



ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS
VOL. XII (2024)
Nº 19



Houghton Library, MS Typ258

**DOSSIER 1824-2024: LE *OPERETTE MORALI* DUE
SECOLI DOPO**

Publicación anual

Edita

Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010, Valencia

ISSN: 2255 - 3576

<https://turia.uv.es/index.php/zibaldone>



Los textos publicados en esta revista están -si no se indica lo contrario- bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

DIRECTOR HONORARIO / HONORARY EDITOR

Dr. Juan Pérez Andrés. Doctor en Filología. Valencia, España

DIRECTOR / EDITOR

Dr. Paolino Nappi. Universitat de València, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Dr. Juan Francisco Reyes Montero. Universidad de Málaga, España

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España

Dra. Fernanda Elisa Bravo Herrera. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, Argentina

Dra. Francesca D'Angelo. Doctora en Artes y Humanidades y en Italianistica. Roma, Italia

Dra. Berta González Saavedra. Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Adele Ricciotti. Università di Bologna, Italia

Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Dra. Angela Albanese. Università di Modena e Reggio Emilia, Italia

Dra. Adriana Crolla. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Dr. Juan Carlos De Miguel y Canuto. Universitat de València, España

Dr. Paolo Fasoli. Hunter College, Nueva York, EEUU

Dr. Paolo Puppa. Università degli Studi di Venezia, Italia

Dr. Gaetano Rametta. Università di Padova, Italia

Dra. Marina Sanfilippo. UNED, Madrid, España

Dr. Giorgio Taffon. Università di Roma Tre, Italia

Dr. Salvo Vaccaro. Università di Palermo, Italia

ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (N°19)
VOL. XII (2024)

DOSSIER:



- 3-5 CRISTINA CORIASSO POSADILLO-MARTÍN – RUBEN CARMINE FASOLINO, *Premessa al Dossier 1824-2024: le Operette morali due secoli dopo*
- 6-16 LAURA MELOSI, *Actualidad de los Opúsculos morales*
- 17-27 ANTONELLA DEL GATTO, *La dissimulazione (del sentimento) nelle Operette morali*
- 28-41 RUBEN CARMINE FASOLINO, *Leopardi cantore della tardomodernità*
- 42-51 PATRIZIA LINOSSI, *Il Dialogo di un folletto e di uno gnomo: la critica di Leopardi all'antropocentrismo*
- 52-67 GIOELE MAROZZI, *Di codice in codice: i manoscritti delle Operette morali nella Biblioteca Digitale Leopardiana*
- 68-78 ERNESTO MIRANDA, *Metafisica della solitudine*
- 79-92 ANTONIO RIVERA GARCÍA, *Motivos prometeicos en las Operette Morali. Aproximación a partir de Blumenberg*
- 93-100 COSETTA VERONESE, *“Che vale a dire un uomo?”: spunti di ontologia dell'animalità in Leopardi*
- 101-106 CRISTINA CORIASSO POSADILLO-MARTÍN, *Diálogo de un Físico y de un Metafísico: Traducción, nota introductoria y notas*
- 107-123 FABIO GIALLOMBARDO, *Lettura critica di: Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi (curr.), Leopardi e il paesaggio. Firenze: Leo S. Olschki, 2024*

TRADUCCIONES:

- 124-128 IDOLO HOXHVOGLI, *La comunidad de los vivientes*
- 129-149 SAVERIO LA RUINA, *Polvo. Diálogo entre hombre y mujer*

Premessa al Dossier 1824-2024: le *Operette morali* due secoli dopo

Foreword to the Dossier 1824-2024: the Operette morali two centuries later

CRISTINA CORIASSO POSADILLO-MARTÍN 
ccoriass@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid
RUBEN CARMINE FASOLINO 
rubencfa@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT: Premessa dei curatori al dossier monografico dedicato alle *Operette morali* di Giacomo Leopardi.

Parole chiave: Giacomo Leopardi; *Operette morali*; XIX secolo; Letteratura; Filosofia

Abstract: Foreword by the editors to the monographic dossier dedicated to Giacomo Leopardi's *Operette morali*.

Keywords: Giacomo Leopardi; *Operette morali*; 19th century; Literature; Philosophy

Ricevuto: 12 dicembre 2024 / Accettato: 12 dicembre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



Il Seminario La Ginestra (Seminario Permanente de Estudios Leopardianos) della Universidad Complutense de Madrid ha organizzato, i giorni 6 e 7 giugno del 2024, il Congresso Internazionale e Interdisciplinare “Giacomo Leopardi. Los *Opúsculos morales*, hoy”, con il prezioso patrocinio del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati (CNSL). Come organizzatori, tenevamo molto all’interdisciplinarietà dell’evento – che, in un proficuo lavoro, metteva a contatto i nostri Dipartimenti di Filologia e di Filosofia¹ –, ma anche, e soprattutto, all’internazionalità del congresso, per il quale abbiamo potuto contare sulla generosa presenza di esperti di riconosciuta fama negli studi leopardiani, come Laura Melosi e Antonella Del Gatto. Con il potente e pregnante pretesto delle *Operette morali*, volevamo non solo far dialogare filologi e filosofi (fra cui Ernesto Miranda, Antonio Rivera, Nuria Sánchez Madrid, Marifé Santiago Bolaños) in un intreccio inevitabile in ogni ermeneutica leopardiana, ma anche ascoltare la voce della poesia grazie al grande poeta, scrittore, traduttore e leopardista Antonio Colinas. Volevamo, inoltre, aggiornare gli studiosi sulle più innovative e pioniere esperienze di digitalizzazione nel campo della leopardistica (con Gioele Marozzi) e riconoscere la rilevanza delle pensatrici dell’odierno postumanesimo e della zooantropologia (Cosette Veronese e Patrizia Linossi). Il tutto, per analizzare la bruciante attualità delle *Operette morali*: un’opera che, nei contenuti e nelle forme, nel pensiero e negli stili, comporta una carica di dirimpente rinnovamento della *forma mentis* tradizionale del pensiero occidentale, che oggi, due secoli dopo la stesura delle prime operette, possiamo sicuramente leggere più tempestivamente e in dialogo con gli orizzonti che ormai si sono aperti con netta chiarezza – anti-anthropocentrismo, ecocentrismo (cioè, considerazione del punto di vista della Natura), l’irruzione dell’IA nella storia umana e molte altre dimensioni ancora in sviluppo che Leopardi già scorgeva genialmente.

La dimensione teatrale e poetica delle *Operette* ci ha permesso di chiudere ogni giorno il congresso con un fiore all’occhiello: la rappresentazione di un’operetta (*Dialogo di un folletto e di uno gnomo* e *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*), organizzate da Patrizia Linossi e interpretate dagli attori e dottorandi UCM Paolo Mannina e Ricardo Zárrega Núñez. Abbiamo anche avuto il piacere di assistere alla rappresentazione de *L’infinito*, a cura dell’attore Fabio Bussotti, amico del Seminario la Ginestra.

Per chi volesse visitare il sito del Seminario la Ginestra e seguire le diverse conferenze e rappresentazioni dei dialoghi, partendo dagli affettuosi saluti istituzionali del Presidente del CNSL, Fabio Corvatta, ecco il link: https://www.youtube.com/watch?v=Xv_dctu1dp4

Vanno fatti, inoltre, i seguenti ringraziamenti speciali: alla professoressa Rosa Affatato, vicepresidente del Liceo Statale Italiano di Madrid E. Fermi, che ha partecipato assieme alle classi di terza e quarta liceo; Fabio Giallombardo, dottorando UCM, che ha monitorato l’evento online, così come Alessandro Ryker, che ha filmato ed editato tutte le sessioni del congresso; e il disegnatore Carlos Coriasso, autore della locandina e del trittico del programma. Il Congresso ha costituito, altresì, un corso nell’ambito del programma di Dottorato “Estudios Literarios” della UCM.

In questo dossier si leggono dunque alcuni dei frutti dei nostri sforzi, qui raccolti previa rielaborazione, selezione e revisione tra pari a doppio cieco.

Il saggio “Actualidad de los *Opúsculos morales*” di Laura Melosi inaugura il dossier in quanto a lei, prestigiosa commentatrice dell’opera che qui ci occupa, è stata richiesta, appunto, un’ambiziosa relazione introduttiva del congresso che, infatti, attraversa in modo sintetico ma profondo i principali nodi filosofici del libro. Per chiarezza espositiva ordiniamo qui il resto dei saggi seguendo un certo ordine tematico, iniziando dal contributo di Antonella Del Gatto,

¹ Mi riferisco all’area di Filologia Italiana del dipartimento Erfitei (“Estudios románicos, franceses, italianos y de traducción e interpretación”) della Facoltà di Filologia ed al Dipartimento “Filosofía y sociedad” della Facoltà di Filosofía.

“La dissimulazione (del sentimento) nelle *Operette morali*”, che percorre diverse operette attraverso il concetto di *dissimulazione*, presente anche nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, saggio interrotto da Leopardi per iniziare la stesura delle *Operette*. Il saggio di Ruben Carmine Fasolino, molto in linea con quello di Del Gatto, affronta la questione della modernità delle *Operette*, concentrandosi principalmente sul *Cantico del gallo silvestre*, la cui modalità stilistica, come traduzione di un presunto manoscritto, serve da metafora della gnoseologica perdita dell’originale nel moderno.

Saltando ad un’altra questione, che però rimane nel territorio dell’attualità, in quanto si occupa delle *Digital Humanities*, troviamo il saggio di Gioele Marozzi, ricercatore del progetto della Biblioteca Digitale Leopardiana (Unimc e CNSL), il cui titolo è “Di codice in codice: i manoscritti delle *Operette morali* nella biblioteca digitale leopardiana”. In esso, Marozzi illustra la possibilità, per tutti gli studiosi del mondo, di poter attingere online ai manoscritti e agli apparati che li arricchiscono di informazioni utili: un tesoro e un grande progresso.

Nell’analisi di diverse operette, tra le quali *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* e *Copernico*, Ernesto Miranda, co-fondatore del Seminario La Ginestra, dà vita a un lavoro di grande interesse nel suo saggio “Metafisica della solitudine”, fitto di citazioni puntualmente intrise della sua concezione tragica del pensiero leopardiano, fra le quali quelle dei suoi maestri Arcangelo Leone de Castris e Anna Clara Bova.

Della modernità delle *Operette morali* – ma soffermandosi in questo caso sull’anti-antropocentrismo e, quindi, in un senso postumano – si occupano i testi di Patrizia Linossi, a partire dal *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, e quello (in chiave zooantropocentrica) di Cosette Veronese, co-fondatrice del Seminario La Ginestra, che percorrono le operette i cui protagonisti sono animali non umani, entrambe debitrici degli studi di filosofi come Rosi Braidotti e Roberto Marchesini; di quest’ultimo Veronese, presidente della International Society of Zooanthropology, è da anni stretta collaboratrice.

Antonio Rivera, professore ordinario della Facoltà di Filosofia della UCM, sceglie come filo conduttore del suo discorso l’operetta *La scommessa di Prometeo*, tracciando un dialogo tra il Prometeo leopardiano e le riflessioni del filosofo tedesco Hans Blumenberg sull’evoluzione di questo mito, stabilendo un’analogia fra l’illusione leopardiana e l’importante concetto di consolazione del filosofo.

Fabio Giallombardo, dottorando della UCM e professore al Liceo Classico “Giacomo Leopardi” di San Benedetto del Tronto, fa una lettura critica, accurata e meticolosa, del recente volume *Leopardi e il paesaggio*, che raccoglie i saggi del XV Congresso di Studi Leopardiani del CNSL.

Infine, Cristina Coriasso presenta una traduzione in spagnolo del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* (con una nota introduttiva), l’operetta che, nei giorni del congresso, ha richiamato maggiore attenzione, forse perché, nonostante la sua crudezza, ci rivolge un chiaro monito a rendere la vita più viva nel coltivare l’intensità delle esperienze e delle sensazioni. Infatti, il Seminario la Ginestra spera che questo sia solo il primo di una serie di congressi che possano contribuire allo studio dell’opera di Giacomo Leopardi nella diversità felicemente dialogante delle sue molteplici interpretazioni.

Actualidad de los *Opúsculos morales*

Present of Operette morali

LAURA MELOSI 

laura.melosi@unimc.it / Università di Macerata

RESUMEN: Doscientos años después de su composición, los *Opúsculos morales* siguen imponiéndose por la fuerza moral de la interpretación de Giacomo Leopardi, el último de los antiguos, pero también, a la luz de su actualidad, el primero de los modernos. El artículo reflexiona sobre los nudos filosóficos esenciales del libro, destacando el estrecho vínculo que existe, en el pensamiento leopardiano, entre la desesperación de la vida y el amor a ella. Los aspectos abordados se refieren al debate vida-felicidad en el tríptico *Malambruno e Farfarello, Natura e Anima, Fisico e Metafisico*; la consideración de la civilización moderna a través del razonamiento que desde los *Sillografi* llega a *Tristano*; los modos de habitar en la observación sociológica de los procesos culturales ofrecida por *Parini*. Se produce la abierta oscilación leopardiana entre la lúcida decepción y el obstinado vitalismo, en el marco de una progresión, ampliamente estudiada por la crítica especializada, que va desde la reflexión sensista-existencial sobre la infelicidad, hasta la concepción cósmico-materialista de la sólida-nada.

Palabras clave: Giacomo Leopardi; *Operette morali*; *Opúsculos morales*; Actualidad; Fuerza vital

Abstract: Two hundred years after its composition, the *Moral Tales* continue to stand out for their moral force in the interpretation of Giacomo Leopardi, the last of the ancients, but also, in the light of its relevance, the first of the moderns. The article reflects on the essential philosophical nodes of the book, highlighting the close link that exists, in Leopardi's thought, between despair of life and love of it. The aspects addressed concern the life-happiness debate in the triptych *Malambruno e Farfarello, Natura e Anima, Fisico e Metafisico*; the consideration of modern civilization through the reasoning that from the *Sillografi* arrives at *Tristano*; the places of dwelling in the sociological observation of cultural processes offered by *Parini*. Leopardi's open oscillation between lucid delusion and stubborn vitalism is verified, in the context of a progression, widely studied by specialist critics, that goes from the sensist-existential reflection on unhappiness to the cosmic-materialist conception of solid-nothingness.

Keywords: Giacomo Leopardi; *Operette morali*; *Operette morali*; Modernity; Life-force

Recibido: 13 agosto 2024 / Aceptado: 28 octubre 2024 / Publicado: 30 diciembre 2024



1. Hace doscientos años, con un arduo trabajo que ocupó los meses entre enero y noviembre, Leopardi componía las *Operette morali* [*Opúsculos morales*], un texto fundacional de la tradición literaria italiana¹. El gran aprecio que el autor le tenía a este libro –primera y cumplida expresión del poeta en prosa– se puede leer en síntesis en la carta del 12 de marzo de 1826 a Anton Fortunato Stella, el editor milanés que lo publicará al año siguiente: “el fruto de mi vida hasta hoy y lo quiero más que a mis ojos” (*Epistolario*, I, p. 1104).

La aparición de los *Opúsculos morales* suscitó hostilidades y algún elogio convencional, por lo demás en medio de una indiferencia general, hasta su solemne rechazo de 1830 en el concurso quinquenal de la Accademia della Crusca que premió *Storia d'Italia* de Carlo Botta con una votación casi unánime (Bellucci, 1996, pp. 86-89, 116-120, 125-133)². Y no se puede decir que la exegética textual le haya reservado una mayor atención, ya que las primeras ediciones anotadas solo llegarán en los años 90 del siglo XIX, también por el efecto de las graves reservas formuladas por De Sanctis sobre algunos diálogos³.

La distonía de Leopardi con su propio siglo, el ser como Eleandro un “cerebro fuera de moda”, es un dato incontrovertible (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*, p. 494)⁴. Hay escritores que han sabido interpretar los valores y los principios de su época hasta llegar a convertirse en orgánicos, pero hay que mirar fuera de Recanati para encontrar a alguno, precisamente en el umbral de ese movimiento de rescate nacional que la historiografía reciente ha reinterpretado poniendo el foco del análisis en el “canon del *Risorgimento*”⁵. Por el contrario, Leopardi no ha dejado su impronta en su época, sino que más bien ha polemizado con su conciencia y sus manifestaciones exteriores, mirando siempre al mundo clásico como modelo ético y civil. Por ello, desde siempre, la cuestión crítica consiste en si considerarlo el último de los antiguos o el primero de los modernos⁶.

Los *Opúsculos* se colocan dentro de esta dicotomía, y si el propósito de Leopardi de proporcionar a Italia el paradigma en clave cómico-satírica de la nueva prosa filosófica parece fracasar en el momento (sobre todo debido a su marcado clasicismo), a largo plazo, en un tiempo nuevo, la potencia moral de estos diálogos acabó imponiéndose con firmeza. Dejando de un lado erudición e historicismo, la imagen de Leopardi como ‘primero de los modernos’ se confirma firmemente y a mí me parece que los *Opúsculos morales*, como discurso sin dobleces sobre el hombre y sobre su estar en el mundo, lo testimonian debidamente.

Tras los excesivos ropajes estilísticos míticos, alegóricos, surreales de estas prosas, la profundidad que alcanza la reflexión leopardiana sobre la ilusión y la infelicidad, sobre la virtud y el progreso, sobre el tedio y la vitalidad, trasciende el tiempo histórico para hacerse

¹ El presente artículo es el resultado de la reelaboración, por parte de su autora, y de la traducción al español –realizada por Cristina Coriasso, incluidos los textos de Leopardi, Calvino, Manganelli y otros autores–, de la conferencia inaugural del Congreso internacional e interdisciplinar “Giacomo Leopardi: los *Opúsculos morales*, hoy”, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid, con el patrocinio del Centro Nazionale di Studi Leopardiani de Recanati, los días 6 y 7 de junio de 2024.

² Publica las reseñas aparecidas en *Biblioteca Italiana* (a. XIII, 1828, t. XLIX, pp. 86-87, anónima), en *Nuovo Ricoglitore* (a. IV, n. 38, febrero de 1828, pp. 144-145, quizá de Luigi Stella), en *Antologia* (vol. XXIX, 1828, n. 86, pp. 158-161, con firma M. *alias* Giuseppe Montani, la única de verdad positiva) y los juicios de los académicos de la Crusca.

³ Sobre la exegética de las *Operette morali* permítaseme remitirme a las páginas dedicadas a la tradición de los comentarios en Melosi (2020, pp. 73-88).

⁴ Cito las *Operette morali* de mi edición comentada, Leopardi, 2022¹² (1ª ed. 2008).

⁵ La referencia alude a los estudios de Alberto Mario Banti, en particular a Banti (2000).

⁶ Se trata de un debate de tales dimensiones que no puede resumirse aquí en unas pocas referencias bibliográficas. Solo señalo, como punto de inflexión decisivo, el año 1947 que vio la publicación simultánea para Sansoni de la *Nuova poetica leopardiana* de Walter Binni y del *Leopardi progressivo* de Cesare Luporini (en el volumen *Filosofi vecchi e nuovi*).

razonamiento de carácter universal capaz de remover la conciencia de todo lector, invitándolo a considerar estos aspectos como esenciales en la existencia humana y en la dimensión cósmica en que esta se despliega.

2. Este libro se podría explicar como un prolongado coloquio entre el Leopardi del atroz desencanto –el islandés que ha llegado a la convicción ataráxica de, no pudiendo gozar, al menos no padecer– y el “joven de índole y de fervor increíbles para los buenos estudios y con maravillosas expectativas” al que Parini dirige sus enseñanzas en el breve tratado sobre la gloria literaria a él dedicado: aquel joven que “vivía siempre en lo más íntimo de su pecho”, como ha escrito Mario Fubini (Leopardi, 1970, p. 155)⁷. De aquí la oscilación de estados que se mantiene activa en los *Opúsculos*, aun en el desarrollo de una línea que procede de la concepción sensista-existencial de la infelicidad, como sentido de pérdida del presente vivido, hacia el arribo a la concepción cósmico-materialista de la ‘sólida-nada’ (Blasucci, 1985).

Leer de cerca esta obra para comprender su funcionamiento ideológico, y al mismo tiempo retórico y estilístico, revela la fuerza de atracción que sigue ejerciendo, en gran parte vinculada a la naturaleza íntima de su autor, que está indeleblemente impresa en ella. Un carácter solidario con el género humano y capaz de provocar un extraordinario *appeal* por su valiente vitalidad y por su presencia de ánimo, cualidades que se traducen en tenacidad al representar la vida dramáticamente, tal como es, siendo, sin embargo, el valor máximo del que el hombre dispone, incluso en las condiciones de desilusión extrema, como las planteadas por Porfirio a Plotino para convencerlo de aceptar la solución del suicidio. La disposición de Leopardi a acoger y sostener el estado doliente de la humanidad se expresa con un valor lúcido en la exhortación de Plotino a la vida:

Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Si 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. La quale senza alcun fallo sarà breve.

Vivamos, Porfirio mío, y reconfortémonos: no rehusemos llevar esa parte de los males de nuestra especie que el destino ha establecido para nosotros. Más bien ocupémonos de hacernos compañía el uno al otro y vayamos animándonos y socorriéndonos mutuamente para cumplir de la mejor manera posible este trabajo de la vida. La cual, sin duda, será breve (*Dialogo di Plotino e di Porfirio*, pp. 569-570).

A pesar de que la conciencia del mísero estado del género humano está arraigada en Leopardi, todas las expresiones de protesta contra lo que aplasta al hombre no son sino una reivindicación del deseo de vida. Citando a Luporini: “Esta adhesión a la vida incluso en la negación razonada de la misma [...] es la sustancia más íntima y constante de su poesía, es el elemento mismo de resistencia en el que se produce su ‘pesimismo’” (Luporini, 2006, p. 68).

El rechazo de soluciones consolatorias y su elección de una moral heroica se manifiestan en una suerte de vitalismo rebelde a la aceptación pasiva del mal y a la resignación individualista, aunque esa defensa sea sin esperanza. Cada vez que se detectan pensamientos, juicios, observaciones que en los *Opúsculos* ponen en evidencia la estrecha conexión que existe entre la desesperación de la vida y el amor a la vida, se capta el mensaje auténtico de este libro. Como cuando Eleandro confiesa desarmado ante quien lo acusa de misantropía:

Sono nato ad amare, ho amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva. Oggi, benché non sono ancora, come vedete, in età naturalmente fredda, né forse anco tepida;

⁷ La observación está en nota, en *Il Parini, ovvero della gloria*.

non mi vergogno a dire che non amo nessuno, fuorché me stesso, per necessità di natura, e il meno che mi è possibile. Contuttociò sono solito e pronto a eleggere di patire piuttosto io, che esser cagione di patimento agli altri.

He nacido para amar, he amado, y quizá con todo el afecto con que puede amar un alma viva. Hoy, aunque no estoy aún, como veis, en la edad naturalmente fría, ni siquiera en la templada, no me avergüenzo de decir que no amo a nadie más que a mí mismo, por necesidad natural, y lo menos posible. A pesar de lo cual suelo estar dispuesto a elegir padecer antes yo mismo que ser causa de padecimiento para los demás (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*, p. 501).

No debe olvidarse el hecho de que el *Dialogo di Timandro e di Eleandro* –una intensa confrontación entre quien aprecia a los hombres y quien tiene compasión de ellos– se había ganado la posición privilegiada del vigésimo y conclusivo texto en la edición milanese de 1827, porque Leopardi lo consideraba “una especie de prefacio y una apología de la obra contra los filósofos modernos”; por tanto, en su comprensión, éste tenía la función de ilustrar el sentido general de los *Opúsculos morales*, incluso de “servir como norma a la Censura para hacerse una idea compleja del sistema seguido en el libro” (*Epistolario*, I, pp. 1180-1181)⁸.

Tal “sistema” es, precisamente, reconducible a la lúcida conciencia de la infelicidad, que inspira prácticamente todos los textos, incluidos los compuestos después de 1824, cuando retoma la obra en el 27 y el 32; una disposición de ánimo que se repite en formas distintas en los diálogos de registro cómico y en los de registro dramático, en los pequeños tratados alrededor de un tema y en las prosas de invención, de las que daré algún ejemplo entre los tantos posibles de este libro a la vez único y polifónico.

3. Empiezo por los dos diálogos contiguos en los que se desarrolla el debate vida-felicidad, –*Malambruno e Farfarello, Natura e Anima*– con un desenlace dislocado en el *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*. La meta es demostrar que el estado de deseo perenne propio del hombre equivale a un estado de pena continua, tanto mayor cuanto más aguda la sensibilidad individual. Si no existe placer más grande en la vida que el de no sentir la vida misma, este camino está sin embargo vetado a las almas elegidas, que tienen mayor capacidad de *intensione* (neologismo leopardiano que está por ‘fuerza en el sentir’), es decir, que perciben la vida con mayor intensidad. Por consiguiente, los seres más vitales están destinados a ser más infelices y tal consideración bien puede definirse universal y en conexión con la observación psico-antropológica de la condición humana en toda época.

La cuestión tiene vínculos, además de con la intensidad de vida, también con su duración, y este es el objeto de la disputa entre el científico descubridor del arte de prolongarla y el filósofo escéptico. Leopardi –aquí en el papel del Metafisico– pretende aclarar que el amor por la vida en sí y de por sí no es necesario en el hombre o, en otras palabras, no es natural en él, y que la cuestión está más bien en vivir felizmente, porque este es el único medio de querer seguir existiendo. Los individuos de todo género y especie son tanto más felices cuanto más corto es el curso de su duración que depende de la rapidez de su respectiva “vegetación”, es decir, del tiempo empleado metafóricamente en florecer y marchitarse. Es de nuevo el concepto de vida como eficacia y cantidad de sensaciones ya invocado por el Alma, pero aquí complicado por el razonamiento sobre el tiempo como compresión de los actos y de las sensaciones fuertes en un “ciclo más corto” de vida. En este sentido, el ejemplo perfecto lo ofrecen los insectos efímeros, que viven del alba al crepúsculo sin dejar, en su “ciclo corto”, huecos accesibles al

⁸ Carta a Stella del 16 de junio de 1826. Escrito entre el 14 y el 24 de junio, en el autógrafo napolitano de las *Operette morali* (ms. A, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Carte Leopardi, P. IX) el diálogo se encuentra en décimo cuarta posición, entre el *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* e *Il Parini*.

ocio o al tedio. Ellos interpretan a la perfección la máxima final del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*: “en definitiva, la vida debe ser viva, es decir, verdadera vida; o la muerte la supera incomparablemente en valor” (p. 247). Se trata de una expresión, variación de otros pensamientos del mismo tenor, que se encuentran en el *Zibaldone* en páginas precedentes a la composición de los diálogos. Algún ejemplo:

dalla mia teoria del piacere [...] risulta che [...] stante l'amor proprio, non conviene alla felicità possibile dell'uomo se non che uno stato o di piena vita o di piena morte.

de mi teoría del placer [...] resulta que [...] dado el amor propio, no le conviene a la felicidad posible del hombre sino un estado o de plena vida o de plena muerte (*Zibaldone* 1585, 29 agosto 1821).

La vita è fatta naturalmente per la vita, e non per la morte. Vale a dire è fatta per l'attività, e per tutto quello che v'ha di più vitale nelle funzioni de' viventi.

La vida está hecha naturalmente para la vida y no para la muerte. Es decir, está hecha para la actividad, para todo aquello que hay de más vital en las funciones de los seres vivos (*Zibaldone* 2415, 5 de mayo de 1822).

En las “almas predilectas” por la Naturaleza, en los infelices que no consiguen liberarse de la opresión existencial, un parcial rescate puede provenir de la gloria, “juzgada por la mejor parte de los hombres como el mayor bien concedido a los mortales” (*Dialogo della Natura e di un'Anima*, p. 187), y aquí es el Leopardi “último de los antiguos” el que habla, el poeta que todavía confía en aquellos valores de la Grecia clásica y de la Roma republicana que en la *Storia del genere umano* han tomado aspecto de fantasmas, enviados por Zeus a la tierra para distraer a la humanidad de su infelicidad. Justicia, Virtud, Gloria, Amor patrio, son larvas, presencias sin cuerpo cuya evanescencia, con el pasar de los siglos, se ha hecho cada vez más pronunciada hasta vaciar el mundo de sentido y convertirlo en una inerte “esferita” que Hércules y Atlante se pasan sin grandes miramientos (*Dialogo di Ercole di Atlante*, pp. 118-123).

4. La metáfora del juego de la pelota con el mundo nos remite al sistema cómico de los “diálogos satíricos a la manera de Luciano”, sobre los que Leopardi hacía proyectos ya desde 1819 (*Disegni letterari*, p. 94). Pero será el “primero de los modernos” quien, en los *Opúsculos morales*, conduzca la polémica más afilada en contra de la decadencia de su tiempo, y lo hará con armas de plena actualidad. Mientras asiste a la afirmación del espiritualismo optimista y progresivo –la filosofía que le es menos congenial– Leopardi asesta el golpe decisivo contra las ideologías del presente, de la que son emblemas el término *masa* y las ciencias que rigen su suerte. Estadística, economía y política son los blancos de Tristán en su disputa con un Amigo, que podría ser también el mismo marqués Gino Capponi al que está dirigida la *Palinodia* de 1835. De hecho, el ambiente florentino del círculo de Palazzo Buondelmonti y del Gabinetto Scientifico e Letterario de Vieusseux ofrecieron a Leopardi la ocasión para el desahogo en una larga carta a Giordani del verano de 1828:

non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica. Anzi, considerando filosoficamente l'inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall'età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità de' popoli si può dare senza la felicità degl'individui.

no me entra en la cabeza, además, que la cumbre del saber humano esté en la política y en la estadística. Es más, considerando filosóficamente la inutilidad casi perfecta de los estudios realizados desde la edad de Solón para lograr la perfección de los estados civilizados y la felicidad de los pueblos, me da cierta risa este furor de cálculos y sofisterías políticas y legislativas; y humildemente pregunto si la felicidad de los pueblos se pueda dar sin la felicidad de los individuos (*Epistolario*, II, p. 1319, 24 de julio de 1828).

Y aún más explícita será la intolerancia hacia los argumentos a favor del progreso, expresada algún año después a Fanny Targioni Tozzetti:

Sapete ch'io abbotino la politica perché credo, anzi vedo che gli individui sono infelici sotto ogni forma di governo; colpa della natura che ha fatti gli uomini all'infelicità; e rido della felicità delle masse, perché il mio piccolo cervello non concepisce una massa felice, composta d'individui non felici.

Sabéis que yo detesto la política porque creo, es más, veo que los individuos son infelices bajo toda forma de gobierno; culpa de la naturaleza que ha hecho a los hombres para la infelicidad; y me río de la felicidad de las *masas* porque mi pequeño cerebro no concibe una *masa* feliz, compuesta de individuos no felices (*Epistolario*, II, p. 1686, 5 de diciembre de 1831).

Leopardi no sabe y no quiere resignarse a la lógica de la necesidad que doblega el ánimo y que sustituye lo bello con lo útil, las ilusiones con lo real, las fábulas antiguas con los prosaicos mitos de la modernidad. Casi al comienzo de los *Opúsculos*, la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* había dado muestra de su pensamiento al respecto, haciendo una sátira sobre las maravillas producidas por el saber técnico del “afortunado siglo en que estamos” (p. 140), la edad de las máquinas a vapor y de las gacetas que proclaman sus extraordinarias oportunidades. Además, con la falsa profesión de fe de Tristán en su palinodia, se cerraba el libro a partir de la edición Piatti de 1834: “Creo y abrazo la profunda filosofía de los diarios, los cuales, al matar a toda otra literatura y estudio, sobre todo si grave y desagradable, son maestros y luz de la edad actual” (*Dialogo di Tristano e di un Amico*, p. 596).

Entre estas dos extremidades textuales, *Sillografi* y *Tristano*, se desarrolla la amplia reflexión leopardiana sobre la civilización moderna, de alguna manera en sintonía con la postmodernidad. La demostración de la contradicción implícita en la civilización, que construye su perfección sobre la más radical imperfección, se confía a distintos opúsculos. Leopardi comienza concentrando la atención sobre la distorsión perceptiva producida por la concepción geocéntrica y antropocéntrica del cosmos, cómicamente reformulada en ‘duendecentrismo’ y ‘gnomocentrismo’ en el *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Aquí la ironía se posa en la nulidad del hombre y en la soberbia con que este concibe el mundo creado a su uso y disfrute⁹. Más adelante, en el *Dialogo della Terra e della Luna*, el discurso se amplía al tema de la pluralidad de los mundos, con la revelación del estado de infelicidad que es común a todo el universo: el “mal en el orden” del cual el poeta va tomando conciencia. Con la *Scommessa di Prometeo* se llega, finalmente, a la denuncia de males reales tan graves que nos hacen abrir definitivamente los ojos sobre la condición de imperfección, una trágica conformidad ontológica del género humano que pone en el mismo plano al antropófago precolombino de Popayán, a la viuda india de Agra, al burgués suicida de Londres. Leopardi no quiere aún atribuir la responsabilidad a la naturaleza y por el momento la imputa al proceso histórico de civilización, pero el paso está implícito y tiende directamente al *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

⁹ La naturaleza como un *para nosotros* en vez de un *para sí*, como bien ha visto el entomólogo Giorgio Celli en su lectura de este opúsculo (reproducida en Leopardi, 2022, pp. 673-678).

Desde la revolución industrial, la civilización moderna expresa sus valores mediante una laboriosidad que hace del artificio material, de la capacidad de construir técnicamente –hoy tecnológicamente–, la característica de su existir y de su desarrollo progresivo. La consecuencia de todo ello es la propagación de los artefactos, incluidos los culturales, como los libros, la mayor parte de los cuales están destinados a naufragar en el mar del olvido según la previsión del opúsculo *Parini*, puntualmente confirmada por la tendencia del mercado editorial de cada temporada. En este específico aspecto, Giulio Ferroni ha captado “una muy aguda y precoz percepción del exceso de civilización, de la incontenible expansión de los objetos mentales y materiales que tienden a saturar al medio ambiente y a borrar la posibilidad misma de percibir la experiencia”, que es una de las más frecuentes distorsiones de la relación del yo con el mundo en las sociedades basadas en la economía de producción. En el plano material, se asiste además a “la multiplicación de actividades que tienden a ‘perfeccionar’ la civilización, a crear facilidades y comodidades, pero al precio de un terrible sufrimiento e infelicidad para muchos seres humanos” (Ferroni, 2010, p. 142)¹⁰. Diferencias cada vez más arraigadas e insalvables.

5. Sumergidos como estamos en la discusión sobre la era geológica del Antropoceno, intentar hacer una lectura ecológica de los *Opúsculos morales* también podría aportar alguna nueva adquisición hermenéutica, pero esto requeriría más espacio del que aquí me es concedido¹¹. Son demasiadas las facetas teóricas del concepto leopardiano de Naturaleza y sus implicaciones ‘de sistema’ en el pensamiento del autor y, por otra parte, es evidente la apertura de perspectiva que existe entre aquel concepto y la actual reflexión, centrada en el impacto que el *Homo sapiens* tiene sobre la armonía del planeta en que vive, en la visión de la naturaleza como equilibrio violado del que urge volver a ser habitantes respetuosos.

