sup>1</sup>, disgregante ma non distruttiva (e autodistruttiva), una dissimulazione artistica, che coinvolge l'intelligenza emotiva, la sfera sentimentale, e che si manifesta in larga parte attraverso il non verbale, o attraverso certe figure retoriche e immagini metaforiche nelle quali sono nascoste realtà alluse ma non esplicitate, progetti di emancipazione individuale e collettiva. La dissimulazione, in quanto categoria estetica fondante della scrittura letteraria, innesca e complica il dialogo con il lettore, che si sente sollecitato alla cooperazione testuale e alla produzione di senso: un senso che è sempre profondamente realistico, in quanto attinente alla soggettività di chi decodifica il messaggio sulla base della propria idea di realtà<sup>2</sup>, e soprattutto un senso “critico” che persegue la liberazione dal carcere spaziotemporale di una realtà chiaramente fallimentare e insoddisfacente<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Il riferimento è ovviamente ad Accetto (2022).

<sup>2</sup> Come ci ha insegnato Jakobson (1985).

<sup>3</sup> La lucida analisi di Bodei (2016), mette in luce come sia proprio in epoca romantica che si fa strada l'idea della scomposizione dell'io e del mondo, e si elaborano “potenti drammaturgie concettuali, che incitano intere generazioni a un esodo nel tempo da una realtà ormai condannata, in cui tutto ‘va in frantumi e vacilla’, verso un mondo nuovo, cui si deve giungere per rischiosi e ancora inesplorati percorsi” (p. 11).

È però anche vero il contrario (ed è il motivo per cui non possiamo limitarci a indagare la dissimulazione come figura retorica): i tanti livelli dialogici e metatestuali aprono a un'ermeneutica complessa e quindi generano dissimulazione. Ogni testo è una realtà a sé, un tutto unitario in cui pensieri, immagini, parole, si connettono per analogia, secondo associazioni che in gran parte non esistono al di fuori di quella realtà immaginata: il testo crea somiglianze, affinità, ovvero letteralmente simula, e al tempo stesso dissimula, mondi possibili. L'arte della dissimulazione, allora, fa qualcosa di sostanziale e fondativo: "rende dissimile" l'orizzonte d'attesa, provoca perplessità rispetto alla linea diegetica regolamentare, genera punti oscuri in cui il lettore si perde ed è costretto ad attivare la funzione autoriale per orientarsi e formulare ipotesi. Lasciare all'immaginazione del ricevente il compito di completare il quadro rappresentativo, e di interpretarlo, sulla base degli indizi disseminati, è il modo migliore per rendere vivo quel quadro; il rischio (previsto) è però l'equivoco, il fraintendimento, il sospetto. Ebbene, le *Operette morali* corrono questo rischio, sono anzi progettate e composte nella previsione di esso, all'insegna della deviazione dalla norma, della destabilizzazione rispetto all'attesa, e dunque della dissimulazione programmatica, che parrebbe perciò far capo tanto ad un'estetica quanto ad una poetica autoriale<sup>4</sup>. Il che ne fa un testo di grande attualità, in quanto interamente impostato in un'ottica spiazzante, provocatoria, onirica; che significa non riproducibile, lontana dai canoni della prevedibilità illuministica.

Se il testo moderno persegue una mimesi di tipo drammatico, ossia uno spazio testuale in cui si verifichi una proficua interazione tra le varie funzioni narratologiche (lettoriale, autoriale, narrativa) e tra i vari livelli di una stessa funzione, è altrettanto vero che il teatro ha da sempre trafficato in modo più esplicito con questo tipo di estetica. In esso l'azione dialogica, la mimesi opposta alla diegesi, permette l'uso della dissimulazione in modi più accattivanti, in quanto il non detto è accompagnato da linguaggi non verbali. Le *Operette* possono considerarsi, entro certi limiti, un testo con connotati di teatralità, in cui si pone l'accento sulla fisicità e sulla corporeità della parola agita<sup>5</sup>. Sarà lo stesso Leopardi, parlando dell'intonazione nella lettura ad alta voce dell'*Eneide*<sup>6</sup>, a riconoscere l'importanza della voce (recitante) nel tessuto lirico e dunque la compresenza di vari livelli comunicativi legati alle pause, all'andamento sintattico, alla punteggiatura; cosicché la forma dialogica scelta per la maggior parte delle *Operette* sicuramente orienta verso tale interpretazione prosodica, che dovrebbe tener conto degli evitamenti, delle allusioni, delle finzioni, in altre parole della poetica dissimulativa che agisce su vari piani, micro e macrotestuali, in virtù della polifonia e della complessità dell'atto enunciativo in rapporto alla mutevolezza delle strutture retoriche e formali<sup>7</sup>.