Un discurso que Leopardi desarrolla –en el que de alguna manera se aproximan lo natural y lo artificial– es acaso aquel sobre los lugares que habitar, como resultado de una reflexión de orden antropológico y sociológico, afrontada en tono de conversación en varias cartas del *Epistolario* y en páginas del *Zibaldone*. En los *Opúsculos morales* el tema aparece en *Parini*, donde Leopardi medita sobre las diferencias que existen para un hombre de letras entre vivir en ciudades grandes y en ciudades pequeñas. Un pensamiento anotado en el *Zibaldone* durante su estancia en Roma autoriza a pensar que el poeta, a pesar su antipatía congénita por Recanati, consideraba inauténtica la vida que se lleva en las metrópolis, realidades estructurales y comunitarias carentes al mismo tiempo de lo bello y de lo verdadero. En consecuencia, también la clase ciudadana de los doctos sería menos capaz de juzgar los buenos libros que la de los literatos de provincia, “porque en las [ciudades] grandes, así como las demás cosas son en su mayoría falsas y vanas, así la literatura es a menudo falsa, vana, o superficial” (Leopardi, 2008, p. 317).

No debe perderse de vista el hecho de que, narrativamente, el opúsculo *Parini* consiste en una serie de instrucciones para alcanzar la gloria literaria, dictada por una autoridad moral reconocida a un prometedor joven de condición existencial más que cercana a la de Leopardi, quien sabe por experiencia qué es la falta de sociedad y de sociabilidad en el lugar donde se vive. En el capítulo cuarto del tratado, las argumentaciones a favor de las ciudades pequeñas

¹⁰ Ferroni cita también la elocuente página 1172 de *Zibaldone*: “Observad, pues, en la misma perfección moderna de las artes, los inmensos trabajos y miserias que son necesarios para procurar dinero a la sociedad. Comenzad por el trabajo en las minas y la extracción de metales, y descendad hasta el trabajo final de acuñación. Observad cuántos hombres se ven obligados a la infelicidad regular y estable, a la enfermedad, a la muerte, a la esclavitud (ya sea gratuita y violenta, ya mercenaria), a los desastres, a la miseria, al sufrimiento, a las privaciones de todo tipo, con el fin de procurar a otros hombres este medio de civilización, y supuesto medio de felicidad”.

¹¹ Lo ha intentado Scaffai (2017, pp. 121-124).

tienen que ver con la sociología de los procesos culturales, que nota una recepción más atenta de la obra de arte allí donde estas son escasas. Los artistas, en soledad y en silencio, con noches insomnes, laboriosidad y empeño, procuran el placer en personas que, acercándose a sus obras en el ruido de las grandes ciudades, solo aprecian en mínima parte el fruto de sus esfuerzos:

Io penso che le opere riguardevoli di pittura, scultura ed architettura, sarebbero godute assai meglio se fossero distribuite per le province, nelle città mediocri e piccole; che accumulate, come sono, nelle metropoli: dove gli uomini, parte pieni d'infiniti pensieri, parte occupati in mille spassi, e coll'animo connaturato, o costretto, anche mal suo grado, allo svagamento, alla frivolezza e alla vanità, rarissime volte sono capaci dei piaceri intimi dello spirito. Oltre che la moltitudine di tante bellezze adunate insieme, distrae l'animo in guisa, che non attendendo a niuna di loro se non poco, non può ricevere un sentimento vivo; o genera tal sazietà, che elle si contemplano colla stessa freddezza interna, che si fa qualunque oggetto volgare. Il simile dico della musica: la quale nelle altre città non si trova esercitata così perfettamente, e con tale apparato, come nelle grandi; dove gli animi sono meno disposti alle commozioni mirabili di quell'arte, e meno, per dir così, musicali, che in ogni altro luogo. Ma nondimeno alle arti è necessario il domicilio delle città grandi sì a conseguire, e sì maggiormente a porre in opera la loro perfezione: e non per questo, da altra parte, è men vero che il diletto che elle porgono quivi agli uomini, è minore assai, che egli non sarebbe altrove. E si può dire che gli artefici nella solitudine e nel silenzio, procurano con assidue vigilie, industrie e sollecitudini, il diletto di persone, che solite a rivolgersi tra la folla e il romore, non gusteranno se non piccolissima parte del frutto di tante fatiche. La qual sorte degli artefici cade anco per qualche porzionato modo negli scrittori.

Yo creo que las obras de valor en pintura, escultura y arquitectura se disfrutarían mucho mejor si se distribuyeran por las provincias, en las ciudades mediocres y pequeñas, y no acumuladas, como están, en las metrópolis, donde los hombres –en parte llenos de infinitos pensamientos, en parte ocupados en mil diversiones y con el ánimo habituado o sometido, incluso a pesar suyo, al esparcimiento, a la frivolidad y a la vanidad– muy raras veces saben gozar de placeres íntimos del espíritu. Además, tal multitud de bellezas aglutinadas distrae el alma, la cual, al no poder atender a ninguna de ellas sino en mínima parte, no puede recibir un sentimiento vivo; o genera tal saciedad que termina contemplando esas bellezas con la misma frialdad interna con que se contempla cualquier objeto vulgar. Lo mismo digo de la música, que en las ciudades pequeñas no se presenta tan perfectamente, o con el mismo despliegue que en las grandes; en las cuales, sin embargo, los ánimos están menos dispuestos a las conmociones admirables de aquel arte, y son, por decir así, menos musicales que en cualquier otro lugar. Pero no es menos cierto que a las artes les es necesario residir en las grandes ciudades para conseguir y poner en acto su perfección; y, por otra parte, también lo es que el deleite que estas ofrecen allí a los hombres es mucho menor del que le darían en otro lugar. Y se puede decir que los artífices, en la soledad y en el silencio, con sus desvelos, esfuerzos y afanes, procuran el deleite de personas que, sin embargo, acostumbradas a moverse entre la muchedumbre y el ruido, no disfrutarán sino de una pequeñísima parte del fruto de tantos esfuerzos. Un destino, este de los artistas, que de alguna manera recae también en los escritores (*Il Parini, ovvero della gloria*, pp. 317-318).

Dicha perspectiva resulta sin embargo invertida en el capítulo noveno, basándose en consideraciones que se refieren a las condiciones culturales efectivas de los centros pequeños, raramente habitados por personas cultas, donde se conducen estudios mediocres y, por envidia, nadie está dispuesto a reconocer el valor de la doctrina y de la sabiduría de otro:

Ma come le città piccole mancano per lo più di mezzi e di sussidi onde altri venga all'eccellenza nelle lettere e nelle dottrine; e come tutto il raro e il pregevole concorre e si aduna nelle città grandi; perciò le piccole, di rado abitate dai dotti, e prive ordinariamente di buoni studi, sogliono tenere tanto basso conto, non solo della dottrina e della sapienza, ma della stessa fama che alcuno si ha procacciata con questi mezzi, che l'une e l'altre in quei luoghi non sono

pur materia d'invidia. E se per caso qualche persona riguardevole o anche straordinaria d'ingegno e di studi, si trova abitare in luogo piccolo; l'esservi al tutto unica, non tanto non le accresce pregio, ma le nuoce in modo, che spesse volte, quando anche famosa al di fuori, ella è, nella consuetudine di quegli uomini, la più negletta e oscura persona del luogo. Come là dove l'oro e l'argento fossero ignoti e senza pregio, chiunque essendo privo di ogni altro avere, abbondasse di questi metalli, non sarebbe più ricco degli altri, anzi poverissimo, e per tale avuto; così là dove l'ingegno e la dottrina non si conoscono, e non conosciute non si apprezzano, quivi se pur vi ha qualcuno che ne abbondi, questi non ha facoltà di soprastare agli altri, e quando non abbia altri beni, è tenuto a vile. E tanto egli è lungi da potere essere onorato in simili luoghi, che bene spesso egli vi è riputato maggiore che non è in fatti, né perciò tenuto in alcuna stima. Al tempo che, giovanetto, io mi riduceva talvolta nel mio piccolo Bosisio; conoscitosi per la terra ch'io soleva attendere agli studi, e mi esercitava alcun poco nello scrivere; i terrazzani mi riputavano poeta, filosofo, fisico, matematico, medico, legista, teologo, e perito di tutte le lingue del mondo; e m'interrogavano, senza fare una menoma differenza, sopra qualunque punto di qual si sia disciplina o favella intervenisse per alcun accidente nel ragionare. E non per questa loro opinione mi stimavano da molto; anzi mi credevano minore assai di tutti gli uomini dotti degli altri luoghi. Ma se io li lasciava venire in dubbio che la mia dottrina fosse pure un poco meno smisurata che essi non pensavano, io scadeva ancora moltissimo nel loro concetto, e all'ultimo si persuadevano che essa mia dottrina non si stendesse niente più che la loro.

Pero como las ciudades pequeñas carecen en su mayoría de medios y de subsidios para alcanzar la excelencia en la literatura y en las doctrinas, y como todo lo raro y apreciable concurre y se aglomera en las grandes ciudades, he aquí que las pequeñas, raramente habitadas por los doctos y por lo general carentes de buenos estudios, suelen tener en muy baja estima no solo la doctrina y la sabiduría, sino la propia fama que alguno ha logrado con estos medios. De hecho, la una y el otro no son, en estos lugares, materia de envidia. Y si por casualidad alguna persona admirable o incluso extraordinaria, en inteligencia y estudios, vive en un lugar pequeño, el hecho de ser única no solo no acrecienta su valor, sino que le perjudica, hasta el punto de que a menudo, aunque sea famosa en el exterior, en su comunidad se la considera la persona más despreciable y oscura del lugar. Así como en un lugar donde el oro y la plata fuesen desconocidos y sin valor, alguien que fuese rico no sería más rico que los demás —es más, sería muy pobre y tenido por tal—, de la misma forma, allí donde el ingenio y la doctrina no se conocen y —en tanto que desconocidos— no se aprecian, allí, aunque haya uno que abunde de ellos, este no tiene la capacidad de quedar por encima de los demás, y, si no tiene otros bienes, es considerado un vil. En tales lugares, está tan lejos de poder ser celebrado que, a menudo, es reputado incluso como mayor de lo que es en realidad y por ello despreciado. En el tiempo en el que, siendo joven, yo me pudría en mi pequeño Bosisio habiéndose sabido por allí que me dedicaba a los estudios y que ejercía un poco la escritura, los paisanos me reputaban poeta, filósofo, físico, matemático, médico, experto en leyes, teólogo y maestro en todas las lenguas del mundo; y me preguntaban sin hacer la más mínima diferencia sobre cualquier punto de cualquier disciplina o lengua que surgiese por alguna causa en la conversación. Y no por eso me estimaban más, al contrario, me creían mucho menor que todos los hombres doctos de otros lugares. Pero si yo les hacía sospechar que mi doctrina era aún menos amplia de lo que ellos pensaban, entonces rebajaban todavía más su concepto de mí y, al final, se persuadían de que mi doctrina no se extendía más allá de la de ellos (*Il Parini, ovvero della gloria*, pp. 336-338).

Aunque quien pronuncia esta queja es un Parini que rememora su pequeña Bosisio, la superposición con Recanati es patente y reclama de manera inmediata la celeberrima protesta de Leopardi en una de las primeras cartas escritas a Giordani en 1817: “¿Cree usted que un gran ingenio sería apreciado aquí? Como la gema en la pocilga. Usted ha dicho perfectamente (y sabe bien donde) que los estudios cuanto más raros son, menos se aprecian porque menos se conoce su valor” (*Epistolario*, I, p. 60, 30 de abril de 1817).

En el principio de la “esfera de relaciones” que Leopardi elabora en las cartas escritas a sus hermanos desde su estancia en Roma, Italo Calvino ha identificado un núcleo decisivo de la poesía de Leopardi, a saber, la estrechez del Vacío in Urbe, una vacuidad vivida como sujeto que suscita el miedo a los espacios abiertos y ante la cual es preferible el limitado tablero de ajedrez de la plaza de Recanati, en el que se mueven piezas de tamaño humano. Este criterio implica

la relación entre un espacio tranquilizadamente confinado y el exterior ilimitado e inhumano. Por un lado, la casa, la ventana, los familiares ruidos vespertinos de Recanati, las calles doradas y los huertos; por otro, la Naturaleza inmensa e indiferente, tal como se le aparece al islandés; por un lado el seto, por otro el infinito. Contraste en el que la repulsión y la fascinación pueden intercambiarse: el pueblo natal, modelo de medida humana, es también insoportable; y naufragar en el mar del vacío sin límites puede ser dulce (Calvino, 2023, p. 634).

Dejando aparte retractaciones y subversiones ideológicas, toda la cuestión ciudades grandes / ciudades pequeñas debe ser leída dentro del marco de la elaboración de la categoría de “sociedad cerrada” (*società stretta*) que tiene a Leopardi ocupado justo antes de escribir los *Opúsculos morales*. Sobre la diversidad conceptual implícita en esta noción con respecto a la de “sociedad abierta” (*società larga*) ha intervenido con válidas razones Nicola Feo, trayendo a colación lo que se lee en las páginas de *Zibaldone* de octubre de 1823 acerca de la tendencia de los hombres a asociarse en “organizaciones sociales estables y estructuradas, que contravienen los límites prescritos por la naturaleza, en cuyos planes entraría como máximo una sociedad ‘escasísima y abiertísima’”. El significado que la categoría de “sociedad cerrada” asume en el *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani*, de 1824, es de carácter marcadamente político: esta crea “vínculos sociales duraderos dentro de una suerte de ‘zona franca’ que en algunos países europeos de modernidad avanzada se establece entre las clases medio-altas”, sobre la base de una frecuentación asidua entre los individuos que favorece la codificación de reglas de comportamiento dirigidas al respeto y al aprecio (Feo, 2010, pp. 298-299). Leopardi comprueba la casi total ausencia de todo ello en Italia, una condición que tiene como consecuencia la propagación de una mediocridad difusa y niveladora de las mejores energías: una intuición que es parte de la reflexión sobre el carácter de los pueblos que, a partir del siglo XIX, el siglo de las naciones, se desarrolla con cada vez menor vigor hasta disiparse en la modernidad globalizada.

Quienes se dedican a Leopardi de forma crítica, ya sea en su aspecto poético o filosófico, saben que la profundidad de comprensión de los mecanismos de la vida individual y social, de la que este autor ha dado prueba, desde hace dos siglos sigue siendo objeto de un asiduo ejercicio hermenéutico que ha producido resultados iluminadores, en ocasiones incluso proféticos. Pero en conclusión a esta rapsódica penetración en los *Opúsculos morales* –que imagino en sintonía con su naturaleza de “sueños poéticos, de invenciones y de caprichos melancólicos” (*Dialogo di Tristano e di un amico*, p. 602)–, quisiera traer de nuevo el discurso a la simple y pura lectura de este libro, y lo haré con las palabras que Giorgio Manganelli les dedicó en sus “laboriosas nimiedades”, en las que encuentro también mi personal experiencia de lectora: “Cuando se vuelve a leer un libro que se nos ha vuelto amorosamente familiar, un libro que pertenece a nuestra descripción de nosotros mismos, non damos cuenta de que sigue siendo el que conocemos desde siempre y a la vez algo distinto” (Manganelli, 1986, pp. 200-203).

Traducción de Cristina Coriasso Martín-Posadillo

Referencias bibliográficas:

- Banti, A.M. (2000). *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Turín: Einaudi.
- Bellucci, N. (1996). *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*. Florencia: Ponte alle Grazie.
- Binni, W. (1947). *Nuova poetica leopardiana*. Florencia: Sansoni.
- Blasucci, L. (1985). La posizione ideologica delle «Operette morali». En *Leopardi e i segnali dell'infinito* (pp. 165-226). Bologna: il Mulino.
- Calvino, I. (2023). La città pensata: la misura degli spazi. En *Collezione di sabbia, en Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visione e collezioni* (M. Belpoliti, ed.) (pp. 632-635). Milán: Mondadori (1ª ed. Milán 1984).
- Feo, N. (2010). La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi. En C. Gaiardoni (ed.), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008)* (pp. 297-311). Florencia: Olschki.
- Ferroni, G. (2010). *Rimediare alla civiltà: antropologia ed ecologia*. En C. Gaiardoni (ed.), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008)* (pp. 135-166). Florencia: Olschki.
- Leopardi, G. (1970). *Operette morali*. M. Fubini (ed.). Turín: Loescher.
- (1991). *Zibaldone di pensieri* (G. Pacella, ed.). 2 vols. Milán: Garzanti.
- (1998). *Epistolario* (S. Brioschi & P. Landi, eds.). Turín: Bollati Boringhieri.
- (2021). *Disegni letterari* (F. D'Intino, D. Pettinicchio & L. Abbate, eds.). Macerata: Quodlibet.
- (2008). *Operette morali* (L. Melosi, ed.). Milán: Rizzoli.
- Luporini, C. (2006). *Leopardi progressivo*. Roma: Editori Riuniti (1ª ed. en *Filosofi vecchi e nuovi*, Florencia 1947).
- Manganelli, G. (1986). *Laboriose inezie*. Milán: Garzanti.
- Melosi, L. (2020). *La dolcezza ed eccellenza degli stili. Sulle Operette morali di Leopardi*. Macerata: Eum.
- Scaffai, N. (2017). *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.

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”¹, 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 realtà², e soprattutto un senso “critico” che persegue la liberazione dal carcere spaziotemporale di una realtà chiaramente fallimentare e insoddisfacente³.

¹ Il riferimento è ovviamente ad Accetto (2022).

² Come ci ha insegnato Jakobson (1985).

³ 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 autoriale⁴. 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 agita⁵. Sarà lo stesso Leopardi, parlando dell'intonazione nella lettura ad alta voce dell'*Eneide*⁶, 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 formali⁷.

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,

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

⁵ 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).

⁶ "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 recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima" (Leopardi, 1997, p. 234).

⁷ 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 dissimulativo 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 astratto⁸. 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

⁸ 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 testuale⁹, 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:

⁹ 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, imbroglia 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)¹⁰. 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

¹⁰ 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 dissimulazione¹¹, 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)¹². 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*¹³, 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

¹¹ 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*.

¹² "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).

¹³ "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.

Leopardi cantore della tardomodernità

Leopardi Singer of late Modern times

RUBEN CARMINE FASOLINO 
rubencfa@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT: Si ripercorre, assieme ad altri testi, l'operetta intitolata *Cantico del gallo silvestre* come un'anticipazione del modo in cui la 'modernità' assume la sua 'forma', quella dell'interpretazione-traduzione senza nessun tipo di esteriorità che possa giudicarla.

Parole chiave: Forma; Esistenza; Modernità; Interpretazione; Traduzione

Abstract: Along with other texts, the operetta entitled Canticle of the Wild Rooster is examined as an anticipation of the way in which 'modernity' takes its 'form', that of interpretation-translation without any kind of externality to judge it.

Keywords: Form; Existence; Modernity; Interpretation; Translation

1. PROLOGO. Due secoli fa Leopardi concludeva la prima versione scritta delle *Operette morali* con un brevissimo testo intitolato *Cantico del gallo silvestre*. Tre anni dopo vedrà la luce la prima pubblicazione dell'opera grazie all'editore Antonio Fortunato Stella con l'aggiunta del *Dialogo di Timandro e di Eleandro* come "vero" finale. Non ci soffermeremo sui motivi che portarono l'autore a introdurre questa nuova operetta come conclusione dell'opera e se la stessa costituisce un finale che, nell'assumere la forma di un dialogo, forse – e ironicamente – vuole anche sancire che la più alta filosofia è la comprensione stessa che non si deve filosofare¹. A questa possibile ironia preferiamo quella del *Cantico* e la sua perturbante brevità, quasi come un "certificato di morte" che si contrapporrebbe non solo al contenuto ma anche alla forma della prima operetta: la lunga e meno pessimista *Storia del genere umano*. Non crediamo comunque che sia un caso l'iniziare con una storia e concludere con una traduzione – anche se fittizia – com'è quella del *Cantico*. Più avanti torneremo su questa spinosa questione.

Le operette o dialoghi satirici, che certamente si presentano come un libro di emblemi che recupera, in chiave ironica², una tradizione lungamente diffusa in Europa durante i secoli XVI e XVII, e che nella mente di questo lettore che scrive suscita certe reminiscenze di un oracolo manuale à la Baltasar Gracián che è possibile portare con sé in tasca e recuperare al momento opportuno, quasi come se in quelle pagine fossero racchiuse tutte le possibilità date, così come tutte le contingenze, si apre – come abbiamo già ricordato – con una storia e si chiude, nella prima versione scritta, con una traduzione che fa della possibile soluzione un enigma. Il suo celebre finale, che sarà uno dei centri del presente scritto, catturò l'attenzione di un pensatore come Unamuno per porre fine alla presentazione di un suo romanzo o *nivola*³ (come lui stesso ebbe a definirlo) intitolato *Niebla*, storia – indipendentemente da tutto ciò che vi è narrato sulle peripezie del protagonista Augusto Pérez, dei suoi progetti e propositi, dei suoi negozi, dilette e affanni – della scoperta che questo ente "di finzione", appunto chiamato "Augusto Pérez", fa della sua "autentica" natura, quella appunto di essere il sogno di un altro che, a sua volta, non sarà stato altro che il sogno di un altro. Infatti, le parole che Unamuno sceglie, "autore" e "creatore" di un certo ente chiamato "Augusto Pérez", sono appunto quelle di Leopardi:

Pero no, ha de quedar el *Cantico del gallo silvestre* y el susurro de Jehová con él; ha de quedar el Verbo que fue el principio y será el último, el Soplo y son espiritual que recoge las nieblas y las cuaja (Unamuno, 1982, pp. 92-93)⁴.

In principio era il Verbo, del quale siamo tutti sogno. Forse per Leopardi potrebbe applicarsi lo stesso principio, ma con una lieve differenza: "in principio era il sogno" e tutto ciò che possiamo fare con questa strana entità: traduzioni e interpretazioni. È probabile che non sia più il tempo delle storie, delle genealogie, della possibilità di articolazione di un futuro che trova il suo principio in un passato che è "sempre" stato presente. Tutto questo è ora un qualcosa di remoto che forse neanche più ci interroga, che non è neanche più intelligibile per noi tardomoderni. Ora è il tempo dell'interpretazione e della traduzione di testi e frammenti la cui origine non può essere determinata e i cui autori sono sconosciuti. È questa, crediamo, una

¹ Come possiamo leggere nel seguente passo del *Dialogo di Timandro e di Eleandro*: "In somma la filosofia, sperando e promettendo a principio di medicare i nostri mali, in ultimo si riduce a desiderare invano di rimediare a se stessa" (Leopardi, 1988, p. 221).

² Sulla questione dell'ironia leopardiana ritorneremo più avanti.

³ Unamuno (1982, p. 74). Il termine appare in: *Una entrevista con Augusto Pérez*, pubblicato per la prima volta nel quotidiano *La Nación*, Buenos Aires, 21 novembre 1915.

⁴ "Ma no, rimarrà il *Cantico del gallo silvestre* e il sussurro di Jehovah con lui: rimarrà il Verbo che fu il principio e sarà l'ultimo, il Soffio e suono spirituale che raccoglie le nebbie e le coagula".

delle svolte – anche oscure – che è presente nelle *Operette morali*: un “non c’è” di fondo, una sparizione di tutti i contenuti *a priori* vincolanti.

Lasciando da parte l’aspirazione leopardiana a essere, probabilmente, il Luciano di Samosata moderno, le pretese dichiarate delle *Operette* – sempre che si debba far caso agli autori quando dichiarano le proprie intenzioni – si trovano in un passaggio dello *Zibaldone*, in concreto alla data del 27 febbraio 1821:

Ne’ miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l’andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell’uomo, lo stato delle nazioni ec. E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell’affetto, dell’immaginazione dell’eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento, [1394] benchè oggi assai forti (Leopardi, 1997, p. 1004).

Se il piano originale di Leopardi finalmente si avverò, se poté portare la commedia a ciò che fu sempre proprio del genere tragico – quelle caratteristiche scissioni che si danno in tutti gli ambiti dell’esistenza, siano questi vizi, *impasse* della politica, sconvenienze della morale e delle sue pretese di universalità, della filosofia, della società, in sintesi, di qualunque processo restauratore e rivoluzionario – non è l’obiettivo di questo scritto. Certamente Leopardi raggiunge questi effetti in operette molto diverse: la giocosa *Proposta di premi fatta all’Accademia dei Sillografi* ci confronta con una evidenza poco avvertita dal “fortunato secolo in cui siamo” (Leopardi, 1988, p. 61), che interpreta come lieta novella il ruolo delle macchine – che già si occupano delle questioni materiali – anche negli ambiti spirituali (ivi, p. 62), con la “divertente” impossibilità di determinare la differenza fra l’umano e la macchina, una questione che è all’ordine del giorno. O pensiamo anche al *Dialogo di Tristano e un amico*, uno dei testamenti spirituali del poeta, che ricorda il contributo della vera filosofia che non fa altro che riscoprirsi come autentica tragedia:

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. Nessun filosofo che insegnasse l’una di queste tre cose, avrebbe fortuna né farebbe setta, specialmente nel popolo: perché, oltre che tutte tre sono poco a proposito di chi vuol vivere, le due prime offendono la superbia degli uomini, la terza, anzi ancora le altre due, vogliono coraggio e fermezza d’animo a essere credute (Leopardi, 1988, p. 256).

Le tre sentenze sembrano instaurare un dialogo mancato con le domande kantiane: “cosa posso conoscere? “che cosa debbo fare?” e, infine, “che cosa debbo sperare?”. Immaginiamo, rifacendoci al passo che abbiamo citato, le riposte di Leopardi: sulla possibilità o meno della conoscenza, essendo le illusioni – o, kantianamente parlando, “l’illusione trascendentale” – molto più decisive rispetto alla possibilità di differenziare un sapere certo – che lo è sempre di fini e di cause – da una ideologia, la risposta è: niente di decisivo, in particolare rispetto all’unico *a priori* di ogni sapere: la questione dell’essere. Alla seconda domanda sul come bisognerebbe operare, ovvero la questione del soggetto etico che crede di poter scindere una causa da un effetto determinato, la risposta sarebbe ancora più ironica poiché il genere umano, per Leopardi un semplice fantoccio nelle mani della Natura, non avrebbe voce in capitolo né sulle sorti generali né tantomeno su quelle individuali, anche se è capace di rappresentarsi come fenomeno appartenente a un genere e come individuo particolare. Il che non può che sfociare nell’ultima domanda sul che cosa quindi si dovrebbe sperare. In questo caso la risposta è forse

la più prevedibile, poiché è proprio la speranza ad essere l'illusione più dolorosa, quella che causa l'occultamento dell'unica realtà per quell'essere che crede e spera nel libero arbitrio, nella possibilità di stabilire nessi nell'ambito della conoscenza e nell'ambito della decisione, celando appunto l'unica verità: quella di essere un burattino. Queste conclusioni, tuttavia, già risalgono in parte al breve *Dialogo della Natura e di un Islandese*, là dove la Natura non è solo indifferente alle sorti umane, ma anche ostile con i destini delle sue creature, soprattutto per quella che più è in grado di sentire e pensare – e quindi soffrire – questo totale disinteresse dell'attività creatrice nei confronti del suo creato (Leopardi, 1988, pp. 120-122).

Per non parlare di un'altra linea leopardiana particolarmente evidente nelle *Operette* (anche in una parte del *Cantico*), oggi molto presente nelle riflessioni filosofiche: la sua teoria del piacere che, in parte, anticipa la speculazione freudiana sul *Lustprinzip* e la *Todestriebe*. Ci riferiamo soprattutto a quell'altro cantico straniante del perturbante coro delle mummie del Ruysch che fanno esclamare al medico e anatomista nederlandese⁵, “autore” delle mummie: “Diamine!, Chi ha insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezza notte come galli?” (Leopardi, 1988, p. 155). In questa breve operetta la morte è descritta da esseri che rinascono alla vita e che cantano come galli della mezzanotte in quella che sembra un'anticipazione di ciò che avverrà nel *Cantico*, come qualcosa di simile al sonno che non comporta dolore, bensì uno scivolare graduale e languido verso il “lasciar essere”, simile in tutto e per tutto al piacere, come ricordano le mummie che si trovano dall'altra parte, separate⁶: “[...] perché piacere non sempre è cosa viva; anzi forse la maggior parte dei dilette umani consistono in qualche sorta di languidezza” (ivi, p. 159)⁷.

Piacere e morte, lontani e vicini a un tempo, si assomigliano fino a confondersi, nonostante l'esposizione di questa prossimità lasci sempre una traccia di non completamento, come se la soluzione di queste parole e ciò che cercano di indicare fosse insieme prossimo e remotamente lontano sia per l'attività lirica che per le possibilità della metafora o del concetto. E in effetti su questo tema centrale in Leopardi non dovrebbero sorprendere alcune pagine dello *Zibaldone* di poco precedenti a quelle che abbiamo citato e che riguardano una tematica fondamentale per il poeta che, come buon interprete e traduttore, si arrovella sull'origine delle parole e, in particolare, sul senso della parola “essere” (Leopardi, 1997, pp. 1002-1003), ad un tempo così vicina e così lontana. Si tratta di un appunto del 26 luglio 1821⁸ in cui l'autore, già esperto dei problemi della traduzione, mostra l'impossibile – o quantomeno strana e inquietante – differenza fra ciò che apparentemente cade sotto i nostri sensi e ciò che “è” o si “sente”, ma che non coincide con l'esperienza che stiamo vivendo in quel dato momento:

Osservate p.e. l'azione di aspettare. Ell'è affatto esteriore, e materiale, ma siccome non cade precisamente sotto i sensi, perciò non è stata espressa nelle nostre lingue se non per via di una metafora presa dal guardare, ch'è azione tutta sensibile (Leopardi, 1997, p. 1001).

⁵ Frederik Ruysch (1638-1731), medico e anatomista. L'operetta s'intitola: *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

⁶ Le mummie compongono un tragico – ma giocoso – “coro” (*χορός*), dal greco *choris* (*χωρίς*), ‘separatamente’; Leopardi non pare riflettere nello *Zibaldone* su questa funzione del coro (Leopardi, 1997, pp. 1771-1772), ma in effetti le mummie sono lì e, al tempo stesso, separate ed a un'enorme distanza – quindi senza farne parte – da ciò in cui “sono”, ed è da quella separazione-vicinanza che ricordano al loro “creatore” che: “[...] la morte non reca né dolore né piacere alcuno, come né anche il sonno” (Leopardi, 1988, p. 159). Su questo aspetto sono interessanti le note di Ceronetti (1982, pp. 134-139).

⁷ In un'operetta precedente intitolata *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, anch'essa molto breve, ritroviamo con maggiore profondità e dettaglio la teoria del piacere di Leopardi, definito come “un subbietto speculativo, e non reale” (Leopardi, 1988, p. 110).

⁸ Secondo la numerazione stabilita, si tratta degli appunti: 1388-1393.

C'è un'attesa che è, o sembra essere, "fisica" e che si avverte come senso esterno che ci comunica una (certa) materialità – o "spazialità" si potrebbe dire con Kant. E c'è un'altra attesa che si pone in un indeterminato "al di là" e che non s'inquadra in nessuna oggettività fenomenica – ammesso che ci sia, ma il punto è proprio questo. Ciò che succede, suggerisce Leopardi nelle righe seguenti, è una necessaria semplificazione metaforica – ciò che ci ricorda un certo Nietzsche – per avvicinare il "sensibile" all'"idea", a un qualcosa che c'è ma senza essere presente del tutto, quasi come se si trattasse di uno spettro che assedia per incarnarsi e che, nello stesso tempo, disgrega la possibilità che il sensibile sia "meramente" sensibile e che quindi l'ideale, a sua volta, sia "meramente" intelligibile – e questo ci ricorda, *avant la lettre*, un certo Derrida. Leopardi non può far altro che sottolineare un compromesso che avvicinerebbe fra sé il sensibile e l'intelligibile senza la sicurezza di poter realmente conoscere né una parte né l'altra e, quindi, la "cosa stessa" o "l'essere". Questa non comparirebbe attraverso nessuna metafora, per quanto ricca essa sia di contenuto e di trame; non farebbe altro che occupare lo spazio di ciò che manca alla maniera di una formazione di compromesso. Infatti, questo periplo non poteva che arrivare all'ambiguità del verbo *essere*:

È curioso l'osservare che il verbo sostantivo *essere*, sì necessario che senza esso non si può fare un discorso formato, ed esprime un'idea sì universale, e appartenente a tutte le cose e le idee, nondimeno perch'ella è un'idea delle più astratte ed ultime (appunto a cagione della sua universalità, la quale dimostra ch'ella è idea elementare ec.) è imperfetto e irregolare, cred'io, per lo meno, in quasi tutte le lingue (Leopardi, 1997, p. 1002).

Leopardi sottolinea l'enigmaticità del sostantivo e del verbo *essere* sia nell'ambito predicativo sia nella sua funzione di esistenza, poiché tanto con *esse* quanto con *existere* ci troviamo di fronte all'idea più universale e astratta che possa essere comunicata e, al tempo stesso, base necessaria per qualsiasi frase o discorso, quindi di qualsiasi nesso. Detto in altro modo: l'idea più complessa e confusa per la sua universalità è la condizione *a priori* di ogni possibile correlazione, quindi di ogni possibile "realtà" che si possa distinguere da un'altra⁹. Questo ha un'implicazione chiave per quello che diremo: tutto ciò che cade sotto i nostri sensi e le composizioni che stabiliamo a partire da essi, o con essi o da essi, ossia, i contenuti concreti dell'esperienza, le narrazioni, le cose, financo i così vicini e prossimi progetti, in nessun modo sono – nonostante tutto faccia presentire il contrario – l'essenziale perché, malgrado tutto il predicabile di questa o di quella cosa, *questa* e *quella* cosa rimarranno in un mare di metafore e interpretazioni che non potranno mai mostrare e dire ciò su cui si fondano, ovvero quello che nel *Cantico* è detto – o tradotto – come "questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale" (Leopardi, 1988, p. 205).