Per quanto riguarda la macrostruttura, il principio della dissimulazione opera nella sistemazione generale del volume, cioè nell'ordine in cui si presentano i testi; sulla questione tornerò più avanti. Io credo che, al di là degli aspetti strettamente filologici, vi sia un preliminare critico da affrontare: l'ultima operetta, cioè quella che chiude il libro, è davvero l'ultima parola dell'autore? è il risultato a cui Leopardi giunge al termine di una riflessione che,

<sup>4</sup> Una più approfondita trattazione della dissimulazione come principio estetico, anche in riferimento all'opera leopardiana, si può leggere in Del Gatto (2023).

<sup>5</sup> La messa in scena di Martone ha rivelato la potenza mimetica dei dialoghi leopardiani e anche la sorprendente modernità delle collocazioni spaziotemporali, che sono sì indefinite, ma al tempo stesso individuabili in termini di mimesi immaginativa spiazzante e onirica. Cfr. Martone & Di Majo (2022).

<sup>6</sup> "Perciocché letta la Eneide (si come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitavo, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima" (Leopardi, 1997, p. 234).

<sup>7</sup> Per una recente riflessione critica su questo aspetto retorico cfr. Neri (2008).

pur spaziando in vari ambiti e tentando varie strade, si evolve nell'arco degli anni che coprono la stesura delle *Operette*? Penso proprio di no, anche se il libro fa di tutto per farlo credere. Ritengo – anche se non è questa la sede per sviscerare l'argomento – che Leopardi mostri quella che è la naturale conclusione logico-razionale di quanto analizzato nel corso dell'opera; ma che viene in parte contraddetta da voci, posture dell'io, contenuti emotivi e affettivi che occhieggiano tra le righe, nelle pieghe dei dialoghi, e che costituiscono il livello dissimulatorio microstrutturale: messaggi occulti affidati al non detto, a figure retoriche complesse, ma soprattutto a un uso particolare (poetico e filosofico insieme) della lingua, teso a mettere costantemente in discussione il rapporto tra significante e significato. Spesso, infatti, la tecnica della dissimulazione si accompagna alla riflessione metalinguistica, in particolare all'esplicitazione dell'atto di nominazione. Seguiamo allora questo doppio *fil rouge* nelle *Operette*.

Cominciamo dalla *Storia del genere umano*, la cui conclusione è centrata sul tema dell'amore, summa mitologica e fondativa di tutta l'operetta. L'amore non vince (Giove glielo impedisce), perché l'uomo si avvicinerebbe troppo alla divinità, e solo molto raramente qualcuno riesce a provare una tale beatitudine. Ma ciò che si dissimula nel divieto imposto da Giove e nella proclamazione dell'infelicità irreversibile e consustanziale al genere umano – come sarà d'altronde in tutto il libro – è la possibilità, effettiva, di essere felici, e il fatto che questa possibilità si realizza solo (rarissimamente) nel rapporto amoroso, inteso in senso lato come comunione magica e miracolosa tra due anime:

Amore, figliolo di Venere Celeste, conforme di nome al fantasma così chiamato, ma di natura, di virtù e di opere diversissimo, si offerse (come è singolare fra tutti i numi la sua pietà) di fare esso l'ufficio proposto da Giove, e scendere dal cielo; donde egli mai per l'avanti non si era tolto [...]. Ma esso non prima si volse a visitare i mortali, che eglino fossero sottoposti all'imperio della Verità. Dopo il qual tempo, non suole anco scendere se non di rado, e poco si ferma; così per la generale indegnità della gente umana, come che gli Dei sopportano molestissimamente la sua lontananza. [...] Rarissimamente congiunge due cuori insieme, abbracciando l'uno e l'altro a un medesimo tempo, e inducendo scambievolmente ardore e desiderio in ambedue; benché pregatone con grandissima istanza da tutti coloro che egli occupa; ma Giove non gli consente di compiacerli, trattone alcuni pochi; perché la felicità che nasce da tale beneficio, è di troppo breve intervallo superata dalla divina (Leopardi, 2008, pp. 108-109).

Il processo di dissimulazione è insito nella lingua e nel suo potere mediatico: esistono due tipi di amore: uno di nome proprio e uno di nome comune, il figliolo di Venere e il fantasma così chiamato, dove la maschera falsa è il fantasma e non il personaggio mitologico, in un rovesciamento che assegna allo statuto mitico il primato sul concetto astratto<sup>8</sup>. Il rapporto amoroso in grado di produrre beatitudine è quello partorito dalla mitologia; il sentimento profondo e vitale sta dalla parte dell'arte, della letteratura, della mitologia, e di quelle poche persone che sanno goderne, e così sarà anche nelle operette apparentemente più concettose e aride. Non è un caso che i testi successivi si collochino apertamente dentro una dimensione straniata, in cui la prospettiva umana è quanto meno aggirata, o superata, lasciando il posto a divinità, entità, pianeti personificati, creature fantastiche, che offrono una panoramica al tempo stesso satirica e ferocemente tragica della tendenza umana all'autodistruzione. Nello