Se per Leopardi dev'essere la filosofia o la poesia l'attività che per eccellenza dovrebbe porre fine o dare soluzioni alle questioni fondamentali è un problema che qui non possiamo approfondire. È risaputo che una possibile risposta alla conclusione sconsolata del *Cantico* è l'operetta pubblicata postuma nell'edizione Le Monnier (1845), intitolata *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*. Anche in questo caso si tratta di una traduzione – o meglio, di un falso d'autore – che risponderebbe alla nota di Leopardi posta alla fine del *Cantico* – e su cui ritorneremo più avanti –, che reca: "Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando

⁹ Questa posizione che avvicinerebbe "l'essere" al "nulla" è un qualcosa che unisce Leopardi con Hegel: "Das *reine Sein* macht den Anfang, weil es sowohl reiner Gedanke als das [S/183] unbestimmte, einfache Unmittelbare ist, der erste Anfang aber nichts Vermitteltes und weiter Bestimmtes sein kann" (Hegel, 2017, p. 258). Proponiamo una traduzione: "Il *puro essere* costituisce l'inizio perché è sia puro pensiero sia l'immediato semplice e indeterminato, e il primo inizio non può essere niente di mediato né determinato".

filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine" (ivi, p. 270). Si tratta di una nota introdotta nel 1834, ma che nulla toglie, a nostro avviso, alle questioni cruciali introdotte dal *Cantico* e lascia un po' stupefatti sulla diatriba fra "poesia" e "filosofia", quasi come se una di esse potesse essere superiore – o inferiore – all'altra per certe questioni. Non possiamo soffermarci sui motivi che portarono l'autore a introdurre questa nota. Certamente non vi sono dubbi sulla visione materialista di Leopardi, ben riassunta in un momento dello *Zibaldone* che appunto si riferisce al *Frammento*:

Certo molte cose nella natura vanno bene, cioè vanno in modo che esse cose si possono conservare e durare, che altrimenti non potrebbero. Ma infinite (e forse in più numero che quelle) vanno male, e sono combinate male, sì morali sì fisiche, con estremo incomodo delle creature; le quali cose di leggieri si sarebbero potute combinar bene. Pure perch'esse non distruggono l'ordine presente delle cose, vanno naturalmente e regolarmente male, e sono mali naturali e regolari. Ma noi da queste non argomentiamo già che la fabbrica dell'universo sia opera di causa non intelligente; benchè da quelle cose che vanno bene crediamo poter con certezza argomentare che l'universo sia fattura di una intelligenza. Noi diciamo che questi mali sono misteri; che paiono mali a noi, ma non sono; benchè non ci cade in mente di dubitare che anche quei beni sieno misteri, e che ci paiano beni e non siano. Queste considerazioni confermano il sistema di Stratone da Lampsaco, spiegato da me in un'operetta a posta (Leopardi, 1997, p. 2817).

Ma la questione esposta nel *Cantico* ha a che fare con l'essere umano nella sua dimensione volitiva e desiderativa, quella in cui l'individuo è preso dalla questione del senso come "direzione", "andare verso" o, lacanianamente parlando, nella differenza-differimento fra un primo significante enigmatico – sempre esposto a molteplici significazioni retroattive e mai chiuso in un senso definitivo – e quello a-venire, il secondo significante – anch'esso esposto alla molteplicità ed enigmaticità significativa a posteriori. Vi sono solo derive dell'essere – o nell'essere –, un qualcosa che non può essere interrotto se non dalla morte (ma non poniamo limiti alla provvidenza) o da una volontà che comunque riposerebbe su un'arbitrarietà nel momento della decisione. Si tratta, ancora una volta, del desiderio e del suo mistero: la causa del desiderio non coincide mai con l'oggetto del desiderio e questo perenne "scarto" è ciò che produce e modifica il mondo. Curiosamente è lo stesso Leopardi a introdurre ancora la questione poco dopo il passo che abbiamo appena citato:

Pel Manuale di filosofia pratica. Desiderio naturale, necessario, e perpetuo [4250] nell'uomo, di un futuro miglior del presente, per buono che il presente possa essere. Importanza quindi dell'avere una prospettiva e una speranza, per esser felice. Importanza del sapersi fare, comporre e propor da se stesso tal prospettiva. Non sempre le circostanze, l'età ec. permettono una prospettiva di miglioramento e di avanzamento nello *stato* ec. Oltracciò gli avanzamenti e miglioramenti grandi sono di difficile conseguimento, e non conseguendosi, e ingannata la speranza, restiamo turbati (ivi, p. 2819).

Non c'è una risposta al turbamento che muove il *Cantico* e tantomeno questa risposta potrebbe essere il *Frammento*. Si tratta di come, sulla base di un misconoscimento radicale – quello dell'essere come fondamento – sia comunque possibile la produzione di sensi, di derive, di illusioni, di narrative e che, nonostante si sappia, per motivi strutturali che fra poco illustreremo, che nessuna trama è quella legittima, neppure si vuole arrivare alla conclusione che tutte siano arbitrarie e che quindi non vi sia un fine e una fine alla deriva del senso e del desiderio. Tutto questo nel *Cantico* è ridotto "all'osso"¹⁰. Daremo solo un esempio, ma

¹⁰ Soprattutto perché sono questioni già affrontate in altri momenti delle *Operette*.

oltremodo significativo. Se torniamo ai primi momenti del *Cantico*, quando i desideri e i progetti si aprono al nuovo giorno, vi leggiamo che:

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo (Leopardi, 1988, p. 202).

Viene riassunto quello che è il tema centrale dell'operetta intitolata *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, di cui citiamo il seguente passo:

Per tanto, poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell'animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare (ivi, p. 110).

Il Genio familiare è colui che ricorda al Tasso una verità tanto splendida quanto tragica: che non v'è differenza fra un "diletto vero" e uno "sognato" (ivi, p. 109). Desiderio, sogno e piacere, elementi essenziali del pensiero leopardiano, nel *Cantico* sono ridotti al momento del risveglio e ritorneranno nel finale, ma appunto ad un minimo istante che distingue la speranza del nuovo giorno con la consapevolezza del dolore per il risveglio, e che nel finale saranno riassunti nei "maravigliosi moti" (ivi, p. 205) di epoche estinte. In mezzo, quel nulla che è l'esistenza a cui siamo richiamati dall'enorme gallo, un'esistenza che rimarrà arcana al pensiero proprio perché è la sua condizione di possibilità che a sua volta non può essere interrogata. Ed è forse per questo che il sonno anelato dalla creatura vivente non sono già le fantasticherie, i progetti, ma la lenta discesa verso l'assenza e l'oblio.

Senza entrare nella questione se sia lecito interpretare tutto il pensiero leopardiano come i resti di un naufragio nel tentativo di attraversare il mare dell'essere – sia che si intenda per essere la "natura" o la "materia" o questioni analoghe –, crediamo che il problema di fondo del pensiero di Leopardi sia, da una parte, il poter interrogare e far emergere l'arcano dell'esistenza – sempre immediata e sempre indeterminata – e, dall'altra, che una tale interrogazione trovi nel *Cantico* la sua maggiore e più alta formulazione nell'unica forma che essa può assumere, ovvero quella della traduzione – e non, quindi, nella forma della storia o nella forma del dialogo¹¹ –, traduzione forse mancata o forse no, ma che mostra appunto la forma per eccellenza attraverso la quale la tardomodernità prende coscienza di sé stessa, quella dell'interpretazione-traduzione a partire da tracce allo stesso tempo legittime ed arbitrarie, nel senso che la traduzione-interpretazione porta con sé il problema – volutamente irrisolto – dell'indecidibilità fra l'arbitrarietà e la legittimità. La stessa questione è riproposta nell'operetta intitolata *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, in cui si è di nuovo messi di fronte all'inutilità di discernere se la traduzione-interpretazione sia un'invenzione che comprende, ovviamente, anche il "testo" da cui si traduce (quindi un'arbitrarietà di fondo), o se la traduzione-interpretazione sia veridica e si intraprenda da un testo la cui origine è data per certa senza essere messa in discussione (quindi con una pretesa legittimità di fondo). Anche in questo caso ciò che rimane è la simulazione, la stessa che si ha nel comprendere e tradurre l'universalità astratta della parola *essere* o la stessa che si ha nel confondere – e confrontare – la "storia" con il "passato". Ma, anche trattandosi in ultima istanza di finzioni, di un qualcosa di finto – ed è noto il diletto che professava Leopardi nell'ingannare sedicenti esperti con "scoperte" di antichi testi –, non significa che esso sia anche falso. Forse qui si ha

¹¹ Tra le altre forme stilistiche presenti nelle *Operette*. I "dialoghi" sono i più presenti, ma oltre alla "storia" e alla "traduzione", c'è spazio anche per il "trattato", la "comunicazione" e la "lode".

un'anticipazione di un problema del tutto moderno, quello della verità che giace su un fondo di finzione – e viceversa: che ogni finzione abbia sempre una sua verità¹².

2. IL CANTICO DELLA CATASTROFE. La struttura del “cantico” propriamente tale nell'operetta in questione è abbastanza semplice ed è stata commentata ampiamente. Sul rapporto di Leopardi con la letteratura ebraica non ci soffermeremo per motivi di spazio¹³, ma ci teniamo a sottolineare che il problema della delimitazione da parte del traduttore dei vari testi che compongono il *Cantico* rimanda allo stesso problema della versione in greco dei Settanta dei testi biblici, ovvero di una serie di scritti che erano già in partenza una serie di giustapposizioni in larga misura contingenti¹⁴. Come si legge in questo passo dello *Zibaldone*:

Io voglio parlare della Bibbia. Esaminiamo i padri greci da' primi fino agli ultimi, e vi troveremo immediatamente una visibilissima e sostanziale corruzione di lingua e di stile, derivata dagli ebraismi, dall'uso dello stile profetico, salmistico, apostolico, dalla brutta e barbara [1096] e spesso continua imitazione della scrittura, dal misticismo della Religion Cristiana. Corrottela che è comune anche agli scrittori cristiani che non avevano punto che fare colla Palestina, o con altri paesi, dove la lingua greca volgare fosse guasta da mescolanza di ebraico, o d'altro dialetto propagato fra' giudei ec.; non erano giudei di stirpe, ec. ec. Ma erano stranieri di setta, e quindi anche barbari di gusto. Lascio la traduzione dei Settanta, e il Nuovo Testamento (Leopardi, 1997, p. 792)¹⁵.

Leopardi non potrà far altro che tornare sul problema più avanti, sottolineando un dilemma con cui anche il lettore del *Cantico* deve confrontarsi, quello della distanza:

[...] noi non possiamo per la lontananza de' tempi, e la scarsezza delle notizie grammaticali ec. e la diversità de' costumi e dell'indole, neppur leggendo gli originali ebraici, pienamente giudicare e sentir qual sia il proprio gusto de' medesimi, e il vero genio di quella lingua, nondimeno possiamo ben essere certissimi che questo gusto e questo genio non è per niente rappresentato dalla version de' Settanta, che non è quello che noi vi sentiamo leggendola, che non ve lo sentirono i greci contemporanei o posteriori, e ch'ella in somma fu ben lontana dal fare ne' greci lo stesso effetto, nè di gran lunga simile, neppure analogo a [2853] quello che facevano ne' lettori ebrei gli originali (ivi, pp. 1800-1801).

Non è pertanto inutile sottolineare che al *Cantico* siamo introdotti da un'ironia che, lungi dallo sminuire i saperi che vi si enumerano – il rabbinico, il cabalistico, il teologico, il giurisprudenziale e il filosofico –, ha la funzione di moltiplicare la distanza rispetto alla cosa stessa o questione, che è il messaggio contenuto nell'operetta. Questa ironia si aggiunge a un'altra distanza implicita, oltre a quella della traduzione stessa, ed è il fatto che il traduttore si trova – o dice di trovarsi – di fronte a un testo ebraico composto da una diversità di lingue che va da quella caldaica alla talmudica passando per l'aramea, la rabbinica e la cabalistica (Leopardi, 1988, p. 201). Quindi, riassumendo, oltre a ricorrere al *topos* letterario del manoscritto ritrovato – che porta con sé, ancora una volta, una distanza –, si aggiungono altri dispositivi che hanno come funzione l'accrescimento a dismisura della lontananza rispetto alla “cosa stessa” o “questione” (il contenuto e il messaggio del *Cantico*), come lo sono i saperi di diversa indole utilizzati per la traduzione non da una sola lingua, ma da varie. Sul fatto che questa traduzione non sia altro che una “falsificazione” che vuole dissimulare una vera e propria creazione di un testo sacro da parte di Leopardi, come propone Kay (2023), anche noi

¹² Ci riferiamo in particolare, ma non solo, a Lacan (1966, pp. 12, 808).

¹³ Rimandiamo per la questione all'interessante articolo di Rota (1992, pp. 27-43).

¹⁴ Sulla difficile questione rimandiamo a Martínez Marzoa (2011, pp. 97-113).

¹⁵ Leopardi (1997, pp. 1800-1801) ritornerà sulla questione più avanti.

ci troviamo in un certo senso d'accordo per tutto ciò che abbiamo già proposto: uno dei segni della modernità è proprio quello di creare i suoi "testi sacri" o "profani", in quanto il punto di partenza è il "continuo illimitato" che comporta l'impossibilità di decidere sulla legittimità o arbitrarietà di fondo, ciò che rivela una caratteristica della modernità – la più importante –, quella cioè di concepirsi senza nessun criterio esterno a sé stessa che possa giudicarla. È la modernità che dà e si dà il proprio criterio – nel ridurre, nel ricondurre, nel condurre in una direzione – ergendosi a epoca definitiva. È probabile che questa *Stimmung* avvertita da Leopardi faccia parte del "secol superbo e sciocco" (Leopardi, 1957, p. 301) e che altro non sia che la propagazione di quel famoso "solido nulla" produttore di fantasmagorie e illusioni. Per questo sottolineiamo il rapporto complesso che, attraverso la scrittura leopardiana, si instaura fra la falsificazione e la creazione, questione già affrontata¹⁶ e su cui non ci diffonderemo, così come non ci soffermeremo sull'importanza – di per sé evidente – del problema del tradurre per Leopardi¹⁷. Nel *Cantico* tutto questo viene brevemente riferito dal traduttore, ma senza sottolineare certe caratteristiche proprie del testo, come per esempio il fatto di trovarsi di fronte a uno scritto che non è scolastico e concettuale, ma chiaramente enigmatico, caratteristica implicita dei testi poetico-sapientziali dell'Antico Testamento e della letteratura ebraica di cui anche, sebbene nella finzione, lo *Scir detarnegòl bara letzafra*, o *Cantico mattutino del gallo silvestre*, fa parte.

La brevissima operetta, la prima postilla conclusiva del volume, come abbiamo già accennato ne riassume quasi tutte le tematiche. Ad essa siamo introdotti da un traduttore anonimo che non si avventura in interpretazioni forse perché, da una parte, l'interpretazione è la traduzione stessa di un'antica leggenda ebraica che tratta di un enorme e maestoso gallo; dall'altra, perché la traduzione è il problema: ma traduzione di cosa? Il ritrovamento di una cartapeccora antica – secondo le poche parole del traduttore – forse potrebbe fare un po' più di luce sul contenuto di questo cantico, nonostante qualche dettaglio ancora da svelare. Lo stile, avverte l'interprete, sarà interrotto e talvolta gonfio, ampolloso, aspetto che non dovrà essergli attribuito, poiché si tratta di una caratteristica propria delle lingue e dei poeti d'oriente. Le note al testo sono tre, una per indicare il *Lexicon Hebraicum et Chaldaicum cum brevi Lexico Rabbinico Philosophico* dell'ebraista tedesco Johannes Buxtorf; un'altra di indole storico-filosofica in cui si citano alcuni filosofi dell'antichità che attribuivano vita a pianeti e stelle; infine, un'ultima nota di indole personale che ha a che vedere con la conclusione del *Cantico mattutino del gallo silvestre* su cui ritorneremo. È abbastanza probabile che nelle note compaia un'ironia di natura diversa rispetto a quelle che già abbiamo commentato, un'ironia che in questo caso vuole mostrare un velato malessere rispetto al sapere di filologi e filosofi, che si dimostra del tutto insufficiente per poter dire e far emergere la questione.

Un altro elemento a cui il traduttore dedica un breve passaggio è l'aspetto del gallo: questi permane con le dita delle zampe sulla terra e tocca il cielo con il becco e la cresta. È abbastanza ovvio che il gigantesco gallo sia la rappresentazione di ciò che il *Cantico* vuole trasmettere: la distanza, la differenza e il perpetuo differimento fra ciò che sta tra le dita e il becco del gallo, quello che possiamo chiamare il "frammezzo", che non è possibile mostrare attraverso un dire enunciativo-dottrinale, qualcosa che, nonostante le apparenze di prossimità (negozi, desideri, volontà, sogni), non si riduce a nessuna presenza ontica determinata e che precisamente per questo esige di essere tematizzata e al tempo stesso rifugge la tematizzazione. In una parola: "esistenza".

La struttura del *Cantico mattutino del gallo silvestre* è abbastanza semplice e la riassumeremo in tre momenti, tra l'altro abbastanza divisibili: l'inizio, che entra subito in

¹⁶ Si veda Timpanaro (1966, pp. 88-119) e la bibliografia ivi citata.

¹⁷ Lo *Zibaldone* contiene innumerevoli riferimenti alla questione della traduzione. Si potrebbe dire che ne è il *pensiero dominante*.

crisi in un movimento di autonegazione; un secondo inizio, dove si completa l'autonegazione del primo inizio; il conosciutissimo finale "accelerato" già ricordato a proposito di Unamuno. Cercheremo ora di seguire i segni di questi momenti.

Un enorme gallo – creatura solare che però, ironicamente, non dà il buongiorno – canterà del risvegliarsi e del transito che comporta il tornare con i piedi (o con le zampe del gallo) per terra e di non rimanere nel sonno e nelle immagini vane¹⁸ (o con il becco nel cielo). Il *Cantico* già ci pone di fronte a un primo problema: perché un testo misterico in diverse lingue per trasmettere ciò che dovrebbe essere un'ovvietà, il risvegliarsi come abbandono delle immagini vane per entrare nel mondo vero? Sia che la traduzione sia "vera" e "legittima", sia che si tratti di una "creazione", il problema rimane. Si tratta comunque di un primo avviso che mostra la non ovvietà del transito – il "frammento" – fra il sogno o immagini vane e la veglia o mondo vero. In effetti, in un primo momento, sembra che tutto si risolva tra le due parti che sembrano conosciute sia dai saperi profani che da quelli sacri, quella del sogno e quella del mondo vero come momento o luogo in cui la verità torna sulla terra. Il lettore è però già avvisato di trovarsi davanti a un testo che lo mette di fronte all'indecidibilità tra ciò che è legittimo (vero) e ciò che è arbitrario (falso), quindi anche alla pretesa – lecita – di stabilire un mondo falso e uno vero.

Sui contenuti e sul richiamo, il testo – crediamo volutamente – si mantiene sul vago (aspetto che ritornerà anche, come vedremo, nel finale accelerato)¹⁹. Tornando ad un passaggio del *Cantico* già citato:

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo (Leopardi, 1988, p. 202).

Infatti, la gioia del risveglio di cui non si approfondisce nulla e che dovrebbe far emergere la domanda se siano tutti leciti i "disegni" e i "negozi"²⁰ e in che cosa essi consistano – se si tratta di "immagini vane", "sogni" o "cose concrete" –, si capovolge nel drammatico: "a tutti il risvegliarsi è danno", quasi a dimostrare qualcosa di inquietante: l'indifferenza fra una qualsiasi operosità e una qualsiasi inoperosità o, detto altrimenti, fra sogno e realtà. Il rovesciamento che si dà già nell'inizio dell'esortazione del *Cantico* a risvegliarsi da un *mondo falso* per tornare in un *mondo vero* induce a pensare, con un certo sgomento, che "mondo falso" e "mondo vero" bisognerebbe metterli tra virgolette in tutto quel che riguarda i possibili contenuti empirici (così come bisognerebbe mettere fra virgolette "legittimità" e "arbitrarietà"). Infatti, nella seconda parte del *Cantico*, l'inversione è totale: le creature vorranno rimanere "insaziabilmente" nel "sonno" – nel supposto mondo falso – per liberarsi dalla "vita" – dal supposto mondo vero. Da un'inversione all'altra, siamo colti da un dubbio che è quasi una certezza: non c'è uno statuto ontologico o etico su cui basarsi per mostrare la superiorità morale o epistemologica di un mondo – quello "vero" – o dell'altro – quello "falso"²¹. Come si è visto, già da un primo momento si inizia a sospettare di non conoscere con certezza il valore del "mondo falso", così come anche del "mondo vero", della "vita", e questo perché le figure non operano, volutamente, come dei contenuti: nulla si dice della consistenza o delle qualità specifiche dei "disegni, gli studi e i negozi" che dovrebbero prendere il posto delle immagini

¹⁸ "Vane" al meno in un primo momento.

¹⁹ Crediamo che vi sia un rapporto diretto fra il passaggio iniziale su "i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette" a livello dell'individuo e il finale che si riferisce, sempre vagamente, a questi stessi progetti ma ad un livello epocale: i "maravigliosi moti" delle epoche passate.

²⁰ Ma è proprio questo il punto: non si tratta di "contenuti", ma, come vedremo tra poco, di "forme" nel senso kantiano del termine.

²¹ Ma questo, insistiamo, è il problema di fondo della modernità che Leopardi è tra i primi a identificare.

del sogno. Tali figure, secondo una delle nostre tesi, operano come *forme* in senso kantiano: “mondo falso” e “mondo vero”, “sonno” e “vita”, “inoperosità” e “operosità” – con tutte le ambivalenze – sono *forme* dentro le quali si può inserire una quantità quasi infinita di contenuti, di esperienze, di elementi che sono proprio ciò che più interessa come guida per definire le nostre esperienze, ma che nel *Cantico* sono lasciati a semplici cenni: “disegni”, “studi”, “negozi”, “diletti”, “affanni” e i “maravigliosi moti” del finale, quasi a voler dire che ci si è sempre confusi e illusi sulle metafore che racchiudono la nostra vita. La spiegazione forse più ovvia dei motivi per i quali l’operetta non entra nei dettagli potrebbe essere la seguente: trattandosi appunto dell’ultimo scritto, non occorrerebbe ritornare su questioni già affrontate e analizzate con notevoli profondità di dettagli in altri momenti e attraverso forme stilistiche determinate. Per esempio, sul problema del sogno e del piacere, leggiamo, nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, la seguente descrizione già citata sopra:

Per tanto, poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell’animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare (Leopardi, 1988, p. 110).

Oppure, sempre per quanto riguarda il “piacere”, il “desiderio” e la “vita”, come non ricordare il memorabile momento contenuto nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*:

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, 1988, p. 103).

Oltre a trattarsi di anticipazioni di ciò che oggi è un’evidenza – l’irresistibile tendenza a vivere in un mondo di fantasmagorie e, ancora più importante, l’equivalenza fra “esperienza” e “sensazioni” che debbono essere accresciute sempre di più²² –, si pone il problema che “desiderio”, “sogno” e “piacere,” la “copia delle sensazioni” o la “pura vita” come “sentimento dell’esser proprio”, elementi importanti nella speculazione del pensiero leopardiano, finiscono ad essere ridotti a semplici cenni nel *Cantico* proprio perché il vero problema sono le forme “mondo vero”, “mondo falso”, “vita”, “sonno”, “nascita”, “morte”, “operosità”, “inoperosità”, “realtà” e “fantasmagoria” da cui ogni contenuto particolare può esser detto e rappresentato – ma, aggiungiamo, senza la sicurezza che vi sia una qualsivoglia equivalenza fra ciò che è detto e ciò che è vissuto. Quindi, il problema che il *Cantico* sembra rivelare – ed è l’altra possibile spiegazione, quella forse meno ovvia – è che nulla si sa di queste forme e, quindi, dei contenuti da esse veicolati – anche se è attraverso questi contenuti che ognuno definisce l’esser proprio.

Di fronte a un testo che, per tutto ciò che si è detto a proposito dell’interpretazione-traduzione come l’evento stesso, è la simulazione di una verità – o una verità simulata –, non si tratta più di dimostrare che il desiderio come sommo sforzo e promessa di felicità futura (i negozi e gli affanni particolari che costituiranno i meravigliosi moti di ogni epoca) si sveli come qualcosa di dannoso non essendoci mai equivalenza fra la causa dei desideri e i possibili oggetti che troviamo o fabbrichiamo nell’esperienza. Anche quest’aspetto si è già affrontato diverse volte nelle operette precedenti, in particolare nel *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, dove leggiamo:

²² E su questo punto, le macchine che devono “venire a comprendere oltre che le cose materiali, anche le spirituali” che leggiamo nella *Proposta di premi fatta all’Accademia dei Sillografi*, si presentano come una chiara anticipazione – un’altra! – presente nelle *Operette* su ciò che da tempo per la nostra cultura è diventata un’ovvietà. Basta osservare il sempre più dilagante uso degli *smartphone* a ogni età.

Dunque, amandoti necessariamente del maggiore amore che tu sei capace, necessariamente desideri il più che puoi la felicità propria; e non potendo mai di gran lunga essere soddisfatto di questo tuo desiderio, che è sommo, resta che tu non possi fuggire per nessun verso di non essere infelice (Leopardi, 1988, p. 73).

I contenuti particolari delle esperienze che si fanno sia nel supposto *mondo vero* che nel supposto *mondo falso*, non sono più il problema del *Cantico* – anche se, in apparenza, parrebbe proprio così. Tutto questo è già (un) passato non solo perché si è già affrontato in altri momenti dell’opera di cui il cantico avrebbe dovuto sancirne il corollario, ma soprattutto perché nella tarda modernità la questione è la *forma* attraverso cui i vari contenuti sono chiamati ad emergere. Infatti, la conseguenza ovvia di non poter stabilire l’arbitrarietà e la legittimità delle forme che già abbiamo elencato – le figure archetipiche attraverso cui vengono portati alla presenza ciò che poi saranno i “contenuti particolari” –, non può che condurci all’epilogo più ovvio: se ogni contenuto particolare sembra poggiare sul “nulla”, “pare che l’essere delle cose abbia per suo proprio e unico oggetto il morire” (Leopardi, 1988, p. 204).

Ma come avviene tutto questo nel *Cantico*? Il primo momento, come si è già visto, è l’abbandono del cosiddetto mondo vero per – secondo momento – perpetuarsi insaziabilmente nelle fantasie e nei sogni, nel famoso “solido nulla” delle fantasmagorie sia individuali che collettive – ma che sono in realtà le stesse: i “disegni”, gli “studi”, i “negozi” e i “diletti” individuali che entrano in crisi all’inizio del cantico sono i “maravigliosi moti” della collettività che in ogni presente si suppongono di epoche passate, presenti e future. E questo primo passo o eterno passo in cui ci troviamo da parecchio tempo (la famosa domanda: che fare?), non fa altro che nascondere che:

Ogni parte dell’universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile (Leopardi, 1988, p. 205).

Tutto questo è forse già evidente all’inizio, in quella presentazione asettica del traduttore anonimo che non vuole mostrare ciò che per lui è più che un sospetto: che non c’è possibilità di discernere se ci troviamo di fronte a un testo legittimo o ad un testo arbitrario come fonte dell’interpretazione-traduzione, e che pertanto non c’è differenza sostanziale tra verità e finzione o tra realtà e sogno, proprio perché siamo in un’epoca in cui ogni elemento è al tempo stesso legittimo e arbitrario. E questa percezione chiara che si ha nell’assumere – e non semplicemente nell’appartenere – al nichilismo²³ ci porta anche a capire che è completamente inutile credere che vi sia una differenza tra, per esempio, operosità e inoperosità o, in altre parole, tra rivoluzione e conservazione: c’è solo quel godimento autistico per cui si è unicamente in rapporto con il proprio desiderio o, appunto, godimento e che quindi uno voglia perpetrarsi insaziabilmente in questo stato²⁴, un aspetto che può rendere difficile l’idea stessa

²³ Ma questa forse non è l’anticipazione di un certo Nietzsche? Sulla questione sono stati essenziali per il nostro percorso i contributi di: Ferrucci (1987), Severino (1990), Cacciari (2004), Martinelli (2005) e Bodei (2022).

²⁴ E questa è un’altra anticipazione di certi motivi presenti in Lacan e che trova la sua formulazione più chiara appena vent’anni dopo la stesura del *Cantico*, nelle pagine finali de *L’unico e la sua proprietà* di Max Stirner: “Noi ci troviamo al confine di un’epoca. Il mondo com’è stato finora non ha cercato altro che di guadagnarsi la vita, si è preoccupato della – *vita*. Tutte le attività vengono messe in moto per la vita terrena o per quella celeste, per la vita nel tempo o per quella eterna [...] ci si preoccupa della ‘cara vita’ oppure della ‘vita nell’eternità’, ma in tutti questi casi lo scopo della tensione e della preoccupazione appare lo stesso: *la vita*. Le tendenze moderne si presentano forse con un aspetto diverso? Si vuole che nessuno si trovi più in difficoltà per i bisogni vitali più necessari, ma sia invece sicuro da questo punto di vista, e d’altro canto s’insegna che l’uomo deve curarsi dell’aldilà e deve impegnarsi a vivere nel mondo reale, senza vane preoccupazioni per un aldilà. Riconsideriamo la cosa

di una comunità. Ed è quindi inutile – e per questo nel *Cantico* non avviene – entrare nel dettaglio dei desideri, delle speranze, dei progetti, del sentimento dell’esser proprio, dei sogni, del piacere, delle sensazioni, delle azioni, in una parola, nella “singolarità” così in voga oggi. Ed ecco perché il modo per mostrare tutto questo senza renderlo evidente è proprio la traduzione-interpretazione e non più la forma stilistica di una storia, di un’ode, di un dialogo, ecc., perché il tempo della modernità è quel continuo-illimitato per cui ogni segmento, ogni taglio che si applica è al tempo stesso legittimo e arbitrario proprio come l’interpretazione-traduzione che cerca di dire la forma di cui essa stessa è parte, la forma delle forme, quella che nel *Cantico* è ridotta ad un’unica formula – che è l’unica forma che appare come non-detto e che permette quindi tutto il dicibile: “esistenza universale”. Ma qui, ennesima ironia:

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell’esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi (Leopardi, 1988, p. 205).

Quei “maravigliosi moti” di grandissimi regni e imperi umani sono composti dalle miriadi di singoli disegni, studi, negozi, dilette e affanni di anonime o illustri vite di cui, in un certo senso, non si sa nulla poiché sono possibili – nel senso di pensabili – proprio perché rimane non-pensato il loro fondamento: l’esistenza. E anche i contenuti, come ciò di cui sono parte – quella forma arcana mirabile e spaventosa dell’esistenza universale – “innanzi di essere dichiarati né intesi, si dilegueranno e perderanno”. Rimarranno, dopo l’enorme gallo che rappresenta proprio il “frammezzo” – l’esistenza come forma archetipica che sta sulla terra e nel cielo – solo tracce, traduzioni di diversi testi, simulazioni e un “silenzio nudo”.

Riferimenti bibliografici:

- Bodei, R. (2022). *Leopardi e la filosofia*. Milano-Udine: Mimesis.
- Cacciari, M. (2004). *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*. Madrid: Abada.
- Ceronetti, G. (1982). *La vita apparente*. Milano: Adelphi.
- Ferrucci, C. (1987). *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*. Venezia: Marsilio.
- Hegel, G.W.F. (2017). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (R. Valls Plana, cur.). Madrid: Abada.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- Leopardi, G. (1957). *I canti* (A. Straccali, cur.). Firenze: Sansoni.
- (1988). *Operette morali* (G. Ficara, cur.). Milano: Mondadori.
- (1997). *Zibaldone*. 3 voll. Milano: Mondadori.
- Kay, M. (2023). “Scir detarnegòl bara letzafra”: Leopardi ‘falsario’ del sacro. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 26(1), 135-151.
- Martinelli, B. (2005). *Leopardi e la condizione dell’uomo*. Pisa: Giardini.

da un’altra prospettiva. Chi si preoccupa solo di *vivere* dimentica facilmente, a causa di questa preoccupazione angosciata, il *godimento* (*Genuss*) della vita. Se gl’interessa solo di vivere e pensa: ‘Purché resti in vita!’, non dispiega tutte le sue forze per usare la vita, cioè per goderla. Ma come si usa la vita? Consumandola come una candela che si usa bruciandola. Si fa uso della vita e insieme di sé stesso, il vivente, *consumando* la vita come sé stesso. *Godere la vita* significa usarla, consumarla” (Stirner, 1999, pp. 334-335).

- Martínez Marzoa, F. (2011). *Distancias*. Madrid: Abada.
- Rota, P. (1992). Presenze della Bibbia in Leopardi. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 21(1), 27-43.
- Severino, E. (1990). *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano: Rizzoli.
- Stirner, M. (1999). *L'Unico e la sua proprietà* (L. Amoroso, trad.). Milano: Adelphi.
- Timpanaro, S. (1966). Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani. *Giornale storico della letteratura italiana*, 143, 88-119.
- Unamuno, M. (1982). *Niebla*. (M.J. Valdés, cur.). Madrid: Cátedra.

Il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*: la critica di Leopardi all'antropocentrismo

Dialogue of an elf and a gnome: *Leopardi's criticism of anthropocentrism*

PATRIZIA LINOSSI 

plinossi@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT: Nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* i protagonisti si trovano di fronte all'improvvisa scomparsa del genere umano e cominciano ad ipotizzarne le possibili cause. Molte delle ipotesi formulate implicano che a determinare l'estinzione della propria specie siano stati gli uomini stessi. La natura si dimostra indifferente e perfettamente in grado di procedere. La situazione favolistica è un'occasione narrativa che consente a Leopardi di esprimere una posizione critica rispetto all'allontanamento dell'uomo dalla natura e di condurci, attraverso un gioco dialettico, a ragionare su l'illusorietà dell'antropocentrismo. Quell'estinzione che presagiva Leopardi oggi è un rischio tutt'altro che astratto. L'uomo dipende dalla natura e non viceversa. La scelta di personaggi non umani rappresenta l'intento leopardiano di ridimensionare il ruolo dell'uomo rispetto all'esistente, denunciandone ironicamente la presunzione, l'ingenuità ed i limiti: primo fra tutti quello dell'impossibilità di una conoscenza universale del mondo e delle sue regole.

Parole chiave: Antropocentrismo; Dialogo; Natura; Leopardi; Estinzione

Abstract: In the Dialogue between an elf and a gnome the protagonists face the sudden disappearance of the human race. They begin to speculate about the possible causes: all of their hypothesis implying that the humans themselves caused their self-extinction. The nature is indifferent and capable to proceed. It is man who depends on nature and not vice-versa. The fairy-tail situation is a narrative opportunity that allows Leopardi to express his position against the separation from nature. He leads us, through a dialectical game, to think about the illusory of anthropocentrism. The extinction that Leopardi foreshadowed is today a non abstract risk. Leopardi's choice of non-human beings as characters, represent the intention of reducing man's role. Leopardi denounces man's presumption, naivety and limits: first of all, the impossibility to achieve a universal knowledge of the world and its rules.