<sup>8</sup> Molto opportunamente Russo (2017, p. 110) nota la presenza nell'operetta di una sorta di tripartizione tipologica degli enti: “Nell'ultimo passaggio non viene solo sottolineata l'inferiorità della Verità rispetto ad Amore – altra dichiarazione di portata significativa, e forse decisiva, sull'intero spettro del libro – ma viene anche alla luce una sorta di gerarchia delle entità (fantasmi, geni, divinità) su cui la *Storia del genere umano* risulta in qualche misura scandita. Come le larve erano state scacciate dall'avvento del genio della Verità, così questo nulla può di fronte alla divinità di Amore, ‘poiché non è dato alla natura dei geni di contrastare agli dei’”.

spaziotempo drammatizzato delle operette c'è posto per scenari antichi e futuri, perfino post-apocalittici (come nel caso del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*) e post-umanistici (come nel caso della *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*) (Bellizzi, 2023), in cui due entità potenti come Moda e Morte possono definirsi sorelle nel perseguire entrambe l'annientamento dell'umanità, intesa come vigore morale e memoriale, come materia pensante e senziente, come vita che insiste e persiste nel conservarsi. Ma singolare, e direi non fortuito nell'ottica paradossale e capovolta che Leopardi sembra prediligere nella costruzione testuale<sup>9</sup>, è il fatto che la rappresentazione parta proprio da questi scenari alienanti e catastrofici, al limite della distopia, per poi tornare a una dimensione più realistica e umana. Dagli spazi siderali in cui si svolge il *Dialogo della Terra e della Luna*, attraverso il volo di Prometeo, la macchina da presa del Leopardi regista si abbassa finalmente su due uomini, uno dei quali scrittore addirittura.

Nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* si parla infatti di un libro, di cui non sappiamo nulla se non che tratta dell'arte di vivere lungamente (e che costituisce l'ante-litteram e contrario dei libri pessimisti di Eleandro e di Tristano). I due protagonisti discutono inizialmente partendo da posizioni antitetiche, ma poi nel corso del dialogo il Metafisico puntualizza il suo ragionamento, facendo appello a un principio galileiano, e all'inganno della mente che attribuisce alle cose proprietà intrinseche che invece sono del soggetto che con esse si relaziona:

*Metafisico.* Perché se la vita non è felice, che fino a ora non è stata, meglio ci torna averla breve che lunga.

*Fisico.* Oh cotesto no: perché la vita è bene da se medesima, e ciascuno la desidera e l'ama naturalmente.

*Metafisico.* Così credono gli uomini; ma s'ingannano: come il volgo s'inganna pensando che i colori sieno qualità degli oggetti; quando non sono degli oggetti, ma della luce (Leopardi, 2008, p. 238).

Ovvio che la questione sia anche linguistica: è come dire che la parola non significa di per sé stessa, ma in quanto fissa delle forme, delle leggi, secondo un processo di astrazione, che ha origine comunque da percezioni soggettive. E questa soggettività se la porta dentro, inscritta nel suo DNA, nell'alone polisemico che la circonda. Tanto che nel seguito del dialogo il Metafisico ricorre alle "favole", trovandosi così catapultato dalla parte della "vita" intesa in modo diverso dal concetto iniziale ("qualche buono antico racconta...", p. 240). La vita deve essere vera vita, cioè viva, e allora è senz'altro preferibile alla morte: dunque la polemica nichilista è rivolta contro la concezione moderna della scienza e della ragione finalizzate alla quantità e non alla qualità. Il significante *vita* può avere diversi significati, e uno dissimula l'altro:

Io negava che la pura vita, cioè a dire il semplice sentimento dell'esser proprio, fosse cosa amabile e desiderabile per natura. Ma quello che forse più degnamente *ha nome altresì di vita*, voglio dire l'efficacia e la copia delle sensazioni, è naturalmente amato e desiderato da tutti gli uomini (Leopardi, 2008, p. 242; corsivo mio).

Il finale rende passionale e affettivamente coinvolgente il discorso dapprima arido (matematico) del Metafisico, che rivela ciò che per tutto il dialogo aveva dissimulato: il suo amore per la vita intesa come azione, commozione, sentimento vissuto, in altre parole la vita degli antichi:

---

<sup>9</sup> Anche nei *Canti*, come ha da tempo notato Colaiacomo (1992).

Ma piena d'ozio e di tedio, che è quanto dire vacua, dà luogo a creder vera quella sentenza di Pirrone, che dalla vita alla morte non è divario. Il che se io credessi, ti giuro che la morte mi spaventerebbe non poco. Ma in fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio (Leopardi, 2008, p. 247).