Keywords: Anthropocentrism; Dialogue; Nature; Leopardi; Extinction

Ricevuto: 23 settembre 2024 / Accettato: 8 novembre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



La demitizzazione leopardiana dell'interpretazione antropocentrica dell'esistente, tangente che corre parallela al suo particolare relativismo, è facile da cogliere nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* poiché l'autore ce la offre senza filtri. Quello antropocentrico è un paradigma che "ha trovato la sua massima espressione in considerazioni di carattere filosofico che hanno posto l'essere umano al centro di almeno tre ordini di discorso: l'ontologia, l'epistemologia e l'etica" (Marchesini, 2009, p. 92). Lo schema concettuale generale è riassumibile sinteticamente in tre tesi essenziali: la prima asserisce che l'essere umano è, dal punto di vista ontologico, la sola unità oggetto d'interesse; la seconda sostiene che l'essere umano è, da una prospettiva epistemologica, il solo misuratore di tutte le cose; la terza afferma che l'essere umano è, sul piano etico, l'unica entità misurabile in una prospettiva morale" (Andreozzi, 2014). La critica filosofica verso l'antropocentrismo aveva visto il suo avvio nel Settecento, innanzitutto grazie al *Discours en vers* di Françoise-Marie Voltaire e gli scritti *Sur la pluralité des mondes* di Bernard de Bovier de Fontenelle, testi ben noti al Leopardi. L'aggettivo posto nel titolo del suo libro chiarisce l'intenzione del poeta recanatese di non voler comporre un'opera generalmente e solamente critica, bensì di voler giungere ad un compendio dal contenuto morale e pedagogico. Da studioso formatosi sul patrimonio classico, egli intende pienamente *la fabula* nella sua funzione di insegnamento morale e la adotta nell'ottica di voler veicolare, seppur satiricamente, un ammonimento ed un potente avvertimento ai suoi contemporanei.

Leopardi stende in soli quattro giorni, precisamente dal due al quattro marzo 1824, un anno considerato tradizionalmente come cruciale nella svolta del pensiero leopardiano, il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Qui egli affronta un tema a lui caro, cioè quello del mondo che procede senza la presenza degli uomini¹. Come già avvenuto in altre pagine dell'opera, il testo in oggetto è privo di cornice introduttiva. Ci affacciamo a questo dialogo partecipando ad una situazione già *in fieri* in cui, come sappiamo, tutti gli uomini sono improvvisamente spariti: questa è la situazione di partenza che ci viene presentata. Non c'è una vera e propria trama in questa prosa, semplicemente un fatto che, con un atteggiamento disincantato ma indagatore, i protagonisti si prodigano a commentare, a sviscerare, ad osservare, cercando di ipotizzare le possibili cause dell'estinzione del genere umano.

Leopardi seleziona con grande accuratezza i personaggi che dialogano nel testo, alludendo esplicitamente ai significati allegorici che essi traggono. A testimonianza della raffinata elezione operata dal recanatese, dovremo ricordare che il termine "gnomo" non risulta attestato nel *corpus* leopardiano, mentre la parola "folletto" si trova citata solo una volta, precisamente nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*² (Leopardi, 2003), a proposito degli "spiriti vaganti precisamente nel tempo del meriggio" (Polizzi, 2001, p. 297). Il poeta attinge dalla cultura nordeuropea, che aveva naturalmente conosciuto grazie alle sue vaste letture, scegliendo dal *pantheon* dei personaggi che la compongono, figure che derivano direttamente da elementi naturali. Lo gnomo, infatti, nasce dalla terra e la rappresenta ed il folletto è elemento aereo, emblema della capacità trasformativa della natura essendo egli stesso dotato della capacità di cambiare d'aspetto. Trasformatosi in esseri viventi, lo gnomo e il folletto assurgono a simbolo delle forze e degli elementi fisici. La sostanza di cui è fatto il mondo e che interessa Leopardi, è quella che trasformandosi, è in grado di trasformare. In polemica con i leibniziani il poeta si era espresso nello stesso 1821: "Trovatemi dunque quel punto [...] in cui ella si compone di cose che non sono composte, cioè non sono materia" (*Zibaldone*, 1636).

¹ Varie operette già trattano, seppur in diverso modo, l'argomento della sparizione degli uomini, ad esempio: il *Dialogo della natura e un islandese*, *Dialogo di Ercole e Atlante* o il *Dialogo tra la Terra e la Luna*.

² Questo *Saggio*, composto a soli diciassette anni, già anticipava l'aspirazione di Leopardi ad occuparsi delle false credenze e della credulità umana, attraverso la presentazione di creature mitologiche o frutto della fantasia popolare.

È la materia viva ed eterna che “pensa e sente” (Tilgher, 1940, p. 91), intesa come categoria fisica, la protagonista nel bilanciare l’esistenza naturale. È colei che crea, distrugge e trasforma. Come recita il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, dedicato alla materia e all’infinita e mutevole forma che assume nell’universo: “Venuti meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro, si formeranno nuove creature” (Leopardi, 1984, p. 253) poiché la Natura non viene mai meno ai suoi compiti.

Il recanatese sfida i limiti del conoscibile e tenta di portare fuori dalla prospettiva e dall’ottica umana il punto d’osservazione dell’esistente testimoniandolo, seppur indirettamente, attraverso la scelta dei suoi protagonisti³. Egli suggerisce al lettore di seguire questa indicazione gnoseologica e applicarla, più in generale al modo in cui si appropria il tema della conoscenza di sé e del mondo. Relativizzando la supremazia che l’uomo si assegna riguardo la capacità di comprendere i fenomeni naturali, Leopardi ridicolizza la presunzione e la superbia umana, vizi già denunciati da un filosofo di riferimento per il poeta, Michel de Montaigne: “La presunzione è la nostra malattia naturale e originaria. La più fragile di tutte le creature è l’uomo [...] È per la vanità che si attribuisce le prerogative divine, che separa sé stesso dalla folla delle altre creature” (Montaigne, 2014, p. XII). La derisione della presunzione umana è il risultato più conseguente alla posizione anti-finalista e anti-antropocentrica del poeta.

Il tempo in cui si svolge questa operetta è quello imprecisato del “c’era una volta” nelle fiabe. Leopardi nella parte finale del *Dialogo tra due bestie* era stato attento a fornire una chiave di lettura che ben si applica anche al nostro caso: “Si avverta di conservare l’impressione che deve produrre il discorrersi dell’uomo come razza già perduta e sparita dal mondo, e come di una rimembranza, dove consiste tutta l’originalità di questo Dialogo” (Leopardi, 1984, p. 358). Nell’avvertenza al *Dialogo tra due bestie* Blasucci ritrova una somiglianza con *Il dialogo di un folletto e di uno gnomo*: il poeta qui non si accontenta dell’effetto di straniamento prodotto dai soggetti extra-umani, come già nel caso della Terra e la Luna, ma aggiunge anche un ulteriore elemento di astrazione: ci pone dinnanzi all’annullamento del tempo umano, del tempo della storia ove tutto viene ricondotto ai ritmi temporali, ripetitivi ed indifferenti, della Natura (Blasucci, 1998).

Prendendo in considerazione le parole del folletto, osserviamo come lo stile del *Dialogo* sia altamente e volutamente teatrale: “V oi gli aspettate invan, son tutti morti diceva la chiusa di una tragedia dove morivano tutti i personaggi” (Leopardi, 1984, p. 51). Una situazione drammatica che si ritrova similmente nel Luigi Pirandello dei *Giganti della montagna* (Pirandello, 1994) in cui assistiamo, sin dalla presentazione iniziale, ad una desolazione senza tempo né spazio, sulla quale aleggia la minaccia della fine del mondo o almeno, nel caso specifico, del teatro. Leopardi sembra aver fatto calare il sipario, teatralmente, sull’esistenza umana e i suoi personaggi si muovono in uno spazio che assume la valenza di una metafora del palcoscenico-mondo. Si tratta di una soluzione stilistica che suggerisce al lettore un’associazione implicita: quella del rapporto esistente tra la finzione, in cui si muovono gli uomini nelle loro convinzioni, e l’ultima verità, ovvero la loro non indispensabilità. L’uomo leopardiano, come l’uomo pirandelliano, vive di inganni e nonostante la rivoluzione copernicana ancora si percepisce, ingenuamente e presuntuosamente, come il centro dell’universo. Non a caso nel *Dialogo della Terra e della Luna*, il nostro pianeta è descritto da

³ Nonostante Leopardi selezioni illustri personaggi della storia e della letteratura, come ad esempio Cristoforo Colombo o Torquato Tasso, per animare i suoi dialoghi, troviamo molte altre occasioni nelle *Operette Morali* in cui i protagonisti non sono umani bensì altro genere di esseri viventi: sono animali, come nel *Dialogo di un cavallo e un bue*, oppure personaggi astratti, come l’Anima che dialoga con la Natura, o ancora di fantasia come Farfarello che dialoga con Malambruno. La frequenza di queste scelte mostra la natura dei ragionamenti leopardiani inerenti ad un poeta-filosofo che si pone dei quesiti in una dimensione extra-umana.

Leopardi come il soggetto più sprovveduto⁴ tra i due interlocutori, proprio perché si tratta dell'ambiente che ospita gli umani. La Terra, chiedendo “di che colore siano gli uomini” (Leopardi, 1984, p. 74) che abitano la Luna, dimostra di non conoscere molto della realtà che la circonda ma soprattutto presume che per la Luna valgano gli stessi paradigmi terrestri. Tutto ciò consente al poeta di alludere, per associazione, da un lato all'ignoranza e alla presunzione della specie umana e dall'altro di veicolare implicitamente un messaggio: non serve alla Terra sapere, per esistere. Il nostro pianeta, e per estensione l'universo conosciuto, è un enorme scenario, di cui l'uomo non è l'attore principale. La condizione umana è irrimediabilmente quella di essere inserita in un mondo che non conosce, in cui la stessa “vita o morte sono fenomeni casuali” (Luporini, 1980, p. 120). A sostegno e a conferma di ciò il folletto specifica che “la terra non sente che le manchi nulla e i fiumi non sono stanchi di correre” (Leopardi, 1984, p. 56). Leopardi abolisce ogni ipotesi antropocentrica: la sostanza del dramma umano è rappresentata dalle forze universali e dalla materia che vive autonomamente e si trasforma indipendentemente dagli uomini.

Il nucleo tematico del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* e che dovrebbe illuminare tutta la lettura dell'operetta è il tema dell'indifferenza della natura rispetto alla vita e ai fatti dell'uomo. In una lettera a Giuseppe Melchiorri il giovane Leopardi scriveva: “L'indifferenza e l'allegria sono le uniche passioni proprie, non solamente dei savi, ma di tutti quelli che hanno pratica delle cose umane” (Geddes da Filicaia, 2006, p. 119). La natura ricordata nella chiusa del Canto XXX come colei che “altro che gli atti suoi che il nostro male o il nostro bene si cura” (Leopardi, 1993, p. 413), non è madre o matrigna, ostile o benefica, ma fundamentalmente estranea agli interessi individuali e alle singole esistenze, impegnata com'è nel suo corso immortale. Se è vero che gli uomini soffrono le conseguenze del loro stato naturale e dunque mortale, è altresì veritiero che non esiste un'intenzionalità sovrumana a voler provocare patimenti all'umanità. Quello che davvero genera infelicità è l'indifferenza, sia quella umana e vile verso il prossimo, sia quella del cosmo verso la presenza umana. Troviamo una metafora quanto mai efficace dell'inamovibilità e dell'imperturbabilità della natura di fronte all'accadere e all'evolversi dei destini umani, in chiusura al *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Leopardi offre la descrizione della statua di Pompeo che presenzia, platealmente indifferente, alla morte di Cesare, ovvero metaforicamente, alla fine della gloria della specie umana. Si tratta di una soluzione retorica quanto mai efficace che allude all'inamovibilità e imperturbabilità della natura di fronte all'accadere e all'evolversi dei destini umani. In una perfetta equazione concettuale costruita dal Leopardi, la statua sta alla natura come Cesare sta al genere umano, il quale “credeva che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto” per lui solo (Leopardi, 1984, p. 53). Non sfugge l'effetto drammatico e contundente della similitudine: come muore Cesare, così l'umanità è svanita, senza che questo evento abbia sconvolto l'ordine delle cose.

La percezione che di sé ha l'uomo è ingannevole o, come minimo, relativa. Dice il folletto: “Io tengo per fermo che anche le lucertole o i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta a uso della propria specie” (ivi, p. 54). I due protagonisti pur essendo non-umani finiscono inevitabilmente per commettere lo stesso errore che è tipico degli uomini e si ritrovano a dibattere riguardo la presunta superiorità della propria specie di appartenenza. Dunque, il vizio umano per eccellenza, ovvero la presunzione (Bazzocchi 2023), sembrerebbe albergare in ogni essere dotato di coscienza, dimostrando come il limite dell'autocentrismo sia in fondo comune a tutti i viventi. Già la Luna aveva ammonito “monna Terra”, tacciandola di essere “vanerella a pensare che tutte le cose di qualunque parte del mondo sieno conformi” alle

⁴ La Terra è chiamata dalla Luna *vanerella* e le sue montagne vengono allusivamente chiamate *corni* allo scopo di ridimensionare l'importanza del nostro pianeta rispetto al nostro universo. Le domande che porge alla Luna non fanno altro che accentuare il fatto che degli umani la Terra non sa proprio nulla.

sue, “come se la natura non avesse avuto altra intenzione che di copiarla” (Leopardi, 1984, p. 75). La questione è qui posta dal poeta in modo raffinato e non troppo implicito: l'autocentrismo è un male del mondo poiché è un limite conoscitivo. Egli stesso scriveva nel *Dialogo di un fisico e un metafisico*: “Il volgo s'inganna pensando che i colori siano qualità degli oggetti; quando non sono degli oggetti, ma della luce” (ivi, p. 98). L'umanità presume di sapere ma in verità poco sa del pianeta che abita, tanto è vero che, come avverte il folletto “infinite specie di animali non sono state mai viste né conosciute dagli uomini” (ivi, p. 55).

Salvatore Veca nella sua introduzione al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*⁵, composto da Leopardi nello stesso anno del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* e del *Dialogo della natura e di un'anima*, evidenzia la peculiarità della scelta della prosa leopardiana “atipica, pensante e poetante” (in Leopardi, 1991, p. 1). La lingua leopardiana applicata in generale nelle *Operette*, è un condensato della capacità di sintesi e armonizzazione stilistica tra poesia e filosofia. Le parole sono per lui “la veste dei pensieri” (*Zibaldone*, 1693). L'ispirazione per la struttura dell'opera è tratta dal poeta da Luciano di Samosata, modello classico satirico, ma su questo impianto il poeta inserisce influenze provenienti dalla scrittura filosofica francese ed in particolare di Voltaire, in una singolare compresenza tra classicità e modernità di contenuti e forme stilistiche. Leopardi esprime nell'opera *Della condizione presente delle lettere italiane* dello stesso 1821, considerato l'anno d'inizio del suo calvario esistenziale e psicologico (Orlando, 2001, p. 25), la propria avversione per il purismo letterario e per la ricerca di un'apparente naturalezza della lingua dei prosatori del Rinascimento. Egli, sempre nello stesso anno, critica altresì i romantici che non si avvedono “d'aver perduto il linguaggio della Natura” (Polizzi, 2001, p. 212). Quella del recanatese è una tenace ricerca linguistica: desidera che la propria scrittura “indefinita”⁶ possa essere in grado di veicolare sensazioni e rimembranze, rievocare situazioni attraverso parole che siano fonte di piacere e di poesia (*Zibaldone*, 1744). “Una scrittura in grado di afferrare quello che l'uomo rischia di perdere” (D'Avenia, 2016, p. 39), l'immaginazione. Egli intrattiene con la sua arte poetica una relazione non descrittiva e non imitativa: “Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per sua bocca” (*Zibaldone*, 4372). E ancora in un altro pensiero: “Una lingua non è bella se non è ardità. La bellezza è lo stesso che ardire ... Or questo ardire cos'è, fuorché la libertà di non esistere esatta e matematica?” (*Zibaldone*, 2415). Eppure, per raggiungere il risultato massimamente evocativo e poetico che ricercava, il poeta applica alla sua composizione un metodo rigoroso e selettivo riguardo la scelta lessicale e stilistica. Com'è noto, d'altronde, Italo Calvino si dedica all'analisi delle strutture della lingua leopardiana dal punto di vista degli effetti che Leopardi stesso voleva sortire e la inserisce, a paradosso apparente, nella sua lezione americana *Esattezza* (Calvino, 2023, p. 63).

Si è osservato come il fronteggiarsi serrato tra il folletto e lo gnomo nel dibattito, sia esso stesso un riflesso dell'opposizione tra due posture: quella antropocentrica dello gnomo, ancorato alla terra, e quella anti-antropocentrica del folletto, simbolo più libero e aereo (Skórska, 2022, p. 115). La sequenza di domande e di risposte, inanellate tra loro in una cascata di osservazioni e considerazioni, consente al Leopardi di intessere un dialogo che, grazie ad una architettura retoricamente esemplare, ha lo scopo di svelarci ad uno ad uno aspetti che denunciano la presunzione e l'autocentrismo umano. L'accumulo delle negazioni con le quali interagisce lo gnomo nella prima parte del dialogo – “Né anche si potrà sapere a quanti siamo del mese [...]”; “E i giorni [...] non avranno più nome”; “E non si potrà tenere conto degli anni”

⁵ Il *Discorso* è uno scritto risalente allo stesso anno del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* e del *Dialogo della natura e di un'anima*.

⁶ L'aggettivo “indefinito”, come possiamo ben cogliere in numerosi pensieri dello *Zibaldone*, è molto caro al Leopardi. La prosa poetica che risulta dall'applicazione di un linguaggio evocativo di sensazioni si può rintracciare in altre *Operette Morali*, come ad esempio nel dialogo tra *Colombo e Gutierrez* o nel *Cantico del Gallo silvestre*.

(Leopardi, 1984, p. 52) – manifesta perfettamente la caduta inarrestabile ad uno ad uno dei riferimenti dell'uomo, come tessere di un domino. La finzione dialettica costruita dal Leopardi nel duetto tra i due personaggi fa sì che tutto ciò che per gli uomini aveva assunto fino a quel momento grande importanza appare in realtà inutile. Dunque, consuetudini, abitudini, leggi e regole, vengono neutralizzate, rese vane, eliminate come gusci vuoti, come pure il denaro, i giornali e calendari si riducono ad essere accessori del tutto superflui. Le frasi interrogative sono presenti in tutta l'operetta ed incalzano indirettamente l'interlocutore ma ai quesiti posti sono offerte per lo più delle risposte monche: a volte sono in grado di abbozzare una spiegazione di un fenomeno ma non di identificarne la causa oppure consistono in battute polemiche o ironiche. “D'altro canto le repliche ironiche del folletto non hanno alcuna funzione consolatoria ma, al contrario, dimostrano come le certezze del mondo umano si rivelino, in realtà, soltanto convenzioni” (Lopes, 2023, p. 142). Per lo più sono battute che hanno lo scopo di squarciare molte delle convinzioni del pensiero antropocentrico, tenendo ben fermo che il “compito della filosofia leopardiana non è risolvere le antinomie ma portarle nell'essere, lasciare che siano” (Polizzi, 2005, p. 15). L'intento di questo dialogo, come già quello onirico dell'islandese con la natura, sta nel lasciarci in sospeso, non pienamente soddisfatti e appagati delle risposte offerte, le quali non risolvono gli interrogativi umani sulle dinamiche di funzionamento del mondo e sul proprio posizionamento.

La grandezza di Giacomo Leopardi sta anche nell'aver posto domande universali e atemporali, o anche definibili “ultime” (Prete, 2021, p. 7). Il piano della natura, non più definibile “creato” per le implicazioni religiose che il termine trae con sé, è irraggiungibile e non pienamente decodificabile attraverso la scienza (Dionisotti, 1970). La Luna si trova a rappresentare questo piano di superiorità nel dialogo con la Terra, sa più cose perché è esterna e distante dal centro del nostro pianeta ma presto si stanca di essere sottoposta a tante assurde domande e smette persino di ascoltare, dichiarando infine alla Terra: “Va pure avanti; che mentre seguiti, non ho cagione di risponderti” (Leopardi, 1984, p. 77). L'uomo non solo non è il centro dell'universo: non può spiegarne i misteri, sa poco della dimensione che abita e non ne ha il controllo. Perciò è poco importante, in rapporto all'eterno ed immutabile fluire del tempo naturale, se l'illuso islandese sia finito in un museo o seppellito sotto la sabbia. “L'uomo non s'accorge né sente il principio della sua esistenza, così non sente né s'accorge del fine” (Zibaldone, 282). La posizione che ricopre l'uomo nell'ordine delle cose, che lascia “l'universo medesimo immune” (Leopardi, 1984, p. 243) è un mistero insolubile.

Dal teologo Antonio Valsecchi e in particolare dall'opera *Dei fondamenti della religione e dei fonti dell'empietà*, il poeta di Recanati aveva tratto il concetto di spettacolo della natura (D'Intino, 2017, p. 100). L'interesse leopardiano verso tutto l'ambiente naturale e l'interazione di quest'ultimo con l'uomo, è chiaramente espresso durante tutto il suo percorso letterario e in tutte le sue opere. Alessandro D'Avenia ha operato un'analisi riguardante la frequenza dei lemmi presenti nell'opera leopardiana. Risulta che le parole che ricorrono maggiormente nel *corpus* sono: *vita, terra, tempo, giorno, cuore, natura, morte, luna, mondo, occhi, cielo* (D'Avenia, 2016, p. 38). Non appaiono con la stessa frequenza termini come storia, guerra o altri vocaboli che possano avere una corrispondenza temporale e spaziale troppo circoscritta: questo perché la dimensione poetica e la ricerca filosofica leopardiana andavano al di là delle categorie temporali e materiali. Il recanatese si rapporta in modo globale all'esistenza la quale non termina con l'orizzonte, con la materia, con le misurazioni geografiche o cronologiche. Da questo deriva la complessità del suo ragionamento: egli apparentemente si contraddice, si corregge continuamente o forse, per meglio dire, si completa sottolineando aspetti dell'esistenza che nella realtà non sono in conflitto ma coesistono.

Non è possibile approcciarsi a Giacomo Leopardi dualisticamente. Egli è un esempio di complessità sia nell'evoluzione del suo pensiero, sia nell'altezza della trasposizione di questo pensiero nella propria opera. Egli stesso ci suggerisce che non è possibile basare

l'interpretazione dell'esistere su antinomie quali vero *versus* falso, reale *versus* irreali, o in generale, sulle opposizioni e sulle contraddizioni. Aveva dichiarato nel suo *Zibaldone*: "In Natura non si trovano contraddizioni", sarebbe piuttosto la ragione, secondo lui, che le installa e le istiga (*Zibaldone*, 375). I bisogni materiali, naturali e terreni, convivono con quelli metafisici, metastorici. La delicata relazione tra la "cara immaginazione" e le "vane illusioni" leopardiane è solo apparentemente contraddittoria. Una capacità, quella di ricomporre le separazioni della realtà, che Leopardi attuò anche stilisticamente nella sua scrittura. Giacomo Leopardi si rapporta al mondo in termini di totalità: è capace di osservare nel *Dialogo degli uccelli* che esiste la ricerca di movimento insieme a quella dell'immobilità nelle varie specie; è capace di sentire il tutto e dunque sentire che l'uomo è nulla. Su questo solco interpretativo l'opposizione tra natura e ragione con gli anni si trasforma. Nella replica all'editore Stella del 23 agosto 1827, un più maturo Leopardi scriverà: "Che i miei principi siano tutti negativi, io non me ne avveggo, ma ciò non mi farebbe gran meraviglia, perché mi ricordo di quel detto di Bayle che in metafisica, in morale, la ragione non può edificare ma solo distruggere" (Rigoni, 1982, p. 53). Eppure anche all'interno del contrasto che appare più inconciliabile, quello tra natura e ragione, esiste la possibilità di una mediazione: quest'ultima è rappresentata e resa possibile dalla virtù, che poi altro non è, che "la ragione stemperata dalla passione" (Veca in Leopardi, 1991, p. 5).

La natura richiama l'uomo al suo *hic et nunc* attraverso stimoli sensoriali da un viaggio che non lo porterebbe forse a nessuna risposta, come nell'*Infinito*. Il passaggio esperienziale *dentro-fuori* sé stesso e la realtà materiale, è applicato letterariamente da Leopardi in tante occasioni. L'essere umano e il poeta, in prima persona, escono fuori da sé nel complesso tentativo di connettersi con il mondo⁷ o con i diversi mondi, di cui Leopardi non esclude l'esistenza. Nel rapporto *dentro-fuori* sta anche l'attitudine introspettiva leopardiana, non "conducente alla misantropia" (*Zibaldone*, 4428) e la convinzione che solo collettivamente si può fronteggiare il "comun fato"; quest'ultimo non ha molto a che vedere con il concetto di destino, perché riguarda la condizione innegabile e oggettiva dell'esistenza umana, la sua secondarietà nel bilancio delle forze che muovono l'universo e la sua certa fine. In questo caso la critica leopardiana all'antropocentrismo va oltre, divenendo decentralizzazione dell'individualità. Uno spostamento verso un baricentro esterno dal sé, tale da offrire una visione più possibilmente globale e dunque sempre meno autocentrata. "Liberò è l'uomo che assume la propria sorte come dono e compito" (Piacentini, 2002, p. 99). Già siamo stati accompagnati dal poeta, grazie ai suoi *Canti*, ad allenare lo sguardo verso cieli, satelliti ed orizzonti. Nelle *Operette*, attraverso Ercole e Atlante, siamo trasportati fuori dal nostro pianeta per osservarlo con compassionevole distacco. Ecco che la Terra diventa solo una "sferuzza", un peso rumoroso, una briga. Così come sono inutilmente fastidiosi gli uomini per lo gnomo e il folletto. Gli umani fanno confusione, girano a vuoto. Si comportano come dei bambini che si trovano ad un livello iniziale di coscienza e conoscenza. Per il Sole sono creature invisibili, lontane (Leopardi, 1984, p. 277).

Naturalmente a dare maggior valore alle affermazioni di Leopardi è il contesto culturale e storico in cui esse si esprimono, con tanto vigore e coraggio. Sia il Cristianesimo sia l'Illuminismo supponevano esplicitamente una visione antropocentrica che posizionava fermamente l'uomo al centro del mondo e prometteva la costruzione di una nuova umanità (Lopes, 2023, p. 19). In contrasto con queste concezioni, ma anche con le posizioni idealistiche e spiritualistiche, il poeta di Recanati difende una sua personale lettura dello svolgersi della storia umana in cui ravvisa una costante di decadenza e lamenta, almeno nella prima fase del 1818-1822, l'eccesso di ragione, l'egoismo e l'individualismo imperanti. Egli, parafrasando

⁷ Sublime esempio è l'*Idillio* leopardiano *L'Infinito*, ove l'esperienza del tentativo di superamento del limite umano, ma anche del pensiero stesso, sono così magistralmente resi in poesia.

Luporini, di sicuro è progressivo nello svolgersi ed evolversi del suo pensiero, ma non è progressista. “Il progresso [...] e le grandi scoperte sono per lo più lo svelamento di grandi errori; questa come è noto, è una delle convinzioni più radicate di Giacomo Leopardi” (Allocca, 2020, p. 20). Il poeta è dunque in dissidio profondo con le principali correnti di pensiero della sua epoca, in conflitto sia esistenziale sia filosofico. L’errore umano per il poeta sta proprio nel confondere e sovrapporre la propria vicenda storica con la storia del mondo. Dice il folletto: “Le loro proprie vicende le chiamavano rivoluzioni del mondo, e le storie delle loro genti, storie del mondo” (Leopardi, 1984, p. 540). Il Leopardi tenta l’impresa di infrangere le categorie epistemologiche e di rifondare un approccio alla conoscenza globale, che riposizioni l’uomo nel mondo, come una delle espressioni del mondo naturale.

L’uomo è parte della natura e dipende da essa. La codipendenza uomo-natura sottrae all’umanità il primato antropocentrico. Anzi per Leopardi “la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia che ci riavvicini alla Natura” (*Zibaldone*, 115). “L’incedere del razionalismo pregiudica il magico, il metafisico, il mitologico che offrivano agli uomini il sogno di una vita armonica con il mondo” e conseguentemente “avrebbe causato la perdita dello sguardo incantato dell’uomo sul mondo, la perdita della serenità” (Vinceti, 2012, p. 8). L’allontanamento dalla natura può solo essere negativo e nell’interpretazione leopardiana, può solo renderci infelici. “La natura non va a salti, e forzando la natura, non si fanno effetti che durino” (Leopardi, 1984, p. 331). Una sorta di “antropologia negativa” aveva già pervaso la sua filosofia: “Perfezionandosi, l’uomo si è procurato nuovi patimenti e ha guadagnato nuovi piaceri che sono più vivi ma meno comuni, facili, durevoli di quelli naturali” (*Zibaldone*, 4180-4181). Per Giacomo Leopardi, che fondava la poesia sulle sensazioni e sul sentire, la civilizzazione cieca della sua epoca appariva già come un pericolo per le facoltà umane ed i nostri sensi. “L’incivilimento ha posto in uso le fatiche fine che consumano, logorano ed estinguono le facoltà umane, come la memoria” (ivi, 76). Oggi veniamo informati da più fonti, riguardo le indebolite capacità di letto-scrittura o di memorizzazione nei più giovani e ancor di più siamo costretti a interrogarci sul concreto rischio di ipotecare alcune delle nostre facoltà a causa dell’ingerenza tecnologica. Sembriamo essere giunti ad un bivio già ampiamente presagito dal grande poeta: “O la immaginazione tornerà in vigore [...] o questo mondo diverrà un serraglio di disperati” (Leopardi, 1984, p. 410).

L’impatto dell’uomo sulla natura sappiamo avere assunto un risvolto nefasto in particolare negli ultimi due secoli, soprattutto sul piano ecologico. Giacomo Leopardi non poteva immaginarlo ma in qualche misura lo ha avvertito. Nel caso del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* un’ indefinita catastrofe ha portato a compimento un processo di autodistruzione che però, è essenziale specificarlo, ha avviato l’uomo stesso. La capacità che dimostra l’uomo nel distruggere lo rende nemico della propria stessa specie. Oggi siamo a confronto con una nuova categoria, quella del “postumano”, caratterizzata purtroppo da una quota significativa di momenti inumani (Braidotti, 2013, p. 13). La brutalità delle nuove guerre, la globalizzazione delle paure, il controllo della vita, le mutazioni genetiche e le pratiche della morte sono dei segnali evidenti e terribili di quella che Sara Morace chiama la pratica de “l’uccidibilità” (Morace, 2017, p. 68), definibile come una caratteristica dell’umano, in particolare del genere maschile, che lo differenzia negativamente dalle altre specie viventi, le quali, prive della ragione di potere, non uccidono per motivi astratti o ideologici. L’umanità, come diceva nel suo *Dialogo* il Leopardi, “studia tutte le vie di far contro la propria natura” (Leopardi, 1984, p. 53). Quando il folletto spiega allo gnomo che parte dell’umanità è morta per ragioni causate dal proprio stesso agire e “parte guerreggiando tra loro” (ibidem), non restiamo indifferenti. Se l’uomo è capace di azioni che minano la sopravvivenza stessa della sua specie e l’ambiente in cui vive, allora siamo di fronte a una nuova crisi dell’antropocentrismo, stavolta intesa come la centralità che dovrebbe avere la vita e il benessere umano. Siamo dinnanzi “al massimo potere tecnologico umano e al contempo di fronte alle potenziali conseguenze letali per tutto il

sistema mondo” (Braidotti, 2013, p. 70). Quell’estinzione che presagiva Leopardi con il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* si configura oggi come un rischio non astratto, almeno per quanto concerne le diverse sperimentazioni della biogenetica o le possibili applicazioni distruttive dell’intelligenza artificiale.

Le *Operette Morali* suggeriscono in più occasioni al lettore che la specie umana non sarebbe ontologicamente superiore alle altre. Il Cavallo ed il Toro, ad esempio, discorrono nell’omonimo dialogo leopardiano di cui sono protagonisti, dinnanzi ad un mucchio di ossa umane, simbolo quanto mai forte della fine del genere “misero” (Leopardi, 1984, p. 12), parlando di una razza ormai perduta e relegando l’essere umano allo stadio di semplice animale, solo appartenente ad un’altra specie. “La tracotanza dell’uomo si rivela in tutta la sua portata quand’egli sbandiera le sue deboli e incerte conoscenze millantandole come assolute e di origine divina, dimentico della bassezza della propria condizione ben più prossima all’animale e abile nell’ingannar sé stesso” (Montaigne, 2014, p. XII). Nello stesso tempo in cui li critica, Leopardi assegna però agli uomini una grande responsabilità: l’umanità differentemente dalle altre specie, è l’unica specie morale. Non c’è alcuna ispirazione teologica nel suo discorso, piuttosto c’è tutta l’irriverenza del poeta-pensatore che frantuma l’ordine presunto dell’universo e critica il geocentrismo (Prete, 2021, p. 16). Egli ride della misera fine dell’uomo ma non delle azioni che l’uomo ha perpetrato. Lo gnomo dell’operetta ci parlava di una natura attaccata e sopraffatta dalla mania del controllo umano, violentata da uno sfruttamento incontrollato: “Tra l’altre cose che facevano a questo e a quello, s’inabissavano le mille braccia sotterra e ci rapivano per forza la roba nostra, dicendo che ella si apparteneva al genere umano” (Leopardi, 1984, p. 52). Purtroppo, questa attitudine di rapina e di scempio nei confronti delle risorse naturali si perpetua nell’attualità come un triste strascico della più negativa visione egoista ed autocentrata dell’uomo. Durante il *lockdown* forzato, conseguenza dalla pandemia Covid, scomparsi o quasi gli uomini dalle strade e dalle piazze, la natura aveva riguadagnato degli spazi e si tornavano a vedere i delfini nel Canal Grande a Venezia. Era bastato che l’umanità facesse retromarcia per poche settimane.

Senza fatica possiamo concordare sul fatto che certamente “gli uomini non sono sempre gli stessi in ogni tempo e in ogni luogo” (Tilgher, 1940, p. 94) ma la lezione impartita dal folletto allo gnomo è sicuramente ancora valida. Noi lettori di oggi che forse ci riteniamo immuni dal vizio dell’autocentrismo e vaccinati contro l’antropocentrismo, pensando chissà che i vizi di cui ci parla Leopardi fossero propri ed esclusivi dell’umanità del suo tempo, ci sentiamo chiamati in causa dal folletto e dallo gnomo. Esattamente come fu per i contemporanei del poeta, ci costa ancora fatica ammettere ciò di cui egli ci aveva avvertiti (*Zibaldone*, 4524): “Tre cose gli uomini non crederanno mai; di non sapere nulla, di non essere nulla, di non aver nulla a sperare dopo la morte”.

Riferimenti bibliografici:

- Allocca, N. (2020). Il disinganno copernicano: sull’antropologia materialistica di Giacomo Leopardi. *Diacritica*, 2, 61-80.
- Andreozzi, M. (2014). Dieci sfumature di antropocentrismo. In P. Barone, A. Ferrante & D. Sartori (curr.), *Formazione e post-umanesimo. Tracce di pedagogia nell’età della tecnica* (pp. 43-56). Milano: Raffaello Cortina.
- Bazzocchi, M.A. (2023). *Spalancare gli occhi sul mondo. Dieci lezioni su Giacomo Leopardi*. Bologna: Il Mulino.
- Blasucci, L. (1998). Dal *Dialogo tra due bestie* al *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. In AA.VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995)* (pp. 289-304).