Il problema è che questa condizione, propria solo degli antichi, al presente non può che essere finta, trasognata, veicolata dal medium letterario; e infatti il riferimento metatestuale al libro (che è comunque il libro sbagliato, come lo saranno quelli di Eleandro e di Tristano) è necessario a dissimulare la funzione della scrittura letteraria nel tentativo affannoso di recuperare almeno un distillato di sensazioni ed emozioni antiche, legate a quella prima natura originaria che ormai abbiamo irrimediabilmente perduto. Tutto ciò nella coscienza che soltanto attraverso questo recupero – sia pure di secondo grado – passa la strada della salvezza per l'umanità.

È più o meno lo stesso messaggio di un altro dialogo, questa volta esplicitamente condotto da due cari amici, legati da un profondo sentimento reciproco: il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, dove Colombo, che chiama Gutierrez “amico” e poi “persona amica e segreta”, innalza il discorso pragmatico dell'altro ad altezze filosofiche: meglio navigare che annoiarsi, meglio l'incertezza della meta che la certezza dell'infelicità. La risposta di Gutierrez mostra come tutto il dialogo si conduca su due piani paralleli, uno del ragionamento e l'altro dell'affettività:

Contuttociò non hai da pensare che io mi dolga di te, come fanno gli altri. Anzi tieni per certo che qualunque deliberazione tu sia per fare intorno a questo viaggio, sempre ti seconderò, come per l'addietro, con ogni mio potere (Leopardi, 2008, p. 428).

Colombo ha messo a rischio la vita dei compagni sulla base di una “congettura”, elaborata col sostegno di studi scientifici; ma con l'amico rivela che la ragione più profonda è di matrice letteraria e mette in gioco il linguaggio non verbale dell'empatia, incoraggiato dalla dichiarazione d'affetto dell'altro (“così per via di discorso...”; “parlando schiettamente, e come si può con persona amica e segreta...”, p. 428):

Scrivono gli antichi, come avrai letto o udito, che gli amanti infelici, gittandosi dal sasso di Santa Maura (che allora si diceva di Leucade) giù nella marina, e scampanone; restavano, per grazia di Apollo, liberi dalla passione amorosa. Io non so se egli si debba credere che ottenessero questo effetto; ma so bene che, usciti di quel pericolo, avranno per un poco di tempo, anco senza il favore di Apollo, avuta cara la vita che prima avevano in odio; o pure avuta più cara e più pregiata che innanzi (Leopardi, 2008, p. 433-434).

Si parla dunque di letteratura, immaginazione, arte, di cui occorre nutrirsi per dare un senso alla vita. Il dialogo stesso, come la navigazione, è come un salto dalla rupe di Leucade, dissimulato nel discorso filosofico: Colombo si compromette, rischiando anche sul piano umano, e risemantizza dall'interno, per mezzo di una sorta di rinominazione, parole di uso comune, come “bene”:

Quanti beni che, avendoli, non si curano, anzi quante cose che non hanno pur nome di beni, paiono carissime e preziosissime ai naviganti, solo per esserne privi! Chi pose mai nel numero dei beni umani l'avere un poco di terra che ti sostenga? Niuno, eccetto i navigatori, e massimamente noi, che per la molta incertezza del successo di questo viaggio, non abbiamo maggior desiderio che della vista di un cantuccio di terra; questo è il primo pensiero che ci si fa innanzi allo svegliarci, con questo ci addormentiamo (Leopardi, 2008, pp. 434-435).

L'ultima battuta però è dell'amico Gutierrez, che bonariamente concretizza e riporta a una utilità pratica la speranza e l'*aspettativa* di Colombo: "Voglia Dio questa volta ch'ella si verifichi". L'auspicio, come nel caso del venditore d'almanacchi in dialogo col passeggiare, è anche un atto di comunione di affetti, di consolazione reciproca, di condivisione empatica; per cui, nella lettura, sarebbe importante definire il tono della battuta, l'inclinazione della voce, in accordo con la postura fisica e mentale di chi la pronuncia e di chi la riceve. Il non detto che c'è dietro lo scambio dialogico, come dietro qualsiasi conversazione tra amici, determina il significato delle parole, il loro senso dentro il discorso, l'eco memoriale e sentimentale di cui sono animate: le parole rivitalizzate sono così esse stesse metafora, o figura (in senso auerbachiano), della vita vera di cui parla il Metafisico.