- Firenze: Olschki.
- Braidotti, R. (2013). *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: Derive Approdi.
- Calvino, I. (2023). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- D'Avenia, A. (2016). *L'arte di essere fragili. Come Leopardi può salvarti la vita*. Milano: Mondadori.
- D'Intino, F. (2017). Leopardi sulle tracce di Montaigne. *Quaderns d'Italia*, 22, 97-110.
- Montaigne, M. de (2014). *Saggi* (F. Garavini & A. Tournon, cur.). Milano: Bompiani.
- Dionisotti, C. (1970). Leopardi e Compagnoni. In AA.VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini* (pp. 673-699). Padova: Liviana.
- Geddes da Filicaia, C. (2006). *Fuori da Recanati io non sogno*. Roma: Le Lettere.
- Leopardi, G. (1959). *Operette morali* (G. Colli, cur.). Torino: Boringhieri.
- (1984). *Operette morali*. (P. Ruffilli, cur.). Milano: Garzanti.
- (1991a). *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* (S. Veca, cur.). Milano: Feltrinelli.
- (1991b). *Zibaldone di pensieri* (G. Pacella, cur.). 3 voll. Milano: Garzanti.
- (1993). *Canti*. Torino: Einaudi.
- (2003). *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (A. Ferraris, cur.). Torino: Einaudi.
- Lopes, S. (2023). *Questo mondo ove l'uomo è nulla: crollo dell'antropocentrismo. Un percorso nell'opera leopardiana*. [tesi di laurea]. Università di Padova.
- Luporini, C. (1980). *Leopardi progressivo*. Roma: Editori riuniti.
- Marchesini, R. (2009). *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*. Bari: Dedalo.
- Morace, S. (2017). *El origen femenino de la humanidad*. Barcellona: Ruta.
- Orlando, S. (2001). Introduzione. In G. Leopardi. *Operette morali*. Milano: Fabbri.
- Piacentini, A. (2002). *Tra il cristallo e la fiamma. Sulle lezioni americane di Italo Calvino*. Atheneum: Firenze.
- Pirandello, L. (1994). *I giganti della montagna*. Strehler G. (ed.). Milano: Feltrinelli Le Comete.
- Polizzi, G. (2001). *Leopardi e la filosofia*. Firenze: Polistampa.
- (2005). Spettacolo senza spettatore. Dalla *Pietade illuminata* al *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. *Rivista di Storia della Filosofia*, 60(2), 269-310.
- Prete, A. (2021). *Il pensiero poetante*. Milano-Udine: Mimesis.
- Rigoni, M. (1982). *Saggi sul pensiero leopardiano*. Padova: Coop. Libreria.
- Skórska, K. (2022). La questione del coboldo: *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* nelle traduzioni di Edward Porębowicz. *Europa orientalis*, 41, 115-124.
- Tilgher, A. (1940). *La filosofia di Leopardi*. Roma: Di Religio.
- Vinceti, S. (2012). *Leopardi. Il filosofo della speranza*. Ronciglione: Armando.

Di codice in codice: i manoscritti delle *Operette morali* nella Biblioteca Digitale Leopardiana

From code to code: the manuscripts of the Operette morali in the Biblioteca Digitale Leopardiana

GIOELE MAROZZI 

g.marozzi4@unimc.it / Università di Macerata

ABSTRACT: L'attualità delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi si realizza sia nei contenuti veicolati dal libro – nuovo, sfidante, in costante dialogo con ogni epoca –, sia nel modo in cui lettrici e lettori contemporanei possono avvicinarsi al testo. Il presente contributo intende indagare questo secondo punto di vista, proponendo le *Operette morali* come *case study* del trattamento digitale degli scritti del Recanatese entro la Biblioteca Digitale Leopardiana. Nella prima parte, verranno presentati rapidamente i presupposti del progetto, illustrandone lo stato dell'arte e il processo evolutivo. Nella seconda parte, invece, si procederà alla discussione di scelte valutate per la codifica testuale del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, allo scopo di mostrare come la metadattazione possa favorire diverse forme di fruizione dell'opera leopardiana all'interno della piattaforma digitale (descrizione dell'autografo, digitalizzazione, accesso ai testi).

Parole chiave: Biblioteca Digitale Leopardiana; Digital Humanities; Manoscritti; Codifica testuale; Digitalizzazione

Abstract: The newness of Giacomo Leopardi's Operette morali is evident both in the content conveyed by the book – new, contemporary, and in constant dialogue with every era – and in the way modern readers can dive into the text. This contribution aims to explore the second perspective, proposing the Operette morali as a case study for the digital treatment of Leopardi's writings within the Biblioteca Digitale Leopardiana. In the first part, the project's premises will be briefly presented, illustrating its current state and evolutionary process. In the second part, the discussion will focus on the choices evaluated for the textual encoding of the Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare, with the aim of demonstrating how metadata can facilitate different forms of fruition of Leopardi's work within the digital platform (description of the autograph, digitization, access to texts).

Keywords: Biblioteca Digitale Leopardiana; Digital Humanities; Manuscripts; Text coding; Digitization

Ricevuto: 7 settembre 2024 / Accettato: 29 ottobre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



1. IL CONTESTO. A distanza di duecento anni dall'ideazione e dalla composizione del loro nucleo principale, le *Operette morali* di Giacomo Leopardi continuano a rappresentare un importante punto di riferimento per il pubblico delle lettrici e dei lettori contemporanei. La trasformazione della società, l'evoluzione dei sistemi di pensiero, la nascita di orizzonti di senso moderni e postmoderni, la tecnificazione dell'umano, e lo sviluppo di strutture valoriali molto diverse da quelle dominanti nel XIX secolo hanno mutato radicalmente le attese, le aspettative e le posture critico-esegetiche di chi oggi, tra i non esperti, si trova a volere o dover fruire di scritti letterari: la comunicazione si è fatta più immediata, la soglia dell'attenzione si è drasticamente ridotta, ai contenuti complessi si preferiscono spesso quelli più granulari, la quantità di testi si è moltiplicata proporzionalmente all'aumentare dei canali con cui è possibile esprimere la propria creatività, incrementando al tempo stesso il rischio che gran parte di quanto realizzato non venga adeguatamente intercettato perché sciolto nell'immenso mare delle novità. Eppure, nonostante l'incidenza della situazione appena descritta, sono molti gli afflitti delle *Operette morali* che trovano una diretta corrispondenza con i sentimenti, con i timori, le speranze, le incognite che affliggono, muovono e inquietano le società odierne; e sono moltissimi i giovani in età scolare e post-scolare che si avvicinano a Leopardi e a quest'opera perché trovano in essa una scintilla in grado di accendere il loro spirito critico, un conforto, una condivisione, una voce capace di esprimere le sensazioni più profonde dell'animo.

Per tracciare un quadro compiuto delle attuali dinamiche di ricezione delle *Operette morali*, tuttavia, non si dovrà tralasciare l'impatto di un secondo importante elemento: proprio come le lettrici e i lettori, infatti, anche la critica ha iniziato a sperimentare nuove forme di accesso alla produzione di scrittori e scrittrici, non soltanto per il fisiologico approfondimento delle ricerche e per l'inaugurazione di nuove piste d'indagine, ma anche e soprattutto per l'apertura dei metodi al panorama ermeneutico delle *Digital Humanities*. Appartengono a questa macrocategoria interdisciplinare tutte quelle strategie di analisi computazionale che possono essere utilizzate per interpretare aspetti formali (quantitativi) o contenutistici (qualitativi) di opere in versi o in prosa partendo dalla formalizzazione e serializzazione dei dati presenti nei testi stessi, com'è stato suggerito, tra i primi, da Franco Moretti attraverso il concetto di *distant reading* (Moretti, 2013; 2020): la visualizzazione in grafi delle occorrenze di determinati termini o lemmi in uno scritto, il confronto dei *pattern* individuati con quelli ricostruibili partendo da altre produzioni, l'individuazione automatizzata delle entità citate in un passo e delle relazioni che le uniscono, l'estrazione di informazioni di natura linguistica circa la frequenza d'uso di parole e la loro collocazione nella frase, la modellizzazione tematica e l'individuazione del tono o dei toni di un'opera, la più o meno probabile attribuibilità di uno scritto a un autore sulla scorta di elaborazioni stilometriche¹. Naturalmente, anche tutte le

¹ Quelli proposti sono solo alcuni degli orizzonti di ricerca aperti o apribili dall'applicazione degli strumenti digitali allo studio dei testi, essendo le tecnologie non soltanto rigorose e strutturate ma anche molto versatili. L'utilizzo dei *software* e la qualità dei risultati prodotti, proprio come accade negli ambiti di ricerca tradizionali, continuano a dipendere in larga misura dall'obiettivo che si pongono le singole indagini: uno stesso *dataset*, sottoposto ad analisi simili ma con scopi diversi, può generare – e di fatto genera – *output* molto differenti. Basti pensare all'ambito della linguistica, in cui partendo da un *corpus* sarà possibile effettuare estrazioni di concordanze, *thesauri*, frequenza d'uso di parole, vettorializzazione di termini rispetto a concetti e ambiti semantici, e molto altro. Naturalmente, anche la filologia, l'esegetica e la critica possono godere di numerosi vantaggi grazie all'utilizzo degli strumenti delle *Digital Humanities*. Ne sia un esempio il ventaglio di possibilità offerte dai metodi di *data visualization*, i quali consentono alle studiose e agli studiosi di inferire valutazioni e produrre commenti partendo da rappresentazioni grafiche di fenomeni. Avere a disposizione una visualizzazione in forma di grafo, istogramma, mappa o nuvola di punti, infatti, può facilitare l'individuazione di relazioni, continuità semantiche, concentrazione o diffusione di caratteristiche, esistenza di scambi

tecniche necessarie a preparare i testi per questo genere di analisi rientrano nell'ambito delle *Digital Humanities*, perché funzionali alla strutturazione delle informazioni e all'individuazione – automatizzata o almeno in parte mediata dall'intervento umano² – delle componenti minime (*token*) e dei valori che compongono i *dataset* oggetto di analisi. Ci si riferisce, in questo caso, alla digitalizzazione dei supporti che ospitano le varie opere, alla trascrizione digitale dei testi, alla descrizione filologico-catalografica dei testimoni nonché all'attribuzione di metadati semantici ai loro contenuti, alla raccolta organizzata di dati relativi ad aspetti linguistici o stilistici, alla creazione di database che formalizzano le caratteristiche degli oggetti bibliografici analizzati ponendole in relazione con altre informazioni veicolate dalle stesse fonti, allo scopo di creare voci interrogabili anche attraverso i principi della statistica³.

A questo secondo genere di prospettive – alla predisposizione, cioè, di materiali che possano essere utilizzati per sviluppi critici successivi – si rivolge l'insieme delle attività necessarie per l'allestimento della Biblioteca Digitale Leopardiana (Melosi & Marozzi, 2021). È questa la formula con cui è stato battezzato, dopo un anno dal suo avvio, un progetto ideato nel 2017 dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati con l'obiettivo ambizioso di completare la catalogazione e la digitalizzazione dei documenti appartenenti al fondo *Carte Leopardi* della

intensi tra luoghi, autori e opere. Alla localizzazione delle lettere di Giacomo e Monaldo leopardi è dedicato Cesaroni & Marozzi (2023). Andrà sottolineato, infine, per completezza, che non tutte le applicazioni di *Digital Humanities* nascono specificamente per il mondo letterario, né che soltanto alla letteratura guarda il digitale: gestione delle fonti, mappature, sistemi GIS, realtà aumentata, fotogrammetria, *reflectance transformation imaging* e riproduzione in 2.5D, ricostruzione tridimensionale di siti archeologici, strumenti per il text-to-speech, trascrizione automatizzata, applicazioni di traduzione simultanea per l'interpretariato sono alcuni esempi di ricerche umanistiche in cui trovano terreno fertile lo studio e l'utilizzo delle tecnologie digitali.

² Le applicazioni che sfruttano l'Intelligenza Artificiale hanno impresso un'importante accelerazione all'automatizzazione dei processi. Per limitarsi a due soli esempi, peraltro tra i più noti, si pensi a ChatGPT <<https://chat.openai.com/>> e Transkribus <<https://www.transkribus.org/>>. Nel primo caso, si tratta di una IA generativa, in grado non soltanto di creare testi partendo da *prompt* più o meno complessi, ma anche di riformulare e rielaborare contenuti, nonché di proporre metadazioni di testo in XML, di scrivere stringhe di codice in vari linguaggi e molto altro. Nel secondo caso, invece, si ha a che fare con una IA specificamente dedicata al riconoscimento ottico di testi manoscritti e a stampa. Accanto a questa funzione, però, peraltro implementata e resa possibile anche da ChatGPT con risultati molto variabili, Transkribus offre molti altri strumenti corredati, che contribuiscono a delineare la specificità dello strumento rispetto alla genericità di ChatGPT: l'identificazione delle aree del testo e delle linee su cui risiedono le singole parole, la possibilità di addestrare modelli di riconoscimento dedicati a una specifica mano, l'esportabilità delle trascrizioni, tra l'altro, in testo puro (.txt), in file .pdf (con l'immagine utilizzata per il riconoscimento del contenuto e un layer testuale ad essa sovrainpresso, affinché sia possibile cercare le parole e visualizzarle direttamente nella digitalizzazione), o ancora in file .xml strutturati secondo le codifiche TEI e ALTO (uno schema di metadati dedicato alla referenziazione delle parole nelle immagini digitali: utilizzando i pixel della riproduzione come punti del piano cartesiano, con ALTO è possibile assegnare un valore alle coordinate di determinati pixel e identificare la posizione relativa della linea su cui poggia ciascuna parola, nonché l'estensione dell'area dell'immaginario rettangolo all'interno della quale un termine è scritto).

³ Un esempio in tal senso è fornito dai database tabellari in cui si registrano informazioni relative alle caratteristiche esterne di un manoscritto epistolare: presenza di indirizzo nella sovraccarta, autore di quest'ultimo, utilizzo di sigilli in carta o ceralacca per chiudere la lettera, individuazione di timbri postali, esecuzione di tagli di disinfezione sul foglio, presenza di annotazioni di segreteria o di note di riscontro, ecc. Filtrando i risultati per i valori inseriti, sarà così possibile gestire moli di informazioni molto elevate e al tempo stesso ottenere con semplicità indicazioni in percentuale di quanto spesso compare un determinato elemento o si verifica uno specifico fenomeno.

Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III” di Napoli ⁴, composto dalla sezione quantitativamente e qualitativamente più poderosa dell’archivio autoriale di Giacomo Leopardi: lo *Zibaldone*, i centoundici *Pensieri*, la quasi totalità degli autografi dei *Canti* e delle *Operette morali*, ben oltre la metà degli originali delle lettere che compongono la corrispondenza passiva del Recanatese, postillati, discorsi, appunti, cartigli, indici e molto altro, per un totale di circa 11.000 pagine manoscritte o con interventi autografi del poeta (Antona-Traversi, 1889; Fava, 1919; Cacciapuoti, 2024). All’accordo con l’istituzione napoletana, siglato tra l’allora direttrice Simonetta Buttò e il Presidente del Centro Studi di Recanati, fece seguito nel 2018 un’espansione del progetto, proposta da Laura Melosi presso la Scuola di Dottorato dell’Università di Macerata, e dedicata al censimento, alla catalogazione e alla digitalizzazione di tutti quei manoscritti autografi e idiografi di Giacomo Leopardi che per varie ragioni non sono confluiti nel patrimonio della Biblioteca partenopea, ma si trovano disseminati in oltre ottanta siti in Italia e nel mondo (Melosi, 2024). L’iniziativa di valorizzazione delle carte leopardiane, inquadrata in tal modo entro una cornice più articolata, continuò a crescere e arricchirsi, e venne ulteriormente specializzata nella prospettiva di costituzione di una piattaforma digitale in cui ospitare tutti i materiali censiti: in prima istanza, naturalmente, schede di catalogo e immagini ad alta risoluzione dei manoscritti leopardiani napoletani ed extra-napoletani, ma in una seconda fase anche notizie sul posseduto della Biblioteca e dell’Archivio del Centro Studi recanatese, riferimenti bibliografici, studi, iconografia e testi (Marozzi, 2024).

Lo scopo principale della Biblioteca Digitale Leopardiana, infatti, è quello di inserirsi nel contesto particolarmente fertile dei portali d’autore⁵ e diventare un punto di riferimento per quanti abbiano necessità o desiderio di lavorare sulla vita, sul pensiero e sulle opere di Giacomo Leopardi, tanto a livello accademico, quanto scolastico e divulgativo. Per raggiungere tale obiettivo, si è scelto di progettare un database che miri a diventare non tanto un’applicazione *in sé conclusa* – utile per generare specifiche elaborazioni ed eseguire soltanto ricerche predeterminate –, quanto piuttosto una *piattaforma operativa*, un *repository*, cioè, in cui, accanto ad alcune proposte di fruizione strutturata, sia possibile far sorgere nuovi spunti d’analisi, trovare, scaricare e utilizzare set di dati scientificamente vagliati e accurati, recuperare proposte didattiche, navigare in modo libero e funzionale tra i metadati, avere a disposizione schede informative e, in prospettiva futura, partecipare alla co-creazione e all’aggiornamento dei contenuti presenti online grazie ad attività di *crowdsourcing*. In quest’ottica, un ruolo di primo piano è svolto naturalmente dai testi, il cui trattamento digitale filologicamente accurato diviene propedeutico non soltanto all’offerta di un punto d’accesso unitario alla produzione leopardiana, ma anche all’esecuzione di indagini che partano dagli scritti forniti e raggiungano risultati ulteriori rispetto a quelli previsti dalla piattaforma. Proprio per questa ragione, si è scelto di presentare un primo resoconto delle riflessioni in corso in

⁴ Il nucleo principale del fondo *Carte Leopardi* è composto dall’insieme della documentazione che Leopardi aveva con sé a Napoli al momento della morte e che, dopo essere restato nella disponibilità di Antonio Ranieri e aver attraversato alterne vicende conservative, venne da ultimo depositato presso la Biblioteca Nazionale della città partenopea (le dinamiche di tali passaggi sono state descritte in numerosi contributi e recentemente sono state sistematizzate in Imbriani, 2017). Ai manoscritti e agli stampati appartenenti a questa prima sezione vennero aggiunte in seguito le carte provenienti dalla cessione di Umberto Dalla Vecchia (Leopardi, 1906) e ancora oggi sono spesso annessi al fondo napoletano i manoscritti acquisiti dallo Stato attraverso l’esercizio del diritto di prelazione in occasione di vendite all’incanto.

⁵ Per garantire un dialogo costante tra i portali d’autore, diversi per soggetto trattato ma omogenei per qualità e obiettivi, è stato costituito un gruppo di lavoro interuniversitario (*Testi e autori della letteratura online*) che, partendo dall’analisi di *best practices*, intende individuare linee guida e standard condivisi che consentano di raggiungere il requisito fondamentale dell’interoperabilità.

merito alla possibilità di fornire accesso, attraverso la Biblioteca Digitale Leopardiana, a due categorie di testi: da un lato, una versione “base” riprodotta secondo le edizioni critiche di riferimento, per intercettare le esigenze di quanti abbiano interesse a leggere le opere leopardiane nella loro forma definitiva; dall’altro, un’elaborazione “arricchita”, legata ai singoli testimoni, in cui il testo possa offrire opportunità d’approfondimento diversificate grazie alla descrizione dei fenomeni correttori e delle caratteristiche materiali dei supporti. Per illustrare più nel dettaglio le ragioni e gli obiettivi di quanto appena descritto, si è scelto di proporre la discussione di un *case study*, con il quale si presenterà un’ipotesi di trattamento digitale del testo delle *Operette morali*.

2. IL *CASE STUDY*. Dal punto di vista materiale, sono noti oggi diciassette testimoni principali delle *Operette morali*: sei manoscritti, due postillati e nove edizioni a stampa. Per quanto riguarda queste ultime, sono molti gli esemplari attualmente censiti dai cataloghi di biblioteche attive non soltanto sul territorio italiano; i postillati, invece, sono conservati a Napoli, nel già citato fondo *Carte Leopardi* della Biblioteca Nazionale, mentre i manoscritti sono suddivisi tra questa stessa istituzione (quattro), e l’*Autografoteca Bastogi* della Biblioteca Labronica “F. D. Guerrazzi” di Livorno (due) (Leopardi, 1979)⁶. Quanto all’assetto conservativo degli autografi, riconducibile in parte alla storia compositiva dell’opera e in parte alle dinamiche editoriali della stessa, è interessante notare che esso si riflette in maniera piuttosto interessante sulle caratteristiche esterne dei documenti stessi: se è vero, infatti, che tutti e sei i manoscritti noti risultano omogenei per fascicolazione, essendo composti da uno o più bifogli secondo la lunghezza delle operette e la loro eventuale legatura, è altrettanto vero che la separazione degli autografi esistente su base geografica individua due gruppi distinti anche per caratteristiche esterne. Una prima differenza è data dallo specchio d’impaginazione: i manoscritti napoletani, datati al triennio 1824-1826, esibiscono una struttura in colonne, in cui la sezione esterna della pagina ospita la copiatura in pulito dei testi, e quella prossima alla piegatura del bifoglio viene riservata all’aggiunta di note, correzioni e *varia lectio*; gli autografi livornesi, invece, che risalgono al 1832 e sono dunque successivi alla prima edizione delle *Operette morali* (Milano, Stella, 1827), mostrano i tratti di una nuova postura autoriale e sono scritti a piena pagina, con l’aggiunta talvolta di foglietti singoli incollati in corrispondenza dei punti interessati da rielaborazioni ed espansioni. Un secondo dettaglio che contribuisce a rafforzare l’omogeneità interna dei documenti appartenenti all’una o all’altra collezione riguarda invece la natura materiale dei sei testimoni: quelli napoletani, infatti, sono copie in pulito rimaste nella disponibilità dell’autore e utilizzate per trarre un’ulteriore stesura da inviare allo Stella per la

⁶ Questi i manoscritti, con le rispettive segnature:

- Napoli, Biblioteca Nazionale:
 - *Carte Leopardi*, IX: autografo principale, contenente la maggior parte delle operette;
 - *Carte Leopardi*, XX.1: autografo del *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*;
 - *Carte Leopardi*, XX.2.1: autografo de *Il Copernico. Dialogo*;
 - *Carte Leopardi*, XX.2.2: autografo del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*.
- Livorno, Biblioteca Labronica:
 - *Autografoteca Bastogi*, Cass. 64, 469, ins. 4: autografo del *Dialogo di un venditore d’almanacchi e di un passeggero*;
 - *Autografoteca Bastogi*, Cass. 64, 469, ins. 5: autografo del *Dialogo di Tristano e di un amico*.

Ai manoscritti principali e ai postillati si legano altre attestazioni autografe o idiografe di Leopardi connesse alle *Operette morali*, come l’*Errata corrige* conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli con segnature *Carte Leopardi*, XXI.2 e alcune bozze di stampa con correzioni manoscritte, parimenti conservate nella Biblioteca partenopea.

stampa⁷; quelli livornesi, invece, corrispondono esattamente agli originali utilizzati da Guglielmo Piatti per allestire la seconda edizione delle *Operette* (Firenze, Piatti, 1834)⁸ e proprio con la mediazione degli eredi dell'editore fiorentino giunsero nelle mani di Gioacchino Bastogi confluendo nell'*Autografoteca* entro cui si trovano ancora oggi (Pescetti, 1937).

Già da queste considerazioni esterne e contingenti è possibile derivare una prima, fondamentale utilità della Biblioteca Digitale Leopardiana: il fatto, cioè, che essa dia accesso attraverso un singolo canale a tutti i testimoni manoscritti e a stampa del capolavoro leopardiano⁹, resi disponibili gratuitamente e ad alta risoluzione, con il corredo delle descrizioni di catalogo, per permettere di visualizzare con un unico colpo d'occhio caratteristiche che altrimenti sarebbe possibile percepire solo in maniera asincrona, senza poter confrontare contemporaneamente aspetti di interesse per specifiche ricerche¹⁰. A quanto appena descritto si unisce poi, come è stato accennato poc'anzi, la presenza delle trascrizioni nei vari formati prevedibili. Quando la funzione – attualmente in fase di ideazione e sviluppo – sarà implementata per l'uso pubblico, a entrambe le versioni del testo sarà possibile accedere, ad esempio, attraverso una scheda “Opera” dedicata alle *Operette morali*. Il template descrittivo pensato per questa sezione della piattaforma prevede la formalizzazione di quante più informazioni possibili su tutti quegli scritti leopardiani che, proprio come le *Operette*, abbiano avuto un approdo in volume (in vita dell'autore o dopo la sua morte), o, in alternativa, abbiano raggiunto una conformazione definitiva o semi-definitiva grazie all'intervento e al lavoro della filologia e della critica: titolo d'insieme, titoli alternativi, datazione, genere, forma e storia dell'opera, presentazione e riassunto del contenuto, testimoni manoscritti e a stampa, elenco delle edizioni di riferimento, cenni in altri scritti dell'autore (tipicamente nell'*Epistolario*) e, come si è detto, accesso ai testi.

Nel caso delle *Operette morali*, la versione “base” del contenuto potrebbe riprodurre l'edizione critica curata nel 1979 da Ottavio Besomi (Leopardi, 1979), riveduta sulla scorta delle osservazioni e degli approfondimenti portati dal fortunato commento di Laura Melosi pubblicato per la prima volta nel 2008 (Leopardi, 2008). Per rendere più agevole la fruizione e la lettura dei contenuti anche da parte del pubblico non specialistico – cui si rivolge specificamente questo formato –, potrà essere eliminato l'apparato critico elaborato dallo studioso, mettendo, così, in evidenza esclusivamente la lezione promossa a testo. Le modalità più funzionali di consultazione, annotazione e salvataggio dei documenti potranno essere individuate, invece, attraverso la creazione di un apposito *focus group*, utile a comprendere quali siano le esigenze e le aspettative d'uso più comuni in relazione ai destinatari privilegiati della sezione (file .pdf a scorrimento, visualizzatore “flipbook” per poter mimare il gesto di sfogliare le pagine, possibilità di effettuare il download del contenuto in più formati, quali .pdf, .txt e .docx). L'obiettivo principale di questa forma del testo, infatti, dovrà essere quello di intercettare e soddisfare le esigenze di chi intenda accedere a una versione digitale delle

⁷ Ne è testimonianza anche il carteggio di Prospero Viani (benemerito raccogliitore e editore di manoscritti leopardiani) con Giovanni Resnati, temporaneo collaboratore degli Stella, per il quale si rinvia a Genetelli (2016, p. 117).

⁸ Lo dimostrano la presenza del timbro della Censura di Firenze nelle pagine degli autografi e la lunga nota manoscritta del censore Mauro Bernardini (datata Firenze 10 Agosto 1833) presente a c. 10r del *Dialogo di Tristano e di un amico*.

⁹ Per quanto riguarda i testimoni a stampa, sarà offerta probabilmente la riproduzione di un solo esemplare per ogni edizione.

¹⁰ Se è vero che la disponibilità tendenzialmente gratuita e ad alta risoluzione di oggetti digitali è caratteristica comune a molti progetti di digitalizzazione, è altrettanto vero che la Biblioteca Digitale Leopardiana unisce a questo aspetto la specificità tematica e, come conseguenza, la riduzione di rumore in fase di ricerca e la semplificazione delle procedure di recupero delle descrizioni e dei file (tutti dedicati a un unico soggetto).

Operette morali per scopi di intrattenimento, di divulgazione, o di riuso dei *corpora* in ambito scolastico e accademico: senza ricorrere alle fonti attualmente disponibili online, non sempre prodotte da istituzioni garanti della bontà e accuratezza dei contenuti, le interessate e gli interessati potranno ottenere una trascrizione dell'opera leopardiana in *plain text* e salvarne una copia nel proprio dispositivo per accessi o elaborazioni successive, anche di natura scientifica.

Diversa la cornice entro la quale si inserisce la realizzazione del formato testuale "arricchito", il cui scopo principale sarà quello di rappresentare adeguatamente la complessità evolutiva espressa dalle *Operette morali*, attraverso la metadattazione di specifici aspetti. Più in particolare, una strategia esecutiva potrebbe essere quella di offrire la trascrizione di tutti i testimoni dell'opera, così da permettere la visualizzazione sinottica delle varie stesure e identificare agevolmente le eventuali modifiche introdotte in una o più di esse¹¹. Per gli autografi e i postillati, in aggiunta, caratterizzati da un importante dinamismo interno dovuto a più o meno numerosi interventi autoriali, si potrà prevedere anche un doppio livello di fruizione, che dia conto singolarmente dello stadio più avanzato del documento, e dell'insieme delle modifiche apportate sulla prima stesura per giungere all'ultima formulazione. Le due versioni del testo così ottenute potranno essere messe in relazione, poi, importando e riadattando una funzionalità presente nella piattaforma PhiloEditor¹², che consente di accedere alle opere in due modalità: quella "lettura", che corrisponde alla trascrizione delle edizioni a stampa di uno scritto selezionato; e quella "varianti", in cui è possibile apprezzare concretamente l'innovazione portata da un'edizione successiva rispetto a una precedente grazie a una visualizzazione che lega le due stesure considerate mostrando cassature, aggiunte e spostamenti di termini o frasi, nonché collocando una sopra l'altra (con dimensioni diverse) le lezioni di luoghi testuali in cui siano occorse sostituzioni di intere parole o singole lettere. Nel caso degli autografi e dei postillati leopardiani, la modalità "lettura" potrebbe offrire dunque lo stadio più avanzato dei documenti, mentre quella "varianti" la visualizzazione di cancellature, inserzioni e *varia lectio*, riproducendo le caratteristiche con cui esse compaiono nel supporto. Questa operazione si rivolge in modo privilegiato a utenti esperti, studiosi e studiosi, e intende garantire almeno due vantaggi: in primo luogo, la possibilità di accedere a modalità di consultazione più approfondite, tecniche e articolate già all'interno della piattaforma, al fine di raccogliere informazioni preziose sugli interventi d'autore che hanno contraddistinto le *Operette morali*; in secondo luogo, l'opportunità di analizzare ed eventualmente scaricare set di dati strutturati su cui poter costruire approfondimenti e progettazioni ulteriori.

L'orizzonte di riferimento entro cui dovrà essere inquadrata la realizzazione di tutti i formati di trascrizione fin qui descritti è definito naturalmente dalle linee guida della TEI – *Text Encoding Initiative*, che rappresentano ad oggi il punto di riferimento principale (anche se non unico)¹³ per la marcatura e la successiva pubblicazione dei testi. La versatilità degli elementi proposti dal consorzio internazionale, infatti, consente non soltanto di descrivere approfonditamente molte caratteristiche delle opere e dei testimoni che le veicolano, ma anche di tradurre nel mezzo informatico i diversi approcci metodologici della filologia, che trovano

¹¹ Per raggiungere questo obiettivo, potrebbe essere utile prevedere l'integrazione, nella Biblioteca Digitale Leopardiana, anche di uno strumento per la collazione automatica, come CollateX <<https://collatex.net/>>.

¹² <<https://projects.dharc.unibo.it/philoeditor/#>>

¹³ Voci critiche nei confronti di TEI e più in generale della rigidità dell'XML sono state sollevate in più occasioni. Per questa ragione sono state ideate nel tempo possibili soluzioni alternative tanto a livello di linguaggi di marcatura quanto sul versante delle scelte editoriali e della strutturazione delle trascrizioni digitali. Cfr. ad esempio l'esperienza di TAG (Text-As-Graph) e TAGML, mantenuti dal Huygens Instituut di Amsterdam <<https://github.com/HuygensING/TAG>>, nonché Fiormonte (2018) e Schmidt (2019).

anzi nell’allestimento di edizioni digitali una proficua occasione di riflessione e, in alcuni casi, di parziale integrazione epistemologica. Proprio in virtù della situazione appena descritta, e del dibattito tuttora aperto circa i vantaggi e gli svantaggi delle differenti strategie di codifica testuale¹⁴, saranno avanzate in questa sede tre proposte alternative di trattamento informatizzato del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, che possano consentire di raggiungere gli scopi d’uso e fruizione poc’anzi richiamati – versione “base” e “arricchita”, nella doppia modalità “lettura” e “varianti”¹⁵. Di ogni soluzione verranno messi in evidenza i lati positivi senza tacere le inevitabili criticità, fornendo esempi concreti del tipo di codifica che potrebbe essere impiegata nelle singole configurazioni.

2.1. *Una codifica per ogni testo*. La prima proposta suggerisce di generare una trascrizione a sé stante per ogni stadio compositivo delle *Operette morali* che si intenderà mettere a disposizione degli utenti attraverso la Biblioteca Digitale Leopardiana, e cioè una per la forma “base” tratta dall’edizione critica di riferimento, una per la versione “arricchita” delle stampe e due per l’analoga versione di manoscritti e postillati, dal momento che si dovrà prevedere, come è stato accennato, un testo per la modalità “lettura” (lezione più avanzata di ciascun testimone), e uno per la modalità “varianti” (formalizzazione dei processi evolutivi che, dalla prima formulazione, hanno condotto alla stesura finale di ogni documento). Più in particolare, la forma “base” del testo potrà essere oggetto di una codifica molto leggera, che offra in maniera sequenziale il flusso del capolavoro leopardiano, identificando soltanto alcuni elementi fondamentali come i titoli delle singole *Operette*, i nomi dei personaggi coinvolti nei dialoghi e le entità principali che compaiono nel corso dello scritto, come luoghi, persone, divinità e organizzazioni, a loro volta collegabili con voci d’autorità tratte da *Authority file* internazionali come VIAF¹⁶, ISNI¹⁷ o GeoNames¹⁸ (Figg. 1 e 2).

```
<sp who="#G">
  <speaker>Genio.</speaker>
  <p>Come stai, buon
    <persName ref="#Tasso_Torquato">Torquato</persName>?</p>
</sp>
```

Fig. 1 Individuazione dell’entità “persona” attraverso il tag <persName> e collegamento (tramite l’attributo @ref) alla forma normalizzata del nome.

¹⁴ Si vedano, a titolo esemplificativo e non esaustivo dei vari approcci metodologici della filologia (e delle conseguenti valutazioni di ordine tecnico digitale), Pierazzo (2009), D’Iorio (2016), Pierazzo (2018), Italia (2019), Bleeker, Buitendijk, Haentjens Dekker, Neyt & Van Hulle (2022), Nava (2022).

¹⁵ La scelta di rendere consultabile un testo in tre versioni è promossa anche, benché con alcune differenze, dal progetto dedicato alla *Storia d’Italia* di Francesco Guicciardini <<https://guicciardini-storia-italia.huma-num.fr/>>, attraverso cui è possibile accedere all’edizione semi-diplomatica dei manoscritti (Transcription), al loro “primo getto” (Premier jet) e al loro stadio più avanzato (Text revu).

¹⁶ <<https://viaf.org/>>.

¹⁷ <<https://isni.oclc.org/cbs/>>.

¹⁸ <<https://www.geonames.org/>>.

```

<listPerson>
  <person xml:id="Tasso_Torquato">
    <persName key="4936996">
      <forename>Torquato</forename>
      <surname>Tasso</surname>
    </persName>
  </person>
</listPerson>

```

Fig. 2 Parte del <teiHeader> in cui sono elencate le forme normalizzate delle entità (nell'esempio, le persone) citate nel testo. Il valore dell'attributo @key presente all'interno del tag <persName> rimanda all'identificativo univoco associato a Torquato Tasso nell'*Authority File* VIAF.