Anche Timandro ed Eleandro sono amici, dichiaratamente, sebbene assumano una posizione dialogica diametralmente opposta. A un certo punto le provocazioni di Timandro conducono l'amico a scendere sul piano personale, producendo la confessione sentimentale più forte e conturbante di tutte le *Operette*:

Sentite, amico mio. Sono nato ad amare, ho amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva. Oggi, benchè non sono ancora in età naturalmente fredda, nè forse anco tepida; non mi vergogno a dire che non amo nessuno, fuorché me stesso, per necessità di natura, e il meno che mi è possibile (Leopardi, 2008, p. 501).

La sua non è freddezza, ma scelta di non amare nessuno: deriva in fin dei conti dalla volontà di non nuocere più che da quella di non soffrire. Scelta comunque discutibile, vera solo "formalmente", valida per lo più nell'ambito della scrittura. Un passaggio fondamentale dell'operetta è infatti quello che esprime il divario tra parola scritta e parlata, dove si ripropone il richiamo alla nominazione:

*Timandro*. [...] che cosa ti muove a usare cotesto modo di scrivere?

*Eleandro*. Diverse cose. Prima, l'intolleranza di ogni simulazione e dissimulazione: alle quali mi piego talvolta nel parlare, ma negli scritti non mai; perchè spesso parlo per necessità, ma non sono mai costretto a scrivere; e quando avessi a dire quel che non penso, non mi darebbe un gran sollazzo a stillarmi il cervello sopra le carte. Tutti i savi si ridono di chi scrive latino al presente, che nessuno parla quella lingua, e pochi la intendono. Io non veggo come non sia parimente ridicolo questo continuo presupporre che si fa scrivendo e parlando, certe qualità umane che ciascun sa che oramai non si trovano in uomo nato, e certi enti razionali o fantastici, adorati già lungo tempo addietro, ma ora *tenuti internamente per nulla e da chi gli nomina e da chi gli ode a nominare*. Che si usino maschere e travestimenti per ingannare gli altri, o per non essere conosciuti; non mi pare strano: ma che tutti vadano mascherati con una stessa forma di maschere, e travestiti a uno stesso modo, senza ingannare l'un l'altro, e conoscendosi ottimamente tra loro; mi riesce una fanciullaggine. Cavinsi le maschere, si rimangano coi loro vestiti; non faranno minori effetti di prima, e staranno più a loro agio. Perchè pur finalmente, questo finger sempre, ancorchè inutile, e questo sempre rappresentare una *persona* diversissima dalla propria, non si può fare senza impaccio e fastidio grande (Leopardi, 2008, pp. 502-503; corsivo mio).

Ma il punto è che questo è un dialogo, parola parlata (oltre che scritta), e dunque una parte di dissimulazione parrebbe scontata e tollerata. Il riferimento ai vestiti, che sono comunque una copertura (soggetta alla moda) e alla *persona*, intesa anche come maschera (Laura Melosi nel suo commento giustamente ne richiama il significato latino: cfr. Leopardi, 2008, p. 503, n. 67), svela il sottile gioco tutto moderno dell'impossibilità di arrivare alla sostanza prima: la natura è pur sempre una "seconda natura", e questo Eleandro lo sa e lo accetta; ma ciò che gli suona irrimediabilmente ridicolo è il voler sovrapporre al mascheramento di primo grado un mascheramento scoperto, posticcio, evidente, che uniforma tutti all'insegna

dell'omologazione. Con un risvolto linguistico importante: certe "qualità umane", certi "enti razionali e fantastici", ovvero – linguisticamente parlando – certi significanti antichi, si vogliono riempire di un significato che non hanno. Possiamo facilmente immaginare che Leopardi si riferisca a quei valori classici (tipo virtù, gloria, coraggio, magnanimità, ecc.) ormai desueti e impoveriti di senso, ridotti a significanti vuoti. Anche il passaggio dall'amore e dall'odio evocati dai nomi Filenore e Misenore, corretti sull'autografo, alla stima e alla compassione evocati dai nomi Timandro e Eleandro, va nella direzione di una attualizzazione anche linguistica: sentimenti (e quindi nomi) meno forti, meno vitali, meno antichi, più mediati e moderni.

Questo dialogo si spinge dunque un passo avanti rispetto agli altri, e ciò ne motiva anche l'originaria posizione conclusiva (nell'edizione Stella del '27): ciò che qui si dissimula è la necessità della dissimulazione stessa. Lo sviluppo della lingua come mezzo espressivo e sociale comporta di per sé un alto grado di simulazione e dissimulazione, una complicazione della relazione significante/significato, ma di natura immaginativa e poetica, laddove le tecniche comunicative moderne non sono che un ridicolo camuffamento, un penoso tentativo di far aderire significanti e significati che tutti sanno non essere più conciliabili. È come dire che le immagini evocate da quei termini sono allo stato attuale immagini sterili, morte, fasulle. Il ragionamento di Leopardi è davvero più profondo di quanto possa sembrare a una prima lettura, perché affronta una delle questioni filosofiche più antiche: il rapporto tra fenomeno e soggettività, partendo dalla certezza che la realtà materiale per noi umani è popolata di fantasmi creati dai sensi, e (come dirà Taine, 1870, qualche decennio più tardi) gli enti fisici e morali sono illusioni create dalla nostra mente. Le parole che noi usiamo per indicare quei fantasmi e quelle illusioni sono forme astratte, mediatori comunicativi, che esigono rispetto nella misura in cui sono determinanti per costruire la nostra realtà morale complessa; se le usiamo male, ignorando il connubio originario tra significante e significato, diventano maschere grottesche e patetiche.