Quanto alla versione “arricchita” dedicata ai singoli testimoni, la modalità “lettura” (unica prodotta per le stampe) potrà continuare a offrire una marcatura essenziale paragonabile a quella usata per la forma “base”, aggiungendo però informazioni specifiche riconducibili ai supporti, come la ripartizione del testo in pagine, o l'indicazione di elementi paratestuali particolarmente importanti, quali penne e titoli correnti (Fig. 3).

```

<pb n="121" xml:id="A_p_121"/>
<!-- [...] -->
<sp who="#T">
  <speaker>T.</speaker>
  <p>Oh potess'io rivedere la mia
    <persName ref="#dEste_Eleonora">Leonora</persName>.
    Ogni volta che ella mi <seg hand="#pennaB">torna</seg>
    alla mente, mi nasce un brivido di gioia <!-- [...] --></p>
</sp>

```

Fig. 3 L'elemento <pb> indica l'inizio di una pagina del manoscritto; l'attributo @n consente di numerare progressivamente le pagine, mentre @xml:id assegna loro un identificativo univoco. L'elemento <seg>, invece, specificato dall'attributo @hand, individua una porzione di testo che risulta vergata, nel manoscritto, con una penna diversa rispetto a quella principale.

Più articolata sarà, invece, la codifica da prodursi per generare il testo della modalità “varianti”, utile per contestualizzare la fenomenologia dei documenti nel passaggio dalla prima stesura al loro stadio più avanzato. Per ottenere questo tipo di output potrà essere prodotta una trascrizione semi-diplomatica dei testimoni, valorizzata dalla possibilità di visualizzare a schermo sia il testo presente in una pagina, sia la digitalizzazione di quest'ultima. Sul piano della codifica XML, sarà opportuno in prima istanza ricorrere agli elementi TEI dedicati alla rappresentazione documentale delle risorse (modulo 12: *Representation of Primary Sources*) per evidenziare cassature, aggiunte in rigo o marginali, cambi di penna e presenza di simboli. In tale contesto, l'uso di attributi specifici per collocare nel tempo gli interventi correttori costituirà un arricchimento dei dati a disposizione per l'edizione: queste informazioni, infatti, potranno essere intercettate con appositi filtri di visualizzazione per consentire di evidenziare solamente le varianti che esibiscono determinate caratteristiche. La marcatura così generata potrà poi essere ulteriormente arricchita, se ritenuto necessario o utile, attraverso tag che permettano il collegamento diretto tra testo e immagine per consentire agli utenti di ritrovare

con facilità, al solo *hover over* del mouse, la trascrizione di un luogo specifico del facsimile o la posizione in quest'ultimo di un passo d'interesse (Figg. 4a e 4b).

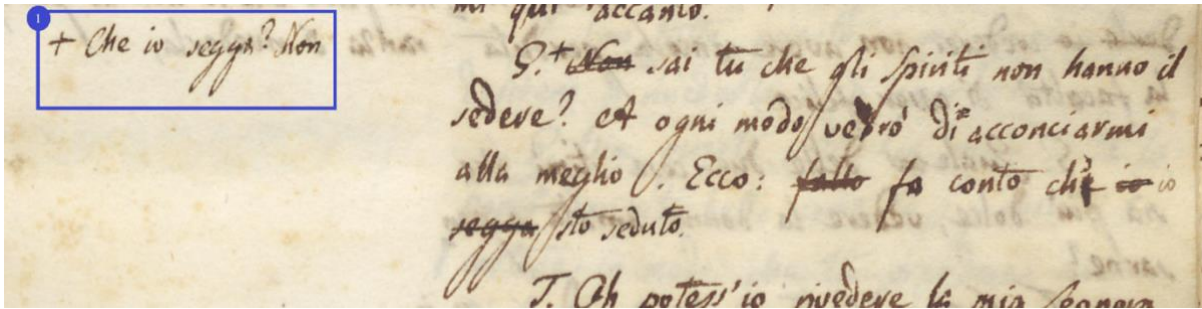


Fig. 4a Dettaglio del Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare, con indicazione dell'area della pagina in cui compare un'aggiunta marginale.

Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli. Tutti i diritti riservati.

```
<sp who="#G">
  <speaker>G.</speaker>
  <p><add place="above"><metamark xml:id="metamark1" function="reference"
    target="#A_a_p.121_01"/></add>
    <add xml:id="A_a_p.121_01" place="margin" hand="#pennaB" facs="A_add_p.121_01">
      <metamark sameAs="#metamark1"/>Che io segga? <mod type="subst">
        <del rend="overwritten">n</del>
        <add place="superimposed">N</add>
      </mod>on</add>
    <del>Non</del> sai tu che gli Spiriti non hanno il sedere?
    A ogni modo vedrò d<subst>
      <del rend="strikethrough">'</del>
      <add>i</add>
    </subst> acconciarmi alla meglio. Ecco<add seq="2">:</add>
    <del rend="strikethrough" seq="1">fallo</del> fa conto ch<subst>
      <del rend="strikethrough">e</del>
      <add>'<del>io</del></add>
      <add hand="#pennaC">io</add>
    </subst>
    <subst>
      <del rend="strikethrough" hand="#pennaB">segga</del>
      <add hand="#pennaB">sto seduto.</add>
    </subst></p>
</sp>
```

Fig. 4b Esempio di codifica per il dettaglio in Fig. 4a. L'elemento <add> segnala le aggiunte, specificando grazie all'attributo @place il luogo o il modo in cui esse vengono inserite. , invece, è utilizzato per le cancellature, di cui viene offerta una breve descrizione attraverso l'attributo @rend. <metamark> indica la presenza di un simbolo, che in questo caso funge (@function) da richiamo per un'aggiunta al margine. Il collegamento tra il simbolo e la nota è esplicitato grazie all'attributo @target di <metamark> che coglie l'@xml:id del relativo <add>. L'attributo @seq, corredato da un valore numerico crescente, formalizza la sequenza probabile con cui sono intervenute aggiunta e cassatura in un luogo testuale. Da ultimo, l'attributo @facs è utilizzato per collegare l'aggiunta marginale alla corrispondente area della digitalizzazione, identificata in un'apposita sezione <facsimile> attraverso le coordinate del vertice superiore sinistro e inferiore destro dell'immaginario rettangolo che è possibile disegnare attorno alla nota (cfr. Fig. 4a).

I vantaggi di questa prima proposta di marcatura si legano essenzialmente a due aspetti: in primo luogo, essa consente di mantenere relativamente semplice e pulito il codice XML necessario alla descrizione dei fenomeni: essendo ripartiti in file specifici per i singoli testimoni, gli elementi possono essere utilizzati in maniera più accurata per evidenziare contenuti relativi a uno e un solo *layer* testuale, attenuando il rischio di generare incongruenze interne o *overlapping* di tags. In secondo luogo, la scelta di proporre edizioni semi-diplomatiche dei testi consente di raggiungere due obiettivi: da un lato, favorire la lettura del manoscritto anche da parte di utenti non specializzati, decodificando la scrittura leopardiana e proponendo l'interpretazione di lezioni cassate o scritte con grafia molto minuta; dall'altro, creare rappresentazioni digitali in cui, nonostante la formalizzazione del linguaggio XML, sia ancora possibile apprezzare almeno in parte “la natura stratificata, aperta e dinamica dei processi di scrittura” (Fiormonte, 2018, p. 177), conciliando laddove possibile il piano topografico e quello cronologico delle varianti, fornendo, cioè, indicazioni sul luogo in cui si verificano gli interventi autoriali e sull'ordine probabile con cui essi si sono depositati sulla pagina.

Agli aspetti positivi appena descritti, tuttavia, fanno da contraltare numerosi lati negativi che inducono a prestare particolare cautela prima di avviare un processo di questo tipo. Il primo svantaggio risiede nell'ingente quantità di file XML che, seguendo quanto discusso finora, sarebbe necessario creare per ogni opera leopardiana. Focalizzando l'attenzione sulle sole *Operette morali*, applicare la strategia in esame richiederebbe la produzione di almeno ventisei trascrizioni diverse: una per l'edizione critica di riferimento, dodici per i sei manoscritti, quattro per i due postillati e nove per le altrettante stampe. Appare evidente che la “moltiplicazione dell'esistente” generata da un flusso di lavoro siffatto risulterebbe non soltanto anti-economica, ma anche poco sostenibile, sia in termini editoriali che di amichevolezza. Da un lato, infatti, ci si troverebbe a marcare più volte entità e fenomeni identici tra loro, producendo contenuti che non arricchiscono in maniera determinante la Biblioteca Digitale Leopardiana; dall'altro, aumenterebbero a dismisura le dimensioni del database, con impatto negativo sia per l'*hosting* e la conservazione della piattaforma, sia per gli utenti, che, anche limitando l'analisi a un solo tipo di supporto, si troverebbero a dover gestire un importante mole di risultati nelle loro ricerche. A quanto appena illustrato si aggiunge, poi, un'altra criticità di ordine metodologico: separare in due file diversi l'edizione semi-diplomatica di un testimone e la trascrizione linearizzata del suo stadio più avanzato interrompe il legame logico e interpretativo che, a livello digitale, dovrebbe caratterizzare il trattamento di un testo. La resa facsimilare dei contenuti, insomma, separata “fisicamente” da una lettura che ne finalizzi il significato rappresentando il momento conclusivo della fenomenologia, rischierebbe di apparire visivamente interessante ma concettualmente sterile¹⁹.

2.2. *Una codifica unica.* Su un piano diametralmente opposto a quello appena illustrato si colloca la seconda proposta esecutiva, che prevede la realizzazione di un unico file XML in cui dar conto contemporaneamente di tutti i testimoni, assegnando un ruolo privilegiato

¹⁹ Si pensi a un intervento correttivo che, cassando una *e* e aggiungendo un apostrofo, volesse trasformare un *che* in *ch'*. Una trascrizione semidiplomatica che intendesse dar conto del fenomeno così come appare nel testimone avrebbe come esito *che'*, in cui al vantaggio di poter avere uno sguardo complessivo e contemporaneo sul dinamismo del testo si oppone ‘formalmente’ la perdita di unità della lezione finale pensata dall'autore (a livello esecutivo, infatti, proprio come nell'originale, la *e* continuerebbe a fraporsi tra il *ch* e l'apostrofo, impedendo la concreta/visiva realizzazione di *ch'*). Cfr. Bleeker, Buitendijk, Haentjens Dekker, Neyt & Van Hulle (2022): “In TEI-XML, Beckett's typo in ‘Scratch’ (figure 31) could be transcribed as: `Scratchg<add>h</add>`. Currently this encoding produces three separate tokens: ‘Scratch,’ ‘g’ and ‘h,’ none of which will be aligned with the occurrence of ‘Scratch’ in another version”.

all'edizione critica di riferimento ma riportando anche le letture di manoscritti, postillati e stampe. Attuare questo proposito, naturalmente, non si traduce nella semplice giustapposizione di trascrizioni in un ambiente di codifica unitario e omogeneo, ma richiede un completo ripensamento delle procedure di marcatura, ricorrendo anche agli elementi specificamente previsti dalla TEI per la creazione di apparati critici (modulo 13: *Critical Apparatus*)²⁰.

Salvaguardando le opportunità connesse con l'estrazione di entità e l'annotazione di elementi testuali notevoli già evidenziate nel paragrafo precedente, questo metodo avrebbe l'ulteriore pregio di mantenere insieme a livello logico tutta la fenomenologia evolutiva delle *Operette morali*, fornendo un punto d'accesso privilegiato per lo studio del loro dinamismo interno. La scelta di riunire tutte le lezioni dei vari testimoni all'interno di un solo file XML, infatti, non richiederebbe in linea teorica alcuna semplificazione della marcatura TEI e permetterebbe, al tempo stesso, di organizzare in maniera razionale la sequenza delle letture, mostrando la dialettica esistente tra le diverse stesure dell'opera senza rinunciare alla possibilità di mettere in relazione lo stadio più avanzato di un testimone con il suo processo genetico.

Dal punto di vista esecutivo, per raggiungere gli obiettivi appena descritti si dovrebbe prevedere l'elaborazione di un flusso di testo mantenuto unitario e lineare in presenza di completo accordo tra i testimoni, e interrotto laddove anche uno solo di questi risultasse divergente dagli altri (Bleeker, Buitendijk, Haentjens Dekker, Neyt & Van Hulle, 2022). Subito dopo l'ultima parola condivisa potrà essere dunque collocato un elemento `<app type="main">` (*apparatus*) entro cui inserire un `<lem type="main">` (*lemma*) per evidenziare la lezione promossa a testo dall'edizione Besomi, e un numero variabile di `<rdg type="main">` (*reading*) corrispondente ai testimoni coinvolti nel processo variantistico del luogo testuale. Nel caso delle stampe, tale `<rdg>` conterrà esclusivamente la formulazione di volta in volta pubblicata; per i postillati e i manoscritti, invece, sarà possibile aprire all'interno del tag un sotto-elemento `<app type="sub">` in cui collocare un ulteriore livello di `<lem type="sub">` e `<rdg type="sub">`: il primo, utilizzato per ospitare lo stadio più avanzato del documento; il secondo, impiegato arbitrariamente per contenere tutta la fenomenologia evolutiva del passo, offerta secondo i principi di un'edizione semi-diplomatica²¹. In tal modo, infatti, da un lato, si potrebbe risolvere la criticità evocata in precedenza della separazione logica tra il processo creativo di un documento e il suo punto d'approdo finale; dall'altro, verrebbero mantenuti i vantaggi della resa facsimilare dell'originale – particolarmente utile, ad esempio, per la descrizione dei luoghi

²⁰ Le linee guida TEI prevedono tre modi distinti per annotare l'apparato in un file di codifica. Per gli scopi della presente trattazione, si è scelto di impiegare il *parallel segmentation method*.

²¹ Un ringraziamento a Ilaria Cesaroni, Fabio Curzi, Sara Gallegati, Manuela Martellini e Roberta Priore per i proficui confronti che hanno consentito l'elaborazione della proposta di codifica presentata in questa sede. Per raggiungere scopi diversi, l'edizione semi-diplomatica potrebbe essere sostituita da una formalizzazione dei diversi stadi del testo estraibili dal singolo testimone, per ottenere un apparato contemporaneamente verticale, diacronico, topografico e sistemico (cfr. Italia & Raboni, 2010); a tal proposito, si segnala che è in corso di elaborazione un saggio dedicato proprio a questi temi, a cura di Roberta Priore e Beatrice Nava.

testuali in cui risulta complesso rilevare con certezza la diacronia dei vari stadi di elaborazione (Figg. 5a e 5b).

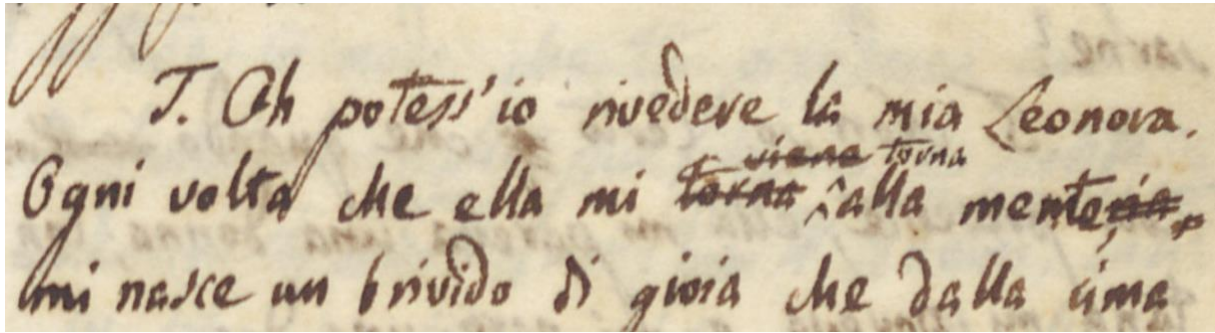


Fig. 5a Il dettaglio mostra una serie di interventi in cui è possibile assegnare con certezza una seriorità all'aggiunta sopralineare «torna», vergata con una penna e un inchiostro diversi rispetto alla stesura di base. Meno sicuro, invece, è l'ordine cronologico delle correzioni che hanno condotto da «torna alla memoria,» a «torna alle mente,», essendo sostanzialmente valide le due catene: 1) torna alla memoria, > torna alla mente, > viene alla mente, > torna alla mente, oppure 2) torna alla memoria, > viene alla memoria, > viene alla mente, > torna alla mente,

Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli. Tutti i diritti riservati.

```
<sp who="#T">
  <speaker>T.</speaker>
  <p>Oh potess'io rivedere la mia
  <persName ref="#dEste_Eleonora">Leonora</persName>. Ogni
  volta che ella mi <app type="main">
    <lem type="main" wit="#Besomi">torna alla mente,</lem>
    <rdg type="main" wit="A">
      <app type="sub">
        <lem type="sub">torna alla mente</lem>
        <rdg type="sub">
          <mod type="subst">
            <del rend="strikethrough" seq="1">torna</del>
            <add seq="2">
              <metamark function="addition"/>
              <metamark function="addition"/>
              <del rend="strikethrough" seq="3">viene</del>
            </add>
            <add hand="#pennaB" place="above" seq="4">torna</add>
          </mod> alla me <mod type="subst">
            <del rend="overwritten">mo</del><del rend="strikethrough">ria,</del>
            <add place="superimposed">nnte,</add>
          </mod>
        </rdg>
      </app>
    </rdg>
  <rdg type="main" wit="#Ag">torna alla mente</rdg>
  <!-- [...] -->
  </app> mi nasce un brivido di gioia, <!-- [...] --></p>
</sp>
```

Fig. 5b L'immagine mostra la struttura gerarchica della codifica d'apparato, in cui il <lem> e i <rdg> corredati dall'attributo @type con valore "main" sono utilizzati per evidenziare la lezione di singoli testimoni, identificati grazie a @wit, in cui di volta in volta viene richiamata la sigla del manoscritto, del postillato o della stampa. L'<app>, il <lem> e il <rdg> con valore "sub" per l'attributo @type, invece, sono utilizzati per formalizzare la fenomenologia di un testimone in cui siano presenti varianti interne.

Oltreché per i vantaggi già segnalati, una codifica siffatta risulta di particolare utilità anche per altre due ragioni: in primo luogo, perché evita la moltiplicazione dei record e delle trascrizioni rendendo possibile l'estrazione delle tre versioni del testo precedentemente ricordate da un unico file XML corredato di tutta la marcatura necessaria²²; in secondo luogo, perché permette di ottenere anche un quarto tipo di output: una vera e propria edizione critica digitale, comprensiva di un apparato che organizzi in maniera rigorosa e puntuale le letture tratte dai vari testimoni.

Anche in questo caso, tuttavia, la proposta formulata presenta almeno tre criticità. La prima è legata all'uso congiunto di elementi appartenenti ai moduli 12 e 13 della TEI – sconsigliato da alcuni critici²³ – e all'utilizzo arbitrario del tag `<rdg type="sub">` come contenitore unico per tutti gli interventi autoriali presenti in un passo – laddove le linee guida prevedono che dovrebbe essere usato per descrivere “a single reading within a textual variation” (TEI Consortium, 2024, p. 463). Il secondo svantaggio riguarda, invece, la complessità del codice generato, che potrebbe risultare pesante tanto sul piano dell'annotazione, quanto su quello della trasformazione in output, con il rischio di vedere aumentate le possibilità di errore in fase di marcatura o di allungare i tempi di caricamento necessari per il corretto funzionamento della piattaforma. Il terzo aspetto negativo, infine, interessa gli aspetti paratestuali dei vari testimoni, che variano naturalmente in maniera sostanziale tra i documenti: proponendo una trascrizione sequenziale del testo delle singole *Operette*, una codifica unitaria non potrebbe dare contezza di aspetti materiali come la divisione in pagine o in righe di scrittura, a meno di non ricorrere a meccanismi di puntamento che rischierebbero di compromettere ulteriormente la chiarezza e la coerenza del codice.

2.3. Codifiche distinte ma integrate. Alle due soluzioni già presentate si aggiunge, infine, una terza proposta, che dovrebbe cogliere gli aspetti migliori di ciascuna strategia contribuendo ad attenuarne problemi e criticità. Dal punto di vista esecutivo, per raggiungere questo obiettivo si potrebbero creare trascrizioni separate di ciascun testimone, sfruttando gli elementi `<app>`, `<lem>` e `<rdg>` per riunire logicamente, laddove necessario, la lettura dello stadio più avanzato del singolo documento e l'insieme degli interventi apportati dall'autore sulla prima stesura. Per evitare il rumore in fase di ricerca, inoltre, i file così generati non dovrebbero essere trattati come oggetti indipendenti, ma al contrario posti in dialogo virtuoso tra loro attraverso sistemi di integrazioni appositamente concepiti²⁴. Un esempio, in tal senso, potrebbe essere l'allestimento di un `<teiCorpus>` all'interno del quale richiamare direttamente, o tramite meccanismi di XInclude, le singole trascrizioni opportunamente formalizzate.

Il metodo così descritto non appare certo scevro da criticità – resterebbe, ad esempio, l'uso forse improprio di `<rdg>` come contenitore della resa semi-diplomatica di tutta la fenomenologia evolutiva di un testimone²⁵ –, ma mostra comunque almeno due aspetti positivi: da un lato, consentirebbe di salvaguardare sia l'autonomia di ogni file, mantenendo la codifica a livelli di pulizia accettabili, sia il raggiungimento dei tre obiettivi di visualizzazione previsti

²² Richiamando i soli `<lem type="main">` si otterrebbe la versione “base” del testo; attraverso i `<lem type="sub">` si ricaverebbe lo stadio più avanzato di ogni testimone, da destinare alla modalità “lettura” della versione “arricchita”; visualizzando i `<rdg type="sub">`, infine, si potrebbe visualizzare il testo nella modalità “varianti”.

²³ Si veda, in particolare, Pierazzo (2009, p. 185).

²⁴ Su questo tema, si veda ad esempio Brüning, Henzel & Pravida (2013).

²⁵ Andrà segnalato, però, che a rigore nulla vieterebbe di considerare la trascrizione semi-diplomatica di un passo come un'unica lettura (o atto interpretativo), dal momento che tra gli scopi di questo tipo di edizione rientra proprio quello di rappresentare in maniera sincronica e quanto più possibile oggettiva l'aspetto di un dato testimone. A livello di codifica, insomma, l'editore potrebbe giustificare l'uso di un unico `<rdg>` come esito di una precisa scelta e direzione critica.

(“base” e “arricchita” in modalità “lettura” e modalità “varianti”); dall’altro, permetterebbe di considerare i vari documenti marcati come parte di un unico corpo a livello logico-gestionale, regolando l’estrazione di informazioni e di significati dal database testuale²⁶.

3. RIFLESSIONI CONCLUSIVE. Le tre proposte appena descritte dimostrano, ciascuna nel proprio orizzonte metodologico, quanta versatilità offrano al mondo degli studi umanistici gli strumenti digitali oggi disponibili: la possibilità di effettuare ricerche per entità – riuscendo così a individuare occorrenze di nomi e luoghi indipendentemente dalla forma in cui essi appaiano scritti –; l’opportunità di migliorare le strategie di collegamento tra testo e immagine prevedendo legami diretti tra porzioni dell’uno e dell’altra in aggiunta alla tradizionale visualizzazione appaiata; la capacità di raccogliere dati ed elaborare (anche grazie al supporto dell’intelligenza artificiale) informazioni strutturate relative agli aspetti paratestuali dei testimoni, alle parole utilizzate in un’opera, alla loro diffusione nel flusso della scrittura. Al raggiungimento di questi risultati concorre in gran parte la bontà e la correttezza della marcatura cui i testi siano stati preventivamente sottoposti. L’auspicio di chi scrive, dunque, è che le suggestioni fornite in questa sede possano risultare utili per avviare una riflessione che consenta di individuare il modo più opportuno con cui passare “di codice in codice”, ottenendo così il miglior risultato possibile dall’inserimento delle *Operette morali* (e degli altri scritti del Recanatese) nella Biblioteca Digitale Leopardiana.

Riferimenti bibliografici:

- Antona-Traversi, C. (1889). *Il catalogo de’ manoscritti inediti di Giacomo Leopardi*. Città di Castello: S. Lapi.
- Bleeker, E., Buitendijk, B., Haentjens Dekker, R., Neyt, V., & Van Hulle, D. (2022). Layers of variation: a computational approach to collating texts with revisions. *Digital Humanities Quarterly*, 16(1). Disponibile da <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/16/1/000583/000583.html>
- Brüning, G., Henzel, K., & Pravida, D. (2013). Multiple encoding in genetic editions: the case of “Faust”. *Journal of the Text Encoding Initiative*, 4. Disponibile da <https://journals.openedition.org/jtei/697>
- Cacciapuoti, F. (2024). La Biblioteca Digitale Leopardiana. Le carte napoletane. In C. Genetelli, I. Cesaroni & G. Marozzi (curr.), *Leopardi e il paesaggio. Atti del XV Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 27-30 ottobre 2021)* (pp. 411-429). Firenze: Olschki.
- Cesaroni, I., & Marozzi, G. (2023). La mappa dei testi. Per una visualizzazione geografica delle lettere inviate da Monaldo e Giacomo Leopardi. In L. Bardelli, E. Caporiccio, U. Conti, A. D’Ambrosio, C. Facchin & M. Romanelli (curr.), *«La sintassi del mondo». La mappa e il testo* (pp. 47-71). Firenze: Società editrice fiorentina.
- D’Iorio, P. (2016). Digital Scholarly Edition. Interface issues. In P. Italia & C. Bonsi (curr.), *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto* (pp. 37-52). Roma: Sapienza Università editrice.

²⁶ Al <teiCorpus> o alle altre forme possibili di integrazione dei singoli file di codifica (es.: sistema di rimandi interni che sfruttino gli identificativi univoci @xml:id) potrebbe essere affiancata anche una trascrizione in cui inserire, accanto al <lem> tratto dal volume di Ottavio Besomi, una sorta di apparato di conguaglio (Italia & Raboni, 2010, p. 39) composto da <rdg> riportanti il solo stadio più avanzato di ciascun testimone coinvolto in quel luogo testuale (l’illustrazione della fenomenologia dei documenti sarebbe demandata, invece, alle trascrizioni autonome richiamate dove necessario, ad esempio come *popup*).

- Fava, M. (1919). Gli autografi di Giacomo Leopardi conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli. *Bollettino del bibliofilo*, 1(6-7), 185-210.
- Fiormonte, D. (2018). *Per una critica del testo digitale. Letteratura, filologia e rete*. Roma: Bulzoni.
- Genetelli, C. (2016). *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*. Milano: LED.
- Imbriani, M.T. (2017). Torraca, De Sanctis e lo *Zibaldone* di Leopardi. *Studi desanctisiani*, 5, 141-152.
- Italia, P. (2019). Filologia d'autore digitale. *Ecdotica*, 16, 202-216.
- Italia, P., & Raboni, G. (2010). *Che cos'è la filologia d'autore*. Roma: Carocci.
- Leopardi, G. (1906). *Scritti vari inediti ... dalle carte napoletane*. Firenze: Successori Le Monnier.
- (1979). *Operette morali* (O. Besomi, cur.). Milano: Mondadori.
- (2008). *Operette morali* (L. Melosi, cur.). Milano: BUR.
- Marozzi, G. (2024). Leopardi digitale. In C. Genetelli, I. Cesaroni & G. Marozzi (curr.), *Leopardi e il paesaggio. Atti del XV Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 27-30 ottobre 2021)* (pp. 441-453). Firenze: Olschki.
- Melosi, L. (2024). I manoscritti autografi extra-napoletani. In C. Genetelli, I. Cesaroni & G. Marozzi (curr.), *Leopardi e il paesaggio. Atti del XV Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 27-30 ottobre 2021)* (pp. 431-440). Firenze: Olschki.
- Melosi, L., & Marozzi, G. (2021). Il progetto Biblioteca Digitale Leopardiana: per una catalogazione e digitalizzazione dei manoscritti autografi di Giacomo Leopardi. *DigItalia*, 16(1), 65-81.
- Moretti, F. (2013). *Distant reading*. Londra-New York: Verso.
- (2020). *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*. Roma: Carocci.
- Nava, B. (2022). Siamo tutti bédieriani? Prospettive per le edizioni genetiche digitali. *Umanistica Digitale*, 14, 19-40. Disponibile da <https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/14949>
- Pescetti, L. (1937). Le carte leopardiane della biblioteca labronica. *Comune di Livorno. Liburni Civitas*, 10(4-5), 170-180.
- Pierazzo, E. (2009). Digital Genetic Editions: the encoding of time in manuscript transcription. In M. Deegna & K. Sutherland (curr.), *Text Editing. Print and the Digital World* (pp. 169-186). Aldershot: Ashgate.
- (2018). Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale e edizioni digitali. *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 3, 331-344.
- Schmidt, D. (2019). A model of versions and layers. *Digital Humanities Quarterly*, 13(3), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/13/3/000430/000430.html>
- TEI Consortium (2024). *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf>

Metafisica della solitudine

Metaphysics of loneliness

ERNESTO MIRANDA 

mirandae@libero.it / Liceo Classico “Quinto Orazio Flacco” di Venosa

ABSTRACT: In questo saggio si è tentato di abbozzare un primo, provvisorio sondaggio, con particolare riferimento alle *Operette morali*, del rapporto che Leopardi intrattiene con la metafisica. Le pagine che seguono non hanno dunque alcuna pretesa di esaustività e vanno lette come propedeutico-introduttive ad una ricerca ancora in corso. In esse si è cercato di cogliere, in particolare, il nesso che Leopardi individua tra metafisica e solitudine e di ricostruire la specificità eretica della posizione del poeta di Recanati, il suo modo critico di vivere il ruolo dell'intellettuale nell'epoca della crisi, la sua “solitaria” e tenace resistenza opposta al declino nichilistico della civiltà nel moderno.

Parole chiave: Metafisica; Solitudine; Crisi; Intellettuale, *Operette morali*

Abstract: In this essay we have tried to outline a first, temporary, survey, with a particular reference to the Operette morali, of the relationship between Leopardi and metaphysics. The following pages, without claiming to be exhaustive, can be read as preparatory and introductory to a research still in progress. We have tried, in particular, to grasp the connection that Leopardi finds between metaphysics and loneliness and to recreate the heretical specificity of the standing of the Recanati poet, his critical way of living the role of the intellectual in the era of the crisis, his “solitary” and firm resistance opposed to the nihilistic decline of the civilization in the modern.

Keywords: Metaphysics; Loneliness; Crisis; Intellectual; Operette morali

Ricevuto: 6 agosto 2024 / Accettato: 18 settembre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



<https://doi.org/10.7203/zibaldone.12.29329>

Numquam minus solus quam cum solus.

1. SOLITUDINE DEL METAFISICO. Nella lettera del “6 Dicembre 1826” al suo editore Antonio Fortunato Stella, che intendeva stampare, “a pezzi di 108 pagine l’uno”, le *Operette morali* in una collana per dame della sua Biblioteca amena, Leopardi, protestando per la sorte destinata a quel libro per il quale nutre una “tenerezza particolare”, definisce le *Operette* “un libro di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico”; “un’opera che vorrebbe essere giudicata nell’insieme, e dal complesso sistematico, come accade di ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente” (Leopardi, 1998a, pp. 1273-74).

Sono dunque le *Operette* un libro metafisico? E cosa intende Leopardi definendolo tale? La questione non è di facile soluzione, costituisce anzi, a mio parere, un nodo ermeneutico su cui vale la pena soffermarsi, tanto più che, almeno da quarant’anni a questa parte, la critica, in particolare di formazione filosofica, rivendica lo spessore speculativo del pensiero leopardiano, a volte intrecciando o facendo reagire le parole del Recanatese con quelle dei maggiori rappresentanti del pensiero metafisico occidentale. Ma l’insistenza sulla densità filosofica dell’opera leopardiana (che certo ha avuto il merito di liberare i suoi testi dalle ipoteche di tanta critica più o meno consapevolmente crociana) non semplifica, anzi complica la questione che mi sono proposto di affrontare, nella misura in cui finisce per catturare Leopardi entro la gabbia di un paradigma ermeneutico che, sottendendo una equivoca idea di filosofia, non rende giustizia alla complessità eretica del pensiero del Recanatese.

Ma è sostenibile un’interpretazione dell’opera di Leopardi in chiave metafisica? Non costituisce forse il suo pensiero, in anticipo di mezzo secolo sulla nietzschiana proclamazione della morte di Dio, una delle tappe più avanzate e degli esempi più radicali di contestazione della tradizione metafisica? E se le cose stanno così, per quale ragione “un pensatore così profondamente antimetafisico come Leopardi” (Timpanaro, 1977, p. 180) definisce le sue *Operette* “metafisiche”?

Diamo inizio alla nostra “inchiesta” prendendo in considerazione un citatissimo brano dello *Zibaldone* in cui la metafisica è posta in relazione con la solitudine:

Ad ogni filosofo, ma più di tutto al metafisico è bisogno la solitudine. L’uomo speculativo e riflessivo, vivendo attualmente, o anche solendo vivere nel mondo, si gitta naturalmente a considerare e speculare sopra gli uomini nei loro rapporti scambievoli, e sopra se stesso nei suoi rapporti cogli uomini. Questo è il soggetto che lo interessa sopra ogni altro, e dal quale non sa staccare le sue riflessioni. Così egli viene naturalmente ad avere un campo molto ristretto, e viste in sostanza molto limitate, perché alla fine che cosa è tutto il genere umano (considerato solo nei suoi rapporti con se stesso) appetto alla natura, e nella universalità delle cose? Quegli al contrario che ha l’abito della solitudine, pochissimo s’interessa, pochissimo è mosso a curiosità dai rapporti degli uomini tra loro, e di se cogli uomini; ciò gli pare naturalmente un soggetto e piccolo e frivolo. Al contrario moltissimo l’interessano i suoi rapporti col resto della natura, i quali tengono per lui il primo luogo, come per chi vive nel mondo i più interessanti e quasi soli interessanti rapporti sono quelli cogli uomini; l’interessa la speculazione e cognizion di se stesso come se stesso; degli uomini come parte dell’universo; della natura, del mondo, dell’esistenza, cose per lui (ed effettivamente) ben più gravi che i più profondi soggetti relativi alla società. E in somma si può dire che il filosofo [...] coll’abito della solitudine riesce necessariamente un metafisico. E se da prima egli era filosofo di società, da poi, contratto l’abito della solitudine, a lungo andare egli si volge insensibilmente alla metafisica e finalmente ne fa il principale oggetto dei suoi pensieri e il più favorito e grato (*Zibaldone*, 4138-39).

Mi pare chiaro che, in questa annotazione, Leopardi impieghi il termine metafisica in contrapposizione a quella filosofia sociale da cui, consumatasi la svolta ideologica che conosce la sua prima pubblica espressione nelle *Operette*, prende sempre più decisamente le distanze.

Piuttosto che indicare, dunque, quella specifica modalità del fare filosofia che ha attraversato, sia pure declinandosi in forme diverse, la nostra tradizione culturale, Leopardi intende, usando il termine metafisica, prendere le distanze da quel pensiero ideologicamente funzionale al “modello di sviluppo borghese di cui aveva intuito per tempo il carattere sostanzialmente giustificante ed illusorio” (Ferraris, 1987, p. 28). Il suo rifiuto di ogni forma di intervento sociale, di impegno politico, e il suo ripiegamento su posizioni “metafisiche”, è espressione del definitivo consumarsi del suo, già da sempre inquieto, rapporto con quella cultura illuministica che pure gli ha fornito i materiali teorici e i presupposti ideologici della sua critica del moderno. Insomma, “mentre si tiene lontano dalle soluzioni romantiche [...], Leopardi lascia cadere proprio l’aspetto pratico dell’illuminismo, relativo al rinnovamento della società” (Guglielmi, 1974, p. 34). E questo perché egli, verificato il carattere tutto ideale del romanticismo, si rende conto, ad un tempo, delle contraddizioni interne al pensiero borghese-illuministico che condannano l’intellettuale a farsi ideologicamente promotore di un progetto di dominio in veste di processo di emancipazione. Queste le ragioni della sua “delusione storica”, che è più di una delusione, è consapevolezza della catastrofe in corso, presa d’atto dell’irrigidirsi tragico del divenire storico in una dialettica in stato d’arresto che nessun intervento “messianico” avrebbe ormai potuto rivitalizzare.

Leopardi costruisce la sua personalità, la sua filosofia e la sua poesia nel momento della definitiva crisi della filosofia dei Lumi, della catastrofe della rivoluzione francese. Egli vive questo precipitare storico in una sperduta e lontana provincia italiana: miracolosamente egli comprende la totalità della catastrofe, l’equipollenza della crisi rivoluzionaria e del pensiero della reazione, la deriva implacabile, fino al vuoto assoluto di ogni significato di umanità, che questo sviluppo induceva. Il pessimismo di Leopardi è prima di tutto questa consapevolezza. Ma è poi anche e soprattutto il rifiuto della catastrofe e delle condizioni mistificate, dialettiche che sono proposte per il suo superamento (Negri, 1998, pp. 345-46).

Sul rifiuto opposto da Leopardi alla catastrofe, sulla qualità del suo tragico, perché impotente, antagonismo, torneremo. Intanto ribadiamo come il suo pensiero si definisca, lungo tutto l’arco della sua inquieta ricerca (con una coerenza che le svolte e i ripensamenti non inficiano), come risposta-reazione a quella “rottura storica” che lo consegna ad un isolamento, tanto più carico di significati ideali, in quanto mai acquietato o rassegnato, ma sempre polemicamente e criticamente atteggiato, sia sul piano teorico che su quello letterario. È questo il senso profondo di quella “solitudine” che Leopardi individua come presupposto e condizione del suo “volgersi” al pensiero metafisico. Ed è la consapevolezza sofferta di questa solitudine che fa sì che nel

mentre si dichiara la più radicale opposizione alle idee e ai modelli culturali dominanti, si rivela anche una totale impotenza nei loro confronti. Nella struttura bloccata, non progressiva, delle *Operette*, dove manca ogni evoluzione psicologica, si confrontano due sistemi di idee, di cui l’uno non è graduale e continuativo sviluppo dell’altro, ma suo improvviso e globale sovvertimento, come un salto inatteso nella concezione del mondo e nel modo di scorgere i nessi tra le cose (Bova, 2009, p. 81).

La contrapposizione a-dialettica tra due sistemi di idee antagonisti è al centro del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* in cui, nei modi stranianti-ironici sperimentati nelle *Operette*, Leopardi fa “reagire” due prospettive opposte: l’una (quella sociale), in cui, coerentemente con l’impostazione dell’illuminismo progressista, il sapere si pensa come funzionale al perfezionamento della civiltà; l’altra (quella metafisica), che esprime le convinzioni di Leopardi all’altezza della stesura delle *Operette* e che “verte insistentemente sul tema della vita per dichiararne l’essenziale negatività” (Bova, 2009, p. 83). Al fisico che sostiene la tesi

secondo cui “la vita è bene da se medesima, e ciascuno la desidera e l’ama naturalmente”; il metafisico replica che “l’uomo non desidera e non ama se non la felicità propria. Però non ama la vita, se non in quanto la reputa strumento o subbietto di essa felicità” (Leopardi, 1998b, p. 194). Ma è appunto la felicità, meta ultima di quel desiderio di piacere che è inseparabile dall’esistenza e termina solo con essa, a rivelarsi impossibile, posto che la natura “degli uomini, porta che vita e infelicità non si possono scompagnare” (Leopardi, 1998b, p. 196). La logica cumulativo-quantitativa sposata dal fisico, il cui obiettivo è quello di prolungare indefinitamente la durata della vita, è contestata dal metafisico per il quale non è un bene “vivere lungamente”, se la vita non è viva, “cioè vera vita”. L’opposizione del metafisico al fisico va compresa tenendo presente la consapevolezza leopardiana della parzialità e contraddittorietà del progetto culturale e politico messo in opera dalla borghesia emergente, consistente “nell’inganno” di poter produrre senso morale in nome di un utile (egoisticamente inteso) che, oltre ad essere di parte e a non investire la società nel suo complesso, si rovescia, una volta perseguito nella forma dello sviluppo fine a sé stesso, nel suo contrario, producendo quella eclissi del senso che prenderà il nome di nichilismo. Al modello promosso dal razionalismo illuministico che faceva “coincidere l’amor proprio e la tendenza alla felicità con l’interesse, e più particolarmente con un interesse socialmente mediato attraverso le capacità intellettuali di previsione e di calcolo” (Bova, 2001, p. 10), Leopardi contrappone le conclusioni cui perviene la sua disincantata “metafisica” che coglie e denuncia le conseguenze prodotte dalla razionalità strumentale e calcolante. Insomma, con largo e preveggente anticipo rispetto ai francofortesi, Leopardi comprende che l’illuminismo contiene in sé, come suo fatale contraltare, il germe del rovesciamento delle sue promesse di emancipazione in forme e forze di assoggettamento e di distruzione. Per dirla con Horkheimer e Adorno, l’illuminismo “ha perseguito da sempre l’obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all’insegna di trionfale sventura.” (Horkheimer & Adorno, 1982, p. 11). Di questa trionfale sventura Leopardi è il precoce e inascoltato profeta, che ha saputo tradurre la sua “condizione perdente” nella capacità di prevedere e denunciare “con chiarezza inusitata fenomeni che in qualche modo durano ancora oggi [...], cose di cui è diventato persino difficile accorgersi [...], tanto una cultura organica a quel progresso di allora ci orienta a pensare e a vivere come se fuori di noi e dentro di noi non fosse cresciuta la solitudine” (De Castris, 1993, p. 49); quella solitudine, appunto, che “l’eremita degli Appennini” ha vissuto e sofferto in anticipo sui tempi e che gli ha permesso di denunciare, con tragica lucidità, le contraddizioni di un modello di sviluppo che, nel nostro presente, celebra i suoi funerei fasti. Sarebbe dunque un errore fatale considerare la leopardiana metafisica della solitudine come una resa e il suo approdo ad una “filosofia dolorosa ma vera” come il ripiegamento in direzione di una rassegnazione stoica o nichilistica. L’opera di Leopardi è, infatti, interamente vivificata da un corrosivo spirito critico che mette a nudo impietosamente le contraddizioni caratterizzanti il moderno, senza nulla concedere a ideologiche e dunque mistificanti utopie consolatorie. La metafisica di Leopardi è metafisica della crisi, sua, lucidamente spietata, messa a nudo.

2. COPERNICO. La contrapposizione a-dialettica tra sistemi di pensiero incompatibili trova una ulteriore e significativa conferma nel *Copernico*, in cui vengono esposte le conseguenze inevitabili che il punto di vista della razionalità moderna (fisica) comporta relativamente alla valutazione (metafisica) del senso e del valore della vita. La rivoluzione copernicana, infatti, correggendo irreversibilmente la mappa dell’universo disegnata dalla astronomia tolemaica, spodesta l’uomo dal trono su cui si era proditoriamente assiso, rivelandone la condizione di essere sperduto “nella vastità incomprensibile dell’esistenza”. Già in una precocissima annotazione dello *Zibaldone*, Leopardi si era soffermato sulle conseguenze metafisiche della scoperta copernicana:

Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi puramente *fisici* sugli intellettuali e *metafisici*, è quello di Copernico che al pensatore rinnova interamente l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema detto tolemaico, rivela una pluralità di mondi mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la collocazione il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni, sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia debbono abitare gli altri globi in tutto analoghi al nostro, e quelli anche che saranno benché non ci appariscano intorno agli altri soli cioè le stelle, *abbassa l'idea dell'uomo, e la sublima*, scuopre nuovi misteri della creazione, del destino della natura, della essenza delle cose, dell'esser nostro, *dell'onnipotenza del creatore*, dei fini del creato ec. ec. (Zibaldone, 84).

Ma se il giovanissimo Leopardi ancora rinveniva, tra le conseguenze metafisiche della scoperta copernicana, quella esaltante "l'onnipotenza del creatore"; e segnalava la possibilità di un rovesciamento dialettico in virtù del quale se il copernicanesimo, da un lato, abbassava l'idea dell'uomo, dall'altra, la sublimava; il Leopardi che nel '27 compone *Il Copernico* si è ormai liberato tanto di ogni retaggio teologico di stampo monaldesco, quanto di ogni tentazione dialettica, analoga a quella implicita nella strategia, romantica e prima ancora kantiana, tesa a rovesciare il negativo in positivo facendo ricorso alla declinazione idealistica dell'idea di sublime.

Per il Leopardi delle *Operette*, la rivoluzione copernicana non può esercitare altra influenza in campo metafisico che quella individuata da Freud che, in un breve saggio del '17, intitolato "Una difficoltà della psicanalisi", scrive – con parole che Leopardi avrebbe sottoscritto – che, prima di Copernico,

l'uomo riteneva che la sua sede, la terra, se ne stesse immobile al centro dell'universo, mentre il sole, la luna e i pianeti si muovevano attorno ad essa con traiettorie circolari. L'uomo seguiva in ciò, in maniera ingenua, l'impressione ricavata dalle sue percezioni sensoriali: non avvertiva infatti un movimento della terra, e dovunque volgesse liberamente lo sguardo, si trovava sempre al centro di un cerchio che racchiudeva il mondo esterno. La posizione centrale della terra era comunque una garanzia per il ruolo dominante che egli esercitava nell'universo, e gli appariva ben concordare con la sua propensione a sentirsi il signore di questo mondo. La distruzione di questa illusione narcisistica si collega per noi al nome e all'opera di Niccolò Copernico (Freud, 1978, p. 660).

La conoscenza della perifericità della terra e della conseguente consapevolezza della reale posizione occupata dall'uomo nel cosmo non comporta nessun revanscismo idealistico, nessun dialettico rovesciamento dell'infimo nel sublime; infligge piuttosto all'umano amor proprio una umiliazione che ne ridimensiona l'insensato e "forsennato orgoglio" narcisistico. Con il geocentrismo cade l'illusione antropocentrica che aveva cullato l'umanità premoderna. La teoria fisica di Copernico distrugge l'immagine che gli uomini si erano fatti dell'universo e della loro destinazione in esso. "Il fatto nostro", dice Copernico nell'operetta leopardiana,

non sarà così semplicemente materiale, come pare a prima vista che debba essere; e che gli effetti suoi non apparterranno alla fisica solamente: perché esso sconvolgerà i gradi della dignità delle cose, e l'ordine degli enti; scambierà i fini delle creature; e per tanto farà un grandissimo rivolgimento anche nella *metafisica*, anzi in tutto quello che tocca alla parte speculativa del sapere. E ne risulterà che gli uomini, se pur sapranno o vorranno discorrere sanamente, si troveranno essere tutt'altra roba da quello che sono stati fin qui, o che si hanno immaginato di essere (Leopardi, 1998b, pp. 449-50).

Insomma, la teoria copernicana non solo sconvolge e ridisegna la mappa dell'universo che, perduti il centro ed i confini, viene a configurarsi (secondo una immagine che da Cusano giunge

sino a Bruno e Pascal) come una sfera il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo; ma azzera le tradizionali gerarchie onto-cosmologiche che assegnavano un posto privilegiato all'uomo. Se, infatti, “la terra insino a oggi ha tenuto la prima sede nel mondo”, al punto che “pareva che l'universo fosse a somiglianza di una corte” nella quale essa occupasse il posto di “imperatrice” (Leopardi, 1998b, p. 447); e se l'uomo, benché “vestito di stracci”, si è sempre tenuto “imperatore” e “causa finale” del cosmo intero; ora, dopo, cioè, la “rivoluzione” copernicana,

se noi vogliamo che la Terra si parta da quel suo luogo di mezzo; se facciamo che ella corra, che ella si voltoli, che ella si affanni di continuo, che eseguisca quel tanto, né più né meno, che si è fatto di qui addietro dagli altri globi; in fine, che ella divenga del numero dei pianeti; questo porterà seco che sua maestà terrestre, e le loro maestà umane, dovranno sgomberare il trono, e lasciar l'impero; restandosene però tuttavia co' loro cenci, e colle loro miserie, che non sono poche (Leopardi, 1998b, p. 448).

“Maledetto sia Copernico!”, sbotterà Mattia Pascal in una delle pagine più leopardiane del romanziere agrigentino:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo (Pirandello, 2004, pp. 7-8).

Cos'è dunque l'uomo, atomo infinitesimale sperduto nell'immensità di un universo che l'ignora? È pur qualcosa o nulla? Tutta l'opera dell'ultimo Leopardi, dalle *Operette* alla *Ginestra*, è attraversata dal tema della “nullità del genere umano”, che, secondo quanto dichiarato in una lettera a De Sinner del giugno del '32, è, appunto, il tema del Copernico (Leopardi, 1998a, p. 1929). Va però precisato che tale tema non è mai svolto in senso nichilistico. Non v'è mai, in Leopardi, accettazione, né euforica né luttuosa, dell'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, né vi è lamentoso compiacimento nella denuncia della “nullità” del “gener frale”. Il suo pensiero è tragico, non nichilistico. Ed è immancabilmente atteggiato in senso critico. Lo stesso motivo della insensatezza della vita è sempre, anche, rivolto contro quella intellettualità che celebrava, in un mondo desertificato e ridotto a “serraglio di disperati”, le “magnifiche sorti e progressive” perseguite in nome dell'utile.

Di questa età superba,
 Che di vote speranze si nutrica,
 Vaga di ciance, e di virtù nemica;
 Stolta, che l'*util* chiede,
 E *inutile* la vita
 Quindi più sempre divenir non vede;
 Maggior mi sento.
 (*Il pensiero dominante*, vv. 59-65)

Ma è appunto l'ideologia dell'utile, sorretta dal razionalismo calcolante e strumentale che domina il moderno, a produrre, quasi per dantesco contrappasso, il disincanto del mondo e la conseguente percezione della inutilità della vita. Per restare all'operetta leopardiana, è facendo

riferimento all'utile, quale solo movente, cadute le illusioni, dell'azione, che un sole apatico e indolente spiega all'Ora prima le ragioni dell'immobilismo in cui langue l'universo.

I poeti sono stati quelli che per l'addietro (perch'io era più giovane, e dava loro orecchio), con quelle belle canzoni, mi hanno fatto fare di buona voglia, come per un diporto, o per un esercizio onorevole, quella sciocchissima fatica di correre alla disperata, così grande e grosso come io sono, intorno a un granellino di sabbia. Ma ora che io sono maturo di tempo, e che mi sono voltato alla filosofia, cerco in ogni cosa *l'utilità*, e non il bello; e i sentimenti dei poeti, se non mi muovono lo stomaco, mi fanno ridere (Leopardi, 1998b, p. 439).

Tramontata l'epoca (mitica piuttosto che storica) delle "favole antiche" e della poesia immaginativa, capaci di dare ad intendere, in quanto generatrici di illusioni, "che le cose sieno di valuta e di peso" (Leopardi, 1998b, pp. 441-42); il mondo precipita in uno stato di "incantato" sopore di cui, paradossalmente, non si ha alcuna coscienza – giacché la ragione moderna, che tutto disvela e scopre, non ha alcuna consapevolezza delle conseguenze che il suo perseguire il vero produce, privando l'umanità di quelle "credenze" in grado di dare valore e senso morale alla vita. La ragione non è abbastanza disincantata da riconoscere la propria paradossale ricaduta nel dominio del "mito" che ne celebra, acriticamente, l'assolutezza. Soltanto la consapevolezza della parzialità del suo sguardo potrebbe consentire alla ragione di riconoscere il proprio limite nella rimozione di quella dimensione del "caro immaginare" che, radicata nella costituzione ontologica della natura umana, risulta, di fatto, inestirpabile. Leopardi, invece, fonda la sua critica del moderno sulla consapevolezza che la facoltà immaginativa, produttrice di illusioni vivificanti, "svolge una funzione decisiva nell'espressione stessa del vero effettuale, poiché è per essa che appare il limite di questo vero" (Cacciari, 2005, p. 18) che non può pretendere di valere come Verità assoluta, posta la realtà innegabile delle illusioni.

Le illusioni per quanto sieno illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita. E non basta conoscer tutto per perderle, ancorché sapute vane. E perdute una volta, né si perdono in modo che non ne resti una radice vigorosissima, e continuando a vivere, tornano a rifiorire in dispetto di tutta l'esperienza, e certezza acquistata (*Zibaldone*, 213-14).

Alle illusioni è proprio il non essere vere, il non adeguare *rei et intellectus*, l'essere "cose che non sono cose"; eppure esse sono, a modo loro, reali, anzi più reali della stessa realtà effettuale: "pare un assurdo", sentenza un giovanissimo Leopardi, "eppure è *esattamente vero* che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di *reale e di sostanza* al mondo che le illusioni" (*Zibaldone*, 99). Questo perché le illusioni ineriscono ontologicamente "al sistema naturale e all'ordine delle cose". Per dirla con linguaggio spinoziano, le illusioni (idee inadeguate e confuse) seguono, nell'ordine delle cose, con la medesima necessità delle verità (idee adeguate); sì che la conoscenza vera non può sopprimere le idee inadeguate, benché ne colga l'inadeguatezza. La ragione conosce "l'inganno delle illusioni ma non ne cancella la necessità" (Bova, 2001, p. 120).

"Nessuno è meno filosofo di chi vorrebbe tutto il mondo filosofo, e filosofica tutta la vita umana, che è quanto dire, che non vi fosse più vita al mondo" (*Zibaldone*, 1252). La metafisica della solitudine leopardiana, nel denunciare la parzialità, tutt'ideologica, dei processi di razionalizzazione del reale, si colloca ai margini del moderno, eccedendone ed eccedendone le logiche. La conoscenza non è conoscenza vera se, facendo della verità un feticcio, si preclude la comprensione di ciò che, trascendendo immaginativamente l'effettualità dell'ente semplicemente presente, inquieta il piano "inclinato" d'immanenza su cui pure scorre. Di più, la ragione, stante la sua cecità di fronte al sistema, ontologicamente fondato, delle illusioni, si

vede preclusa la possibilità di porsi come istanza critica, sicché ad essa non resta altro che registrare, per di più inadeguatamente, la crisi in atto, senza poterla in nessun modo agire. In nome di quale presupposto, infatti, “giudicare” l’effettuale? Come potrebbe la ragione, a fronte della crisi che essa stessa contribuisce a produrre, svolgerne la critica?

3. OPERETTE “MORALI”. La ragione moderna, graffiando con il coltellino del disincanto le variopinte immagini che le illusioni hanno, per dir così, dipinto sul dorso del reale, manifesta il vuoto morale in cui è precipitato il “mondo”. La vita, privata delle belle illusioni, mostra la propria *facies hippocratica*. Traducendo nel *sermo* immaginifico della *Storia del genere umano*, potremmo dire che Giove, risoltosi “di punire in perpetuo la specie umana, condannandola per tutte le età future a miseria molto più grave che le passate”, deliberò di mandare “la Verità tra gli uomini” (Leopardi, 1998b, pp. 75-76). Così, illuminati dal vero, i “vaghi fantasmi” e le “meravigliose larve”, insomma, le varie “credenze” che per l’addietro avevano dato senso alle speranze del genere umano, abbandonano la scena del mondo. La ragione svela errori ma non sostituisce nulla a ciò su cui ha appuntato il suo medusiaco sguardo demistificante. In particolare, confuta irrimediabilmente “l’illusione” somma su cui la tradizione metafisica aveva eretto il suo millenario edificio: la fede nell’Assoluto. La verità che la ragione moderna rivela è che non c’è Verità. Da ciò consegue l’impossibilità di una morale che non discenda dalle mutevoli circostanze che la producono. Con una risolutezza che ricorda Spinoza e anticipa Nietzsche, Leopardi afferma la relatività di ogni valore morale e, anzi, del valore in quanto tale:

Il bene non è assoluto ma relativo. Non è assoluto né primariamente o assolutamente né secondariamente o relativamente. Non assolutamente perché la natura delle cose poteva esser tutt’altra da quella che è; non relativamente, perché in questa medesima natura tal qual esiste, quello ch’è bene per questa cosa non è bene per quella, quello che è male per questa è bene per quell’altra, cioè gli conviene. La convenienza è quella che costituisce il bene [...]. Ogni specie dunque, ed ogni individuo in quanto è conforme alla natura della sua specie, è perfetto, e possiede la perfezione: (perfezione relativa, ma non essendoci perfezione assoluta, cioè tipo di perfezione, nessun essere o specie è più perfetta di un’altra) possiede tutto il bene che è bene per lui [...] perché non c’è bene assoluto (*Zibaldone*, 391-92).

Leopardi fa proprie le conclusioni delle filosofie che, più conseguentemente e coerentemente con i principi ispiratori della razionalità moderna, hanno negato la possibilità di una fondazione assoluta della morale. Anzi, l’assunzione del relativismo, tanto gnoseologico quanto etico, è alla base della sua metafisica della solitudine:

È cosa mille volte osservata che gl’individui naturalmente son portati a misurar gli altri individui da se stessi, cioè a creder vero assolutamente quello ch’è vero soltanto relativamente a loro [...]. La verità, che una cosa sia buona, che un’altra sia cattiva, vale a dire il bene e il male, si credono naturalmente assoluti, e non sono altro che relativi. Quest’è una fonte immensa di errori e volgari e filosofici. Quest’è un’osservazione vastissima che distrugge infiniti sistemi filosofici ec.; e appiana e toglie infinite contraddizioni e difficoltà nella gran considerazione delle cose, massimamente generale, e appartenente ai loro rapporti. Non v’è quasi altra verità assoluta se non che Tutto è relativo. Questa dev’esser la base di tutta la *metafisica* (*Zibaldone*, 451-52).

Ma il relativismo morale non conduce forse ad esiti nichilistici? E più precisamente ad un nichilismo che, negata la distinzione stessa tra valore e fatto, celebra la morale del “tutto è permesso”? Nel contesto di questa compiuta “trasvalutazione del valore dei valori”, l’eticità viene a coincidere con un sistema di idee che funge da mera copertura ideologica del sopruso elevato a regola del vivere. Ha dunque ragione il Machiavello della novella leopardiana

(pensata per le *Operette* e poi pubblicata postuma negli *Scritti vari inediti*) nel sostenere che “la virtù è il patrimonio dei coglioni” e che, dunque, “il primo e principale errore” degli uomini consiste nel vivere “secondo i precetti di quella che si chiama morale”? (Leopardi, 1998b, p. 542). Ma Leopardi, che pure perora le ragioni del machiavellismo sociale, non vi aderisce. Se vi aderisse, l’esito morale della sua metafisica andrebbe colto in un cinismo celebrante le ragioni “dei birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi” (Leopardi, 1988, p. 283). Io non credo che sia così. Io penso, con Franco Cassano, che “il machiavellismo di Leopardi non ha lo scopo [...] di dettar regole per la vita pratica, ma quello opposto di condannare il mondo” (Cassano, 2003, p. 39). Da “vero filosofo”, Leopardi dice nudamente il vero, chiama le cose con il loro nome, senza nulla concedere alle retoriche del falso, perché ideologico, moralismo idealistico. Egli sposa le ragioni del “realismo” più disincantato della nostra tradizione che dal Callicle del *Gorgia* platonico giunge sino a Nietzsche, passando appunto per Machiavelli. Ma il suo realismo non si piega affatto alle logiche che governano il mondo, né ne assolve gli “arconti”. Il suo pensiero si dibatte, piuttosto, tra gli estremi del disincanto, figlio dell’arido vero, e dello sterile moralismo, tutt’ideale, degli “illusi”; tra il realistico riconoscimento dell’arte di vivere celebrata dal “mondo” e la vacua tensione morale di chi ad essa non si arrende. Leopardi ha compreso che chi cede alle ragioni del cinismo imperante viene fatalmente indotto alla “scellerataggine”, mentre chi si rifiuta di prendere atto delle leggi che governano il “mondo” resta prigioniero della propria “minchioneria”. Solo chi sa assumere in sé, in conflittuale connubio, le ragioni del reale e quelle dell’ideale, si trova nella posizione più “alta e infelice”, quella di chi

nonostante abbia capito lo scarto tra bene e mondo, non riesce a scegliere il mondo; nonostante abbia capito che il mondo funziona secondo principi perversi, non riesce a cambiare il proprio comportamento. Il discorso di Leopardi vuole tenere insieme verità e resistenza: se esso sconfinasse in una delle due direzioni, scivolerebbe verso il cinismo oppure verso la cecità (Cassano, 2003, p. 40).

L’esito della riflessione leopardiana, però, non è mai “la conciliazione con il mondo, ma la sua denuncia più dura” (Cassano, 2003, p. 39). Leopardi ha compreso, con una radicalità davvero eretica, che la verità predicata dal realismo non è tutta la verità, che una *vis* inestirpabile, radicata nella natura umana, trascende il reale in direzione del “possibile”. Questa “debole forza” le è data. Quel che resta da vedere è: come può la metafisica di Leopardi, liquidata la morale fondata su valori trascendenti, trovare un punto di resistenza che le consenta di non cedere alle ragioni di quella che, con Michelstaedter, potremmo chiamare la *κοινωνία κακόν*? La risposta si trova proprio nelle *Operette* che, in quanto libro metafisico, sono, anche, come il titolo chiarisce, un libro morale. E non è un caso che sia nel *Dialogo di Timandro ed Eleandro*, posto in conclusione del gruppo di operette redatte nel ’24 a chiosare l’opera e a tracciarne il bilancio ideologico, che Leopardi indichi la strada di una possibile reazione morale al realismo cinico che qualifica il moderno.

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. Ora io fo poca stima di quella poesia che letta e meditata, non lascia al lettore nell’animo un tal sentimento nobile, che per mezz’ora, gl’impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un’azione indegna (Leopardi, 1998b, p. 418).

La poesia, dunque, in quanto muove l’immaginazione e tiene desta la dimensione delle illusioni, è l’unica fonte di rivitalizzazione dell’etico nel deserto del moderno. Non la definizione astrattamente epistemica di Valori e di Norme, non la postulazione di Leggi, ma

solo la persuasione dell'animo per il tramite di credenze possono, concretamente, produrre senso morale. La Legge, che grava sull'uomo dall'alto della sua trascendenza, non può che essere ineffettuale, posto che "l'abuso e la disubbidienza alla legge, non può essere impedita da nessuna legge" (*Zibaldone*, 229). Leopardi rovescia il platonismo anche sul piano etico, oltre che su quello metafisico. E, spinozianamente, sostituisce al "sistema di giudizio e alla opposizione dei valori [...] la differenza qualitativa dei modi d'esistenza" (Deleuze, 1991, p. 34). L'effettualità della moralità è tale soltanto se un sistema di credenze si converte in sensibilità, in sentimento, in passione. A sentire invece i filosofi: "bisogna fare che l'uomo si muova per la ragione come, anzi più assai che per la passione, anzi si muova per la sola ragione e dovere. Bubbolo" (*Zibaldone*, 293). Il rapporto di subordinazione della passione alla ragione, posto a fondamento di tutta la riflessione morale tradizionale, viene capovolto da Leopardi, il quale sostiene con forza la tesi secondo cui "non bisogna estinguer la passione colla ragione, ma convertir la ragione in passione; fare che il dovere la virtù l'eroismo ec. diventino passioni" (*Zibaldone*, 294). Ma è appunto soltanto la "poesia" a poter ridurre a passione la "disposizione tutta di abborrimento e detestazione verso i malvagi e di tenerezza e pietà verso i buoni [...]". La qual disposizione quanto sia morale e buona e desiderabile che si desti, chi nol vede?" (*Zibaldone*, 3453) Per questa ragione gli unici libri morali, gli unici libri veramente "utili", non possono essere che quelli poetici. E "se nei miei scritti", afferma Eleandro (e di cosa parla se non delle *Operette?*), "io ricordo alcune verità dure e triste [...]";

non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero, la cognizione del quale è fonte o di noncuranza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, per lo contrario, lodo ed esalto quelle opinioni, benché false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi, ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita (Leopardi, 1998b, p. 429).

Dall'eremo da cui prende la parola e in cui è costretto dall'isolamento e dall'emarginazione patita ad opera di un ceto intellettuale che scarsa o nessuna consapevolezza ha della crisi in corso, Leopardi non può che opporre questa ostinata quanto disperata resistenza intellettuale, che parla a noi molto più di quanto parlasse ai suoi contemporanei e di quanto abbia parlato, nei due secoli trascorsi, alla italica repubblica delle lettere. Questa voce abbiamo il dovere di ascoltare, oggi, in un'epoca in cui il deserto è cresciuto sino ad inglobare il mondo intero.

Riferimenti bibliografici:

- Bova, A.C. (2001). *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*, Napoli: Liguori.
- (2009). *Al di qua dell'infinito. La «teoria dell'uomo» di Giacomo Leopardi*. Roma: Carocci.
- Cacciari, M. (2005). *Magis amicus Leopardi*. Caserta: Saletta dell'uva.
- Cassano, F. (2003). *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*. Bari: Laterza.
- De Castris, A.L. (1993). Leopardi: una critica del moderno. *Allegoria*, 13, 37-50.
- Deleuze, G. (1991). *Spinoza. filosofia pratica*. Milano: Guerrini e Associati.
- Ferraris, A. (1987). *L'ultimo Leopardi*. Torino: Einaudi.
- Freud, S. (1978). *Opere 1915-1917. Volume ottavo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Guglielmi, G. (1974). *Ironia e negazione*. Torino: Einaudi.
- Horkheimer, M., & Adorno, T.W. (1982). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Leopardi, G. (1988). *Poesie e prose. Volume secondo*. Milano: Mondadori.
- (1998a). *Epistolario*. Torino: Bollati Boringhieri.

- (1998b) *Operette morali*. Napoli: Guida.
- Negri, A. (1998). *Spinoza*. Roma: DeriveApprodi.
- Pirandello, L. (2004). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Fabbri.
- Timpanaro, S. (1977). *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa: Nistri-Lischi.

Motivos prometeicos en las *Operette Morali*. Aproximación a partir de Blumenberg

Promethean motifs in the Operette Morali. An approach based on Blumenberg

ANTONIO RIVERA GARCÍA 

antorive@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Blumenberg coincide con Leopardi en la interpretación no antropomórfica del mito de Prometeo. Ambos se despiden de la interpretación de Prometeo como símbolo del hombre que lucha por su autoemancipación. En el artículo demostramos que Leopardi se ha adelantado a su tiempo, pues habrá que esperar a la crisis de la razón moderna en el siglo XX para que se alumbré una antropología tan realista como la del poeta italiano. El absolutismo de la realidad o indiferencia de la naturaleza y la infelicidad que causa el saber sobre la contingencia humana son aspectos esenciales de la antropología blumenbergiana que ya se pueden encontrar en las *Operette morali*. El artículo también expone que el pesimismo de Leopardi, compartido con Georg Büchner, no conduce a un pensamiento reaccionario, sino más bien a un humanismo integral o sin consuelo.

Palabras clave: Mito; Filosofía de la historia; Antropología; Absolutismo de la realidad; Nihilismo trágico

Abstract: Blumenberg agrees with Leopardi on the non-anthropomorphic interpretation of the myth of Prometheus. Both reject the interpretation of Prometheus as a symbol of man struggling for self-emancipation. In the article we show that Leopardi was ahead of his time, for we will have to wait for the crisis of modern reason in the 20th century for an anthropology as realistic as that of the Italian poet to emerge. The absolutism of reality or indifference to nature and the unhappiness caused by the knowledge of human contingency are essential aspects of Blumenbergian anthropology that can already be found in the Operette morali. The article also argues that Leopardi's pessimism, shared with Georg Büchner, does not lead to reactionary thinking, but rather to an integral or consolationless humanism.

Keywords: Myth; Philosophy of History; Anthropology; Absolutism of Reality; Tragic Nihilism

Recibido: 16 octubre 2024 / Aceptado: 14 noviembre 2024 / Publicado: 30 diciembre 2024



<https://doi.org/10.7203/zibaldone.12.29649>

1. LEOPARDI Y LA APROXIMACIÓN BLUMENBERGIANA AL MITO DE PROMETEO. Nos aproximamos a Leopardi a través de un filósofo de la segunda mitad del siglo XX, Hans Blumenberg, porque nos permite conectar las preocupaciones del poeta y filósofo italiano con las del presente. Blumenberg (2003) escribió el libro *Trabajo sobre el mito*, en el que, aparte de reivindicar la actualidad del mito y oponerse a quienes, como Cassirer, pensaban que era un estadio prelógico y superable¹, contiene un exhaustivo análisis del papel de Prometeo en la modernidad; mito que, en líneas generales, simboliza a la humanidad que progresa porque se rebela contra todo aquello que impide su emancipación.

Quizá una de las expresiones modernas más contundentes del mito –podríamos citar muchas más– la hallamos en este pasaje de la tesis de Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro* (1840-1841):

La filosofía no se esconde. Hace suya la profesión de fe de Prometeo: “En una palabra, odio a todos los dioses”. Opone su propia divisa a todos los dioses celestes y terrestres que no reconocen la conciencia humana como divinidad suprema (cit. en Voegelin, 2004, pp. 49-50; Blumenberg, 2003, p. 621).

Mucho más tarde, ya en *El Capital*, en su capítulo XXIII, el filósofo alemán piensa en el proletariado como en un moderno Prometeo que, encadenado a las rocas del capitalismo, debe luchar por liberarse de la explotación (Blumenberg, 2003, p. 625).

Blumenberg comprende que cada época haga uso de los mitos para defender sus propias convicciones. El mito, en contraste con el dogma de las Iglesias cristianas, carece de unos funcionarios, los *clerics*, que se ocupen de proteger la pureza de los relatos. Por esta razón, el mito no admite la heterodoxia (Blumenberg, 2003, pp. 264-265). Esto explica que, aunque el autor de *Arbeit am Mythos* sea crítico con la filosofía de la historia y la antropología optimista que subyace a los filósofos decimonónicos, no le parezca un error hacer uso del mito para defender sus posiciones.