Forse con ancora maggiore chiarezza, si diceva più o meno la stessa cosa nel testo *Per la Novella Senofonte e Machiavello*, antenato del *Timandro* (D'Intino, 2023), dove addirittura quegli "enti" vengono apertamente nominati ed esplicitato il legame tra morale e lingua, e tra antico e moderno:

L'altro errore in cui cadono gli scrittori, si è che se anche talvolta hanno qualche precetto o sentimento vero, lo dicono col linguaggio dell'arte falsa, cioè della morale.

Che questo sia un puro linguaggio di convenzione, oramai sarebbe peggio che cieco chi non lo vedesse. P. e. *virtù* significa *ipocrisia*, ovvero *dappocaggine*; *ragione*, *diritto* e simili significano *forza*; *bene*, *felicità ec. dei sudditi* significa *volontà*, *capriccio*, *vantaggio ec. del sovrano*. Cose tanto antiche e note che fa vergogna e noia a ricordarle.

Ora io non so perché, volendo esser utile più che si possa, ed avendo il linguaggio chiaro ch'ho usato io, si voglia piuttosto adoperare quest'altro oscuro che confonde le idee, e spesso inganna, o se non altro, imbrogli la testa di chi legge. Il valore di questa nomenclatura a cui si riduce tutta quanta la morale effettiva, è già tanto conosciuto, che nessuna utilità ne viene dall'usarla. Perché non s'hanno da chiamare le cose coi loro nomi? Perché gl'insegnamenti veri ec. s'hanno da tradurre nella lingua del falso? le parole moderne nelle parole antiche? (Leopardi, 2008, pp. 245-246).

Se la satira e l'ironia sono in grado di svelare questa inconciliabilità, e dunque dissimulano la verità di primo grado, è soltanto tramite un sottile umorismo che Leopardi porta a leggibilità la dissimulazione più profonda, quella di secondo grado, che riguarda il bisogno dell'uomo di amare, di agire in nome di una morale sofferta e condivisa, "umana troppo umana": un umorismo che si coglie in slanci emotivi tra le pieghe delle battute (come nell'apostrofe "Sentite, amico mio" con funzione fática e conativa insieme), in un aggettivo, in una movenza

dialogica, in un'allusione o in un pianificato tacere, come nel caso del passeggiare che non spinge mai il ragionamento su un piano troppo esplicito, mantenendosi in perfetto equilibrio empatico tra dissimulazione e ironia.

E veniamo allora al dialogo più importante per quanto riguarda la questione affettiva che si specchia e si camuffa in quella linguistica: il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, dove il tema dell'amicizia-amore è fondante, e anzi giustifica tutta l'impostazione del dialogo, che tematizza proprio la questione linguistica, dissimulata nel tema del suicidio. Porfirio dice al maestro-amico:

Ti prego, Plotino mio; lasciamo da parte adesso Platone, e le sue dottrine, e le sue fantasie. Altra cosa è lodare, comentare, difendere certe opinioni nelle scuole e nei libri; ed altra è seguirle nell'uso pratico (Leopardi, 2008, p. 546).

Porfirio propone una distinzione netta tra le parole e le cose, che riflette implicitamente quella tra significante e significato, dove il significato (quasi, si direbbe, saussurianamente) non è la cosa, il fatto reale, ma la sua immagine psichica: parlare di suicidio non vuol dire metterlo in atto, anzi il pensiero e la verbalizzazione possono funzionare proprio, in senso opposto, per evitare "il fatto" ("queste tali deliberazioni pare che si compiacciano di un silenzio altissimo" aveva detto Porfirio all'inizio)<sup>10</sup>. Lo scambio dialogico inscena un processo interiore che va dal pensiero all'atto: una volta legittimato il proposito di suicidarsi, tramite il discorso, Porfirio ne ha autorizzato fino in fondo il pensiero e dunque ha scongiurato l'accadimento:

Porfirio: - 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 (Leopardi, 2008, p. 560).

Su un terreno argomentativo tanto scabroso, al limite del tabù (è così ancora oggi in alcuni paesi, come la Cina), si consuma l'estremizzazione del pensiero di Eleandro. Porfirio racconta, a Plotino e a se stesso, il salto in quella modernità di cui egli si sente ormai parte, situando implicitamente il suo interlocutore al di qua di essa, nell'illusione dell'antico. A differenza del suo maestro e degli antichi, Porfirio è cosciente di non vivere più una prima natura, ma solo una seconda natura dovuta al lungo processo di assuefazione. Il suicidio, allora, se vissuto come un'immagine mentale, come un "significato" artistico e una narrazione dell'io, costituisce un'ultima potente illusione per continuare a vivere. Come accade per il Tasso a colloquio con l'alter ego cinico e ironico (il Genio), il confronto dialogico appare come un unico flusso del pensiero, che nella condivisione in quanto tale trova la sua ragion d'essere.

L'ultimo dialogo, quello di *Tristano e di un Amico*, in apparenza uno dei testi più algidi e pessimisti delle *Operette morali*, dove la morale sembra davvero ridotta a mera apparenza e la speranza di recuperare un minimo di vitalità antica del tutto annullata, è un testo sì cupo ma profondamente drammatico. Basti pensare che è l'unico in cui l'amicizia è apertamente evocata nel nome (comune) di uno degli interlocutori (amico), mentre l'amore è addirittura incarnato, più che evocato, dal nome dell'altro protagonista, Tristano, che non è possibile nominare senza pensare a Isotta (come Romeo senza Giulietta) e che peraltro chiama l'interlocutore "caro amico" e "amico mio", oltre a evocare rapporti amichevoli riferendosi a terzi: "mi diceva, pochi giorni sono, un mio amico". Non parrebbe dunque persona isolata, e il suo libro ha

<sup>10</sup> Sul rapporto tra pensiero e azione in questo dialogo cfr. Malagamba (2012), che scrive: "il Dialogo si mostra in controtuce – proprio in quanto inscena un misunderstanding – come mimesi dello iato non più colmabile che separa l'antico dal moderno; il salto generazionale tra Plotino e Porfirio è specchio di un salto epocale, e dunque mentale, che l'operetta intende rappresentare in presa diretta" (p. 127).

evidentemente una struttura letteraria, se può essere classificato come libro di sogni poetici e di capricci malinconici. Ma, malgrado l'auspicio che esso venga bruciato (prima alternativa da lui stesso scartata a vantaggio dell'altra: "non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici"), Tristano non dichiara intenzioni suicidarie, limitandosi a desiderare la morte; come un Porfirio ancora più consapevole e smalzato, accetta di vivere senza dissimularsi la verità, grazie a questo trafficare e trastullarsi con l'idea della morte. Ciò che si dissimula, e con più forza rispetto al *Timandro e Eleandro*, è che dichiarare il rifiuto della dissimulazione significa a sua volta dissimulare la tensione irrinunciabile a conservare e preservare l'esistenza rispetto alla non-esistenza. Tristano si sacrifica fino in fondo sull'altare della dissimulazione<sup>11</sup>, riducendosi all'osso della ragione, come dice chiaramente il suo nome di "profonda intertestualità europea" (Rosi, 2023, p. 68), strappato alla tradizione e scarnificato: il nome che incarna il binomio amore/morte, privato dell'amore e dunque del suo significato mitico ed epico, resta confinato nell'aridità e nella tristezza del significante astratto.

È forse questa l'operetta in cui con maggiore e definitiva determinazione Leopardi persegue una logica che esula dai concetti di armonia e di coerenza per appellarsi alla discontinuità, al discreto contro il continuo (per dirla con Zellini, 2022, pp. 297-298). Come accadrà nella *Ginestra*, una instancabile e quasi ossessiva attività di scavo filosofico gli permette di arrivare alla coscienza che ogni immagine della realtà che noi concepiamo è viziata alla fonte dall'illusione della continuità (come accade per l'idea di tempo), e che se la coerenza a tutti i costi porta alle conclusioni di Tristano, la percezione umana è invece animata da salti, da punti, da vuoti, immagini archetipiche – di origine matematica – che hanno fatto la storia dell'umanità e che non si possono definire razionalmente. In altre parole, il paradosso alla base della riflessione leopardiana è che l'aridità geometrica e matematica è, con tutti i suoi limiti, la sola in grado di avvicinarci all'essenza della natura, dandoci la possibilità di rappresentarci figurativamente delle forme, e quindi dei concetti, legati alle idee di contiguità e di serialità, inventando così il tempo (che Leopardi definisce infatti una convenzione, una proprietà della materia)<sup>12</sup>. Partendo da questa convinzione, allora, il deserto dell'astrazione matematica va attraversato (è ciò che fa Tristano) e, sebbene in contrasto aperto e implacabile, affiancato dalla poesia: non c'è poesia senza filosofia, non c'è sentimento senza disperazione, non c'è comunicazione senza silenzio. Il silenzio vuol dire anche, per forza di cose, assenza di riso: quel riso franco e sonoro a cui Leopardi accenna anche nello *Zibaldone*<sup>13</sup>, e che è sinonimo di vitalità, ma anche "di nobile dignità" (Russo, 2017, p. 176) del genere umano ispirato dalla compassione.

Il libro, meglio bruciarlo! Ma invece le *Operette* restano, e sono la risposta alternativa, dialogica, alla conclusione monologica di Tristano. La parola letteraria per sua natura dissimula ciò che Tristano manifesta; il che non vuol dire ipocritamente nascondere la verità, ma mascherarla in un certo modo che la rende tollerabile. Su quale sia questo modo le *Operette* si interrogano e interrogano il lettore, in un crescendo dialogico di proposte aperte, provocazioni, contraddizioni, salti, finte soluzioni. Una lettura del genere è plausibile proprio perché Leopardi elegge a principio compositivo, ed estetico in senso lato, la dissimulazione: una dissimulazione non concettuale, ma filosofica, strutturale, mimetica, che mescola le carte, evita le conclusioni, apre a mondi possibili, elude le certezze e la logica apparente. Il libro di Tristano non è quello leopardiano, è anzi il libro che le *Operette morali* avrebbero potuto essere se Leopardi non lo

<sup>11</sup> In questo senso è possibile rintracciare nelle *Operette morali*, anche a livello macrostrutturale, quella struttura sacrificale, di pericolo e beatitudine, di cui parla D'Intino (2021), a proposito dei *Canti*.

<sup>12</sup> "Il tempo non è una cosa. Esso è un accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla [...]. È una nostra idea, una parola. È un modo, un lato, del considerare che noi facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere" (Leopardi, 1994, p. 4233).

<sup>13</sup> "Terribile e *awful* è la potenza del riso; chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire. (23. Sett. 1828)" (Leopardi, 1994, p. 4391).

avesse impostato secondo il principio comunicativo di una mimesi dissimulata, complessa, desultoria; è il libro alternativo, il libro di sogni poetici che ha voluto evitare. E in questo senso la scelta di concluderlo con il *Dialogo di Tristano e di un Amico* si spiega proprio con la rivelazione ‘dissimulata’ del principio strutturale che lo anima: non la disperazione, ma l’attaccamento, questo sì disperato, alla vita, alla dimensione affettiva in tutta la sua complessità (amorosa).

### Riferimenti bibliografici:

- Accetto, T. (2022). *Della dissimulazione onesta* (S.S. Nigro, cur.). Milano: Otto / Novecento – La vita felice.
- Bellizzi, A. (2023). Quasi alla fine della *Storia del genere umano*: la Proposta di premi fatta dall’Accademia dei Sillografi. *RISL*, 16, 25-46.
- Bodei, R. (2016). *Scomposizioni. Forme dell’individuo moderno*. Bologna: Il Mulino.
- Colaiacomo, C. (1992). *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*. Napoli: Liguori.
- Del Gatto, A. (2023). *Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando*. Firenze: Olschki.
- D’Intino, F. (2021). *L’amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*. Venezia: Marsilio.
- (2023). «Fare tutto il contrario». La ‘novella Senofonte e Niccolò Machiavello’ e le «prosette satiriche» di Leopardi. *Giornale storico della letteratura italiana*, 671(140), 321-368.
- Jakobson, R. (1985). Il realismo nell’arte [*O chudožestvennom realizme*, 1921]. In *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali* (pp. 8-17). Torino: Einaudi.
- Leopardi G. (1994). *Zibaldone di pensieri* (G. Pacella, ed.). Milano: Garzanti.
- (1997). *Tutte le poesie e tutte le prose* (L. Felici & E. Trevi, cur.). Milano: Newton & Compton.
- (2006). *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani* (M.A. Rigoni, cur.). Milano: Rizzoli.
- (2008). *Operette morali* (L. Melosi, cur.). Milano: Rizzoli.
- Malagamba A. (2012). Il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: di equivoci, aggiramenti e inesauste parole. *Linguistica e Letteratura*, 37(1-2), 109-142.
- Martone, M., & Di Majo, I. (2022). *Le Operette morali in scena. La teatralità di Giacomo Leopardi*. Milano-Udine: Mimesis.
- Neri L. (2008). *La responsabilità della prosa. Retorica e argomentazione nelle “Operette morali” di Leopardi*. Milano: LED.
- Rosi L. (2023). La poesia di Tristano. *RISL*, 16, 67-90.
- Russo E. (2017). *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*. Bologna: Il Mulino.
- Taine H. (1870). *De l’intelligence*. Parigi: Hachette.
- Zellini P. (2022). *Discreto e continuo. Storia di un errore*. Milano: Adelphi.