Muy distinta es la teoría del mito de otro filósofo del siglo XX, Eric Voegelin (2004, pp. 51-52), quien se opone a la lectura moderna del mito, e incluso contrapone la lectura de la tesis de Marx a la que proporciona Esquilo en *Prometeo encadenado*. Piensa a este respecto que el autor griego convierte el “odio a los dioses” en una enfermedad del espíritu, en un delirio. Voegelin traduce como “delirio” el término griego *nosos*, del que Esquilo emplea el sinónimo *noséma*. El levantamiento de los titanes demuestra que la revuelta del alma contra el orden del cosmos, el “odio a los dioses”, no es algo desconocido para el mito griego. Ahora bien, la guerra de los titanes acaba con la victoria de la justicia de Zeus y con Prometeo encadenado.

La inversión revolucionaria del símbolo, esto es, el destronamiento de los dioses y la victoria de Prometeo, se sitúa, según Voegelin, fuera del marco de la cultura clásica. Esta inversión es,

¹ Blumenberg (2003, pp. 56-57) comenta en su libro *Arbeit am Mythos* que la Ilustración se dirigió contra el mito, pero no consiguió acabar con él. La *Aufklärung* tomó como referencia la racionalidad teórica y no supo reconocer que, desde el enfoque de la racionalidad práctica, los mitos pueden ser razonables y cumplir objetivos saludables. Para Blumenberg (2003, p. 58), la antítesis entre mito y razón constituye una invención tardía y poco afortunada. Es cierto que la nueva teoría del símbolo o de las formas simbólicas de Ernst Cassirer permitió “poner en correlación los medios de expresión del mito con los de la ciencia”, pero concediendo “una ventaja, irrenunciable, a la ciencia como *terminus ad quem*”. Desde este enfoque, mito es “la demora de una historia” que progresa de manera ineluctable hacia la ciencia (Blumenberg, 2003, pp. 59-60). Cassirer (1987, pp. 126-128) pensaba que la concepción mítica se caracteriza por una visión sintética (confusión de categorías y conceptos) y simpatética (preponderancia de las emociones, sentimientos o afectos sobre el examen crítico) de la naturaleza que le alejaba completamente de la racionalidad moderna. En cambio, Blumenberg ha demostrado que los medios retóricos del mito no son superables y que los encontramos incluso en el núcleo de la ciencia.

en su opinión, gnóstica, pues implica la proclamación de que la filosofía –el saber o la gnosis– es la nueva fuente de orden, la nueva autoridad que permite la liberación de los males de la tierra. La filosofía moderna, cuyos “delirios” se hacen transparentes en el hecho de que deifica al ser humano, aparece entonces como el esfuerzo por conocer y dominar el ser de todas las cosas a través de la construcción de un sistema perfecto. Es cierto que esta crítica de los delirios nos aproxima a Leopardi, aunque el pensamiento antimoderno de Voegelin está finalmente al servicio de una restauración del pensamiento simbólico medieval, y, en concreto, de símbolos como el del *corpus mysticum Christi* (Gontier, 2008, pp. 59-71), que nos aleja del escritor italiano.

Los autores del siglo XIX tienden a ofrecer una versión antropomórfica del titán, es decir, a identificar, como veíamos en Marx, el destino de Prometeo con el del ser humano. Blumenberg piensa que la versión del mito que ofrece este siglo toma del dogma cristiano su antropocentrismo. En cambio, Leopardi des-antropomorfa el mito como hace el mismo autor de *Trabajo sobre el mito*. Otro buen ejemplo de esa antropomorfización que analiza y critica Blumenberg (2003, pp. 649-650) es la que nos proporciona Nietzsche. Todavía Goethe permanece fiel al verdadero pensamiento mítico, el que en resumidas cuentas hemos expuesto a través de un autor del siglo XX como Voegelin, porque no ve en el dios sufriente el “hombre encaramado a lo titánico”. Es verdad que Nietzsche duda inicialmente “si solo Dioniso y Prometeo son intercambiables en la tragedia, o si también lo son el titán y el hombre”. Pero ya en *La gaya ciencia* tiene claro que Prometeo es “la figura prototípica del autodescubrimiento de la divinidad del propio hombre”. El filósofo identifica al titán con el superhombre, con –leemos en *Más allá del bien y del mal*– el “más vivo y afirmador de lo que es el mundo”. En contra de este acercamiento al mito, Blumenberg (2003, pp. 652-653) insiste en que el mismo Esquilo, el dramaturgo central del pensamiento nietzscheano sobre la tragedia, “representa la historia que le pasa a un dios a causa de los hombres, no la historia de los hombres consigo mismos”. Por este motivo, Prometeo puede ser, como pretende Nietzsche, “una máscara de Dioniso”, pero de ningún modo una “alegoría del hombre”. Aunque no haya ninguna mención en su libro sobre el trabajo del mito, a Blumenberg debería haberle gustado el uso que hace Leopardi (2024) de los mitos en las *Operette morali* (Abbrugiati, 2022), y, en particular, *La apuesta de Prometeo*. En este diálogo moral, la decepción del titán pone de relieve la imperfección de la creatura humana y, por tanto, la imposible identificación de los seres inmortales, los dioses, con el ser humano.

Otro aspecto de la obra de Blumenberg sobre el mito que le aproxima a Leopardi lo hallamos cuando aborda el final del mito de Prometeo a comienzos del siglo XX; un final que expresa perfectamente el breve cuento de Kafka (*Prometheus*) sobre este titán. La *operetta* protagonizada por Prometeo tendría más que ver con ese final del mito. Téngase en cuenta que Leopardi (2017a, p. 115) escribe sobre un Prometeo que apuesta con Momo que el género humano es “la mejor obra de los inmortales que ha aparecido en el mundo”. El viaje de Prometeo y Momo por América, Asia y Europa les permite comprender que ni siquiera en la “civilizada” Europa cabe encontrar a un ser humano digno de ser considerado la mejor obra del mundo. Prometeo pierde, por tanto, la apuesta.

Ciertamente, la obra de Leopardi es elaborada en una época en la que la corriente mayoritaria de la filosofía hace uso del mito de Prometeo para defender el acelerado progreso de la humanidad, mientras que el estado de ánimo (*Stimmung*) del tiempo de Kafka, la Europa de entreguerras, es ya muy distinto. A pesar de que Leopardi parece navegar a contracorriente, en el siguiente apartado queremos subrayar también la afinidad con otro contemporáneo, cuya crítica de la modernidad y de la condición trágica del ser humano no se puede identificar con el pensamiento reaccionario o contrarrevolucionario, tan presente, por lo demás, desde comienzos del siglo XIX en autores como De Maistre, Bonald, Donoso Cortés, Canosa, etc.

2. LA AFINIDAD DE LEOPARDI CON EL NIHILISMO TRÁGICO DE BÜCHNER: APROXIMACIÓN DESDE FREUD. El siglo XIX es, en líneas generales, un siglo optimista: cree en el progreso y no pierde la esperanza en la emancipación. Pero tampoco faltan autores pesimistas. Tal es el caso de Schopenhauer, con el que se suele relacionar Leopardi desde el famoso libro de Francesco de Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi* (1858). Al final del apartado anterior apuntábamos que hay otro literato que nos parece aún más cercano al autor italiano. Se trata de Georg Büchner, el gran autor que muere el mismo año, 1837, que Leopardi. Si nos detenemos en este autor es para subrayar que en el siglo XIX se podía ser pesimista y criticar la filosofía moderna sin ser un contrarrevolucionario.

Büchner se desengaña pronto y deja de creer en la convicción dominante de su siglo: la fe en que la ciencia contribuirá decisivamente a la liberación de todos los males de la humanidad. Este desengaño no significa que no siguiera teniendo convicciones republicanas y que no defendiera la “ilusión” –para decirlo en términos leopardianos– de hacer presentes los ideales de libertad y justicia. Al igual que el poeta Leopardi, el filósofo Schopenhauer y, casi un siglo más tarde, el psicoanalista Freud, Büchner buceaba en los abismos insondables de la naturaleza humana y reconocía que no hay una inclinación natural hacia la perfección, hacia la virtud. Ya en su tesis doctoral sobre los barbos, había criticado la concepción teleológica de la naturaleza. Coincidió así con el Leopardi de las *Operette* en ofrecer una visión ateleológica de la naturaleza, cuestión sobre la cual volveremos más adelante.

El descubrimiento del secreto nihilista de la naturaleza, tan presente en Leopardi –que la muerte o el regreso a la materia inorgánica, a la nada, es el objetivo de la vida, que la vida no es más que un judío errante (así lo afirma Camille en *La muerte de Danton*)–, no da lugar a un pensamiento irracional y contrarrevolucionario. Algo parecido decía Thomas Mann (2000, p. 162) acerca de Freud. En el caso de Büchner, ese trágico conocimiento desemboca en un arte revolucionario y profundamente democrático, en el que cualquiera, hasta el insignificante loco de *Woyzeck*, merece protagonizar una obra dramática.

El “nihilismo trágico” del universo es el escandaloso secreto que Büchner comparte con Leopardi. El alemán dejó pronto de creer en la utopía socialista. En sus cartas se burlaba del pensamiento sansimoniano y de la utopía del nuevo amor, con su exaltación del trabajo santificado, la mujer libre y la luz de Oriente. Es verdad que este socialismo utópico, conforme avance el siglo, será barrido por el materialismo científico como el profesado por su hermano, Ludwig Büchner. Pero tal materialismo no era más que la última versión decimonónica de la moderna filosofía de la historia, que anunciaba –escribe Rancière (1991, p. 45) en un iluminador ensayo sobre el autor de *Woyzeck*– “a la humanidad un bello y razonable porvenir”, y prometía el “acceso hacia las formas superiores de la vida, el fin de las supersticiones y la miseria, el progreso de la ciencia y la democracia, etc.”. Sin embargo, el médico y literato Georg Büchner sostiene, de modo similar a Leopardi, que no caminamos ineluctablemente hacia un mundo mejor, que el progreso resulta incierto, pues “las revoluciones son tan razonables y tan locas, tan aleatorias y tan ineluctables como las sacudidas de la corteza terrestre” (ibídem, p. 45).

El “secreto”, que desconocían los intelectuales que ponían la ciencia al servicio de sus desmesuradas ilusiones, lo hicieron explícito Leopardi y Büchner antes de que lo teorizara Freud (1981) después de la Primera Guerra Mundial. Este secreto no es otro que la pulsión de muerte, es decir, el conocimiento de que el verdadero fin de la naturaleza es la nada, la entropía. El secreto se desvela, pero entre líneas, en *Woyzeck*, la conocida obra de teatro póstuma y *non finita* de Büchner. Se trata del fragmento del cuento de la abuela². Como en otras ocasiones, la

² En el *Wozzeck* de Alban Berg, el cuento de la abuela aparece en boca de Marie. Este fragmento también ha sido incluido en el filme de Werner Herzog, *Woyzeck* (1979).

más terrible verdad aparece bajo la forma del relato infantil³. Quizá porque el niño está más cerca de la muerte, porque hace poco ha dejado la nada y conoce bien el dolor de despertar y salir fuera. El cuento de la abuela podría pasar por un relato sobre el fin de la historia. Este fin no coincide, como deseaban los revolucionarios decimonónicos, con el reino de los cielos en la tierra, con el triunfo de la libertad, con la corrección de los defectos de la naturaleza humana, sino con el apocalipsis sin escatón del que nos habla De Martino (2002):

Era una vez un pobre niño que no tenía padre ni madre. Todos se le habían muerto y no había nadie más en el mundo. Todo estaba muerto y echó a andar y lloraba día y noche. Y como no había nadie más en el mundo quiso ir al cielo, y la luna le miraba cariñosa, y cuando por fin llegó a la luna, era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol, y cuando llegó al sol, era un girasol marchito, y cuando llegó a las estrellas eran pequeños mosquitos dorados que estaban prendidos con alfileres como el alcaudón los prende del endrino, y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era una bacina volcada, y se sentó allí y se puso a llorar y todavía está sentado allí completamente solo (Büchner, 1993, p. 210).

Leopardi, antes que Büchner, había desvelado en sus *Operette morali* el misterio de la pulsión o instinto de muerte. El más contundente de estos diálogos morales es el *Cántico del gallo silvestre*. El gallo gigante no se engaña cuando revela el “arcano admirable y espantoso de la existencia universal”: el hecho de que la esencia de las cosas tiene “por propio y único objeto el morir”, y de que “la naturaleza inclina y dirige cada obra suya a la muerte”. No solo el ser humano, todo el universo está condenado a extinguirse, pues “tiempo vendrá en que este universo y la naturaleza misma se apague”. Y entonces “no permanecerá siquiera un vestigio, solo un desnudo silencio y una calma altísima llenará el inmenso espacio” (Leopardi, 2017a, pp. 229-231).

El cuento de la abuela de Büchner no es más que la narración del saber del gallo silvestre. No solo expresa que la entropía y la nada es la meta última, sino también que el tiempo se disuelve en sucesos indiferentes. La misma revolución literaria que lleva a cabo Büchner no puede evitar el peligro de que, al disolver las jerarquías y afirmar la importancia de cualquier sujeto o cualquier cosa, todo acabe siendo indiferente. El cuento de la abuela es un mito que pone fin al mito, y por ello recuerda al brevísimo relato –al que antes hacíamos referencia– de Kafka (2008, p. 83) sobre Prometeo, un relato que acaba con el mito del titán como símbolo del hombre revolucionario que lucha por su autoemancipación. En las antípodas del mito que simboliza el progreso y la revolución, del mito benéfico que aleja nuestras vidas del mal del nihilismo, se hallan los peculiares mitos ofrecidos por Büchner y Leopardi, ya que cuestionan la función antropomórfica que han solido tener tales relatos.

No solo en el cuento de la abuela, también en el drama sobre Danton, Büchner se había detenido en la pulsión de muerte, en el hecho de que todo lo animado tiende hacia el estado de mayor seguridad, que es la nada. Freud (1981, p. 2526) se expresaba con claridad a este respecto: “La meta de toda vida es la muerte. Y con igual fundamento: Lo inanimado era antes que lo animado”. En contra de la decimonónica filosofía de la historia, no cabía admitir la existencia de una pulsión hacia la perfección y la idea de un progreso, de un final completamente diferente del principio. *El gallo silvestre* de Leopardi y el *Danton* de Büchner no se expresaban con menor contundencia que el médico austriaco. El revolucionario Danton, después de preguntarse si Dios no era la nada, la “suprema tranquilidad”, concluía afirmando que el mundo no es más que “la fosa donde la nada se pudre” (Büchner, 1993, p. 161). Que

³ En *La muerte de Danton*, el personaje de Camille le dice a Danton que habla como un niño cuando se queja del aburrimiento, de la eterna repetición de los mismos gestos. A ello replica Danton diciendo que “los moribundos se tornan muchas veces infantiles” (Büchner, 1993, p. 122).

esta sea la verdad última, no significa que no tengamos necesidad del consolador mito de la revolución y de las ilusiones a las que se refería Leopardi.

3. LA PERTINENCIA DE LAS *OPERETTE MORALI* DE LEOPARDI PARA PENSAR EL CONCEPTO BLUMENBERGIANO DE “ABSOLUTISMO DE LA REALIDAD”. Como ocurre en la obra de Leopardi, la imperfección del ser humano es una de las temáticas fundamentales de la antropología de Blumenberg. En muchos de sus libros, como en *Trabajo sobre el mito* y *Salidas de la caverna*, el filósofo alemán ha expuesto que el ser humano se caracteriza por su inadaptación, por su falta de disposición biológica para hacer frente a la realidad natural, así como por su absoluta contingencia. Tan indiferente y hostil es la naturaleza para el ser humano que Blumenberg (2003, pp. 12-40) habla de “absolutismo de la realidad”. A veces resulta tan parecido lo que dice el filósofo alemán a lo que leemos en las *Operette morali* que extraña mucho que Blumenberg (2011, p. 527), en su libro póstumo, *Descripción del ser humano*, solo cite a Leopardi en la parte que dedica al tedio, a la *noia*. Lo cierto es que este filósofo podría haber encontrado una magnífica expresión literaria del absolutismo de la realidad en algunos pasajes de las *Operette*, como el perteneciente al *Diálogo de la Naturaleza y un islandés*, en el que, después de que el islandés le diga a la Naturaleza que no ha encontrado en la Tierra un lugar que no cause molestias y padecimientos (Leopardi, 2017a, p. 136), la Naturaleza alega que “actúa ateleológicamente, sin intención de proveer el bien del hombre, con indiferencia” (Bodei, 2022, p. 52):

¿Creías tú quizá que el mundo era para vosotros? [...] siempre tuve y tengo la intención de otra cosa que la felicidad y la infelicidad de los hombres. Cuando yo os ofendo en cualquier modo o con cualquier medio, no me percató sino rarísimas veces; del mismo modo que, ordinariamente, si yo os plazco u os benefico, no lo sé; y no he hecho, como creéis vosotros, tales cosas o tales acciones para deleitaros o favoreceros. Y finalmente, si incluso se me ocurriese extinguir vuestra especie, yo no lo advertiría (Leopardi, 2017a, p. 138).

Leopardi piensa que la historia natural de la humanidad se inserta dentro de la historia de un cosmos que es indiferente al destino de los seres que nacen dentro de ella (Bodei, 2022, p. 36). Por tanto, tenemos en su obra una magnífica exposición de lo que significa el absolutismo de la realidad, aquello que pasa “sin y contra el ser humano”. Blumenberg sostiene en la citada obra póstuma que la creatura humana sufre por su contingencia, por no ser necesaria, por la no obviedad de su existencia, por no poder existir ya de modo tan inmediato y sin fundamento como los animales. Precisamente aquello que hace posible la cultura humana, la *actio per distans*⁴, es decir, la facultad racional para distanciarse y enfrentarse objetivamente a la realidad, es también lo que más hace sufrir a la especie humana, ya que es la única capaz de preguntar “por qué algo y no más bien nada”, y, en consecuencia, capaz de preguntar por el sentido y valor de su propia vida, y de no encontrar una respuesta satisfactoria, necesaria.

Lo que atormenta al sujeto humano no es tanto su inadaptación natural cuanto —escribe Blumenberg (2011, p. 474)— “la carencia elemental de razón de existir”. La falta de fundamento es lo que le provoca infelicidad. Leopardi no dice otra cosa en *Zibaldone* 1341:

el principio de las cosas, y de Dios mismo, es la nada. Dado que ninguna cosa es absolutamente necesaria [no lo es el ser humano] [...] todas las cosas son posibles [...] no existe ni ha existido un primero y universal principio de las cosas, o si existe o existió, de ninguna manera podemos conocerlo [...] (cit. en Bodei, 2022, p. 34).

⁴ Blumenberg (2011, p. 430) sostiene que el factor decisivo de la antropogénesis es la distancia, la *actio per distans*. En su opinión, el ser humano es “por la distancia” porque, en cuanto animal simbólico, no mantiene relaciones inmediatas o instintivas con la naturaleza.

En suma, como no hay una razón para que algo “sea” en lugar de que no sea, tanto Leopardi como Blumenberg reconocen que vivimos en la más absoluta de las contingencias. El absolutismo de la realidad o de la naturaleza, el hecho de que nuestra existencia carezca de fundamento y de que seamos –como dice Marquard– contingentes por destino⁵, explica, según Blumenberg, que necesitemos esos consuelos que coinciden con las “ilusiones” de Leopardi. En relación con esta necesidad, el gran Eleandro de las *Operette* (2017a, p. 245) se duele del triste destino de los hombres, de “la infelicidad de todos los vivientes”, y busca consuelo a su manera realista y magnánima: “riendo de nuestros males encuentro algún consuelo; y procuro causarlo en otros del mismo modo”. Añade que, no pudiendo remediar la infelicidad, “estimo bastante más digno del hombre, y de una desesperación magnánima [en el sentido aristotélico de evaluar con realismo, con justicia, lo que es real], el reír de los males comunes que el ponerme a suspirar, lagrimar y chillar”.

4. VANIDAD DE LA FELICIDAD Y CERTEZA DE LA INFELICIDAD. En el *Diálogo de un Físico y un Metafísico*, el primero busca el arte de vivir muchos años, mientras que el segundo explica que el fin que buscamos no es la vida en sí misma, la vida más larga, sino que sea feliz. Así lo expresa el metafísico: “el hombre no desea y no ama más que la propia felicidad. Por ello no ama la vida sino en cuanto la considera instrumento o sujeto de esta felicidad” (Leopardi, 2017a, p. 126). Ahora bien, en la *Historia del género humano*, el poeta había reconocido que la verdad sobre la finitud, sobre la vanidad de todas las cosas, genera infelicidad. En este diálogo (ibídem, p. 66), el poeta escribe que, desde que se presenta la verdad a los seres humanos, produce infelicidad y desesperanza porque “ninguna cosa parecerá verdadera salvo la falsedad de todos los bienes mortales y ninguna sólida, sino la vanidad de toda cosa excepto los propios dolores”. Leopardi (ibídem, pp. 68-69) escribe al final que el genio de la verdad “entrüsteció de tal modo las mentes de los hombres” que “rechazaron adorarlo”, y “obtuvo más fieras maldiciones y mayor odio de aquellos en los que él tuvo mayor imperio”.

Ciertamente, resulta más fácil saber qué es la infelicidad que la felicidad. Acerca de esta última el metafísico se limita a decir: “si tú quieres, prolongando la vida, favorecer verdaderamente a los hombres, halla un arte gracias al cual sean multiplicados en número e intensidad sus sensaciones y acciones” (2017a, p. 131). En *Zibaldone* 4228, nuestro autor escribe que no se puede saber “qué cosa y de qué naturaleza es la felicidad humana”, “al no haberlo experimentado nunca nadie”. Además, el hombre podrá saber “qué desear, pero nunca qué buscar, es decir, qué medio [...] puede satisfacer su deseo” (Leopardi, 2017b, pp. 184-185).

Blumenberg plantea en términos similares la cuestión de la dificultad de saber qué es la felicidad. El ser humano –escribe el filósofo (2011, p. 450) citando a Voltaire– es el único ser vivo que sabe que va a morir porque sus ideas o conceptos le llevan a pensar en lo ausente, en lo no-presente. No solo de la muerte, tampoco de la felicidad se tiene experiencia, como reconoce Leopardi. Esto significa que esa realidad solamente puede ser imaginada. Las

⁵ Marquard (2000, pp. 127-147) distingue entre lo contingente por arbitrariedad y por destino. Hablamos de arbitrariedad cuando podemos cambiar lo que podría ser de otra manera, y de destino cuando no podemos hacerlo. En este último caso nos referimos a todo aquello que, como el nacimiento, algunas enfermedades, accidentes, etc., no podemos elegir. En oposición al programa moderno de absolutización del ser humano, la contingencia por destino se presenta como nuestra normalidad histórica, ya que “jamás podemos elegir nuestra vida y su realidad de una manera esencial o absoluta” (Marquard, 2000, p. 142). La verosimilitud retórica, las costumbres o hábitos, la hegemonía (el particular que ocupa con éxito el lugar de lo universal), todo aquello que Blumenberg englobaría dentro del concepto de “razón insuficiente”, tiene que ver con esta contingencia por destino, con la forma de hacer frente a aquello que no podemos elegir ni planear de manera absoluta.

reflexiones antropológicas de Blumenberg (2011, p. 452) sobre la felicidad se dirigen en concreto contra Hobbes, para quien la felicidad era la razón última y objetivable de la fundación del Estado. En opinión del filósofo alemán, la supervivencia de la humanidad es favorecida por el hecho de que sus necesidades no son objetivables o iguales para todos los individuos. La naturaleza humana no ha determinado qué necesitamos para ser felices. No es así cierto lo que señala Hobbes, que en el estado de naturaleza el individuo lo quiera todo, pues las necesidades de cada uno son muy diferentes y parciales. Esta fue, por lo demás, la causa de que la posibilidad original de lucha de todos por lo mismo no diera lugar al estado de máxima inseguridad del que Hobbes dedujo el Estado absolutista. Ciertamente, si todos los seres humanos se sintieran satisfechos con los mismos bienes, sería completamente imposible tal satisfacción porque permanentemente estaría abierta la hobbesiana posibilidad de una guerra de todos contra todos. Blumenberg (2011, pp. 452-453) afirma que la dificultad para saber en qué consiste la felicidad, y qué se necesita para conseguirla, protege al ser humano porque ya no tiene que pelearse con sus semejantes por las mismas cosas. La inexistencia de una forma objetiva de felicidad ha sido, por tanto, buena para la autoconservación humana.

Ahora bien, el filósofo alemán (2011, p. 453) piensa, nuevamente con la ayuda de Voltaire, que sí existe una forma objetiva de infelicidad: la conciencia de la finitud de la propia vida. Conciencia posibilitada por la facultad de la razón, la cual permite imaginar y pensar algo tan ausente e impresentable como mi propia muerte. Esta infeliz conciencia de la finitud, de que uno no es necesario, no genera ciertamente la conciencia del tiempo, pero al menos le confiere su cualidad decisiva, que tenga un final. Contra esta conciencia de la muerte, el hombre ha construido toda una serie de barreras institucionales, de astucias o, como las llama Leopardi, “ilusiones”, que oponemos a nuestra finitud. Un buen ejemplo de ello es la institución del testamento o la gloria, que es abordada por la *operetta* más larga, *Il Parini, ovvero della gloria*.

5. EL DOLOR EXISTENCIAL POR NO SER NECESARIO. Aunque Leopardi se muestra plenamente lúcido sobre el malestar e infelicidad que provoca la verdad antropológica, ya hemos comentado que el siglo XIX es un periodo histórico optimista. Es el siglo de la creencia en la “Historia universal” que ha de conducir a la emancipación absoluta del ser humano (Marquard, 2001, pp. 82-84). Blumenberg (2011, p. 480) nos recuerda que será necesario llegar al siglo XX, al depresivo periodo de entreguerras, en el que entra en decadencia el concepto de progreso tan estrechamente unido al mito de Prometeo, para encontrarnos con una frase tan rotunda como la escrita por Freud en *El malestar en la cultura*: “la vida, tal como nos ha sido impuesta, es demasiado pesada para nosotros”.

Pero también reconoce Blumenberg que desde muy antiguo se tiene conciencia de este malestar. Así lo demuestra el *Libro de Job* (3, 3), el libro de un patriarca que maldice el día en que nació y la noche en que fue concebido. Blasfemia, el “querer no haber nacido”, que expresa una completa desesperación, hasta el punto de que puede conducir al suicidio, como se indica en las *Operette morali*. Como es sabido, la tradición escolástica intentó convertir esa blasfemia en algo absurdo. La metafísica escolástica enseñaba que la existencia agrega algo a la esencia, y por ello se distingue de lo meramente posible. De ahí la necesidad de atribuir al ser más perfecto, la divinidad, el predicado de la existencia (Blumenberg, 2011, p. 483).

De todas formas, la filosofía nunca impidió que la maldición continuara formulándose. El mismo Montesquieu ofreció una versión moderna cuando exclamaba: “Il faut pleurer les hommes à leur naissance, et non pas à leur mort” (Blumenberg, 2011, p. 480). Esta última frase revela que las preguntas sobre la muerte son en el fondo preguntas sobre nuestro nacimiento y sobre el sentido de la vida cuando la existencia es contingente, cuando se tiene la convicción de que somos más fruto de la casualidad que algo realmente querido por la naturaleza, los padres, Dios o la humanidad. Leopardi es aún más contundente en relación con esta queja. El mismo autor italiano (2017a, p. 60) alude en la primera de las *Operette*, en su *Historia del*

género humano, a lo mismo que dice Montesquieu, a la costumbre de algunos pueblos consistente en llorar con ocasión del nacimiento y en festejar la extinción⁶. La secular queja, la pregunta blasfema, la dirige asimismo el islandés a la Naturaleza en otra de las *Operette*:

era tu facultad no invitarme. Pero puesto que espontáneamente has querido que yo venga, es tu deber obrar de tal modo que yo, en cuanto estoy bajo tu poder, viva por los menos sin sufrimientos y sin peligro [...] ¿Acaso yo te he rogado que me instalaras en este universo? (2017a, p. 139).

El ser humano desea ser querido por la Naturaleza. Blumenberg (2011, pp. 477-478) sostiene que nuestra especie es la única a la cual puede resultar intolerable existir por la más pura de las casualidades. El filósofo añade que su primer deseo en este sentido, ser amado por la madre, queda defraudado con “la temprana experiencia de no ser querido exclusivamente y de no ser el centro dominante de los intereses de la madre y de las inclinaciones de la totalidad del entorno”. Madurar, crecer, es adquirir conciencia de esta realidad dolorosa. La pregunta y queja final del islandés expresa muy bien su incomprensión y, en el fondo, su dolor por la inexistencia de un plan u orden divino de salvación: “¿A quién place o a quién gusta esta vida infelicísima del universo, conservada con el daño y con la muerte de todas las cosas que lo componen?” (2017a, p. 140).

Blumenberg, en el contexto secularizado de la segunda mitad del siglo XX, dirigía esa gran pregunta, “por qué nacer si hemos de morir”, ya no a una supuesta divinidad sino a los padres. En *Descripción del ser humano* mantiene que, en nuestra época, tan diferente a la de Leopardi en la que su pensamiento era minoritario, carece de garantía metafísica la expresión “ser es preferible a no ser”. Ahora bien, Blumenberg (2011, pp. 483-485), basándose en la filosofía del derecho de Kant (1989, pp. 101-104), que no conocía Leopardi, y, en concreto, en lo que escribe sobre los deberes de los padres con respecto a los hijos, señalaba que es un deber conseguir que “ser sea mejor que no ser”. En realidad, los padres contraen una deuda con los hijos que solo puede ser saldada con el “sí de la persona posterior a su procreación”. Blumenberg (2011, p. 486) quiere expresar de este modo que, aunque desde una perspectiva metafísica y antropológica no exista razón suficiente capaz de justificar nuestra contingencia por destino, el acuerdo del ser humano con su existencia sigue siendo la idea máxima de toda ética y filosofía social. La obligación de conseguir que “ser sea mejor que no-ser” forma parte de esas ilusiones fuertes a las que se refiere Leopardi en numerosas ocasiones, y sobre las que volveremos enseguida. Las palabras de Eleandro en las *Operette* expresan con claridad el valor de estas ilusiones: “alabo y exalto [...] las imaginaciones bellas y felices que, a pesar de ser vanas, dan valor a la vida, las ilusiones naturales del ánimo” (2017a, p. 248).

6. CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA MODERNA DE LA HISTORIA: LA AMENAZA PERMANENTE DE VUELTA ATRÁS. Blumenberg invita a pensar que la historia de la cultura es la historia de la superación del absolutismo de la realidad. Sus reflexiones apuntan también a que productos culturales tan evolucionados como la religión y la filosofía de la historia son, en el fondo, consuelos de tipo regresivo, en el sentido de que ocultan la verdad antropológica. Todo ello podemos encontrarlo en las *Operette*, aunque en ninguna parte se muestra con tanta belleza este pensamiento crítico con la filosofía de la Historia universal como en los célebres versos de *La ginestra*, en los que Leopardi (1998, p. 181) le dice a su tiempo: “Aquí mira y refléjate, / Siglo orgulloso y necio / que la senda hasta ahora / del renacido pensamiento en marcha / abandonaste y, vuelto atrás el paso, / del retornar [ritornar] te ufanas, / y lo llamas avanzar [procedere]”.

⁶ Según Laura Melosi (2020, p. 95), esta alusión antropológica procede de la lectura que hace el poeta de Plutarco y Barthélemy.

Inventamos religiones que nos convierten en el centro de la historia (Löwith, 1998), y cuando la divinidad deja de cumplir la función de dar sentido a nuestra existencia, entonces surge el programa de absolutización del ser humano, es decir, se elabora una filosofía de la historia que atribuye a la misma creatura la anterior misión divina⁷. Se trata de ilusiones “débiles” porque ocultan la verdad antropológica de nuestra existencia contingente y anteponen el amor egoísta al amor republicano a la comunidad o a las ilusiones de sociabilidad y solidaridad. Tal verdad aparece también en estos versos de *La ginestra* (Leopardi, 1998, pp. 181-183):

Te duele así lo cierto [il vero] / del bajo puesto y la áspera fortuna / que Natura nos dio. Por eso vuelves / cobardemente la espalda a aquella luz / que te lo demostró; y, huyendo, llamas / vil a aquel que la sigue [...].

La filosofía de la historia rechaza el saber antropológico sobre nuestra condición, “l’aspra sorte e il depresso loco che natura ci diè”, cuando se sirve de la metafórica de las edades, esto es, cuando piensa en la humanidad como un super-organismo que poco a poco va desarrollándose y va eliminando lo contingente de su existencia. La filosofía del siglo de Leopardi parte, por tanto, de la idea de que la humanidad se esfuerza por abandonar su infancia. Podríamos decir que el Timandro de las *Operette*, en su diálogo con Eleandro, demuestra ser uno de esos modernos filósofos, pues está convencido de que el ser humano

no ha llegado todavía a la perfección, porque le ha faltado tiempo; pero –agrega Timandro– no se puede dudar de que esté por alcanzarla [...]. Y considerando la abundancia y eficacia de medios [...] se puede creer que el resultado se deba conseguir en más o menos tiempo (2017a, p. 246).

La crisis de la filosofía de la historia criticada por Leopardi abre la puerta, ya en el siglo XX, a una antropología que, como la de Plessner, Gehlen o Blumenberg, por subrayar la condición deficitaria del ser humano, cuestiona el esquema de la maduración y constata la provisionalidad de los éxitos culturales y la amenaza siempre presente de regresión cultural, de vuelta atrás. Según Blumenberg (2011, pp. 474-475), la antropología enseña que “el ser humano no abandona ninguna de las fases de su ontogénesis de manera definitiva, clara, directa, para fundirse del todo con la próxima”; y que “las formas de la madurez siempre están acopladas a formas de la infantilidad y de la posible regresión. Siempre el ser humano está ante la posibilidad de dar un vuelco y retroceder”. Por tanto, cabe hablar de una cierta “indecisión

⁷ Karl Löwith (2007) ha llegado a formular incluso la tesis de que la filosofía de la historia es teología secularizada, tesis que será, no obstante, contestada por Blumenberg (1988) en su gran libro *La legitimidad de los tiempos modernos*. Löwith intenta en realidad reconstruir uno de los mitos fundadores de la modernidad, y que tanto Leopardi como la antropología filosófica de Blumenberg desmontan: la autoafirmación del hombre moderno “que se emancipa de toda visión religiosa del mundo”, y que “domina la realidad con la fuerza de su curiosidad científica y se hace autor de su propio destino” (Donaggio, 2006, p. 163). Löwith identifica la última religión con la filosofía de la historia, con “el culto de la relevancia absoluta de lo que es relativo por antonomasia” (Donaggio, p. 164). En su obra *Historia del mundo y salvación*, el filósofo pretende reconstruir, mediante una “estrategia de cuño escéptico”, “los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia”. En su opinión constituye un prejuicio occidental la filosofía de la historia, es decir, no es más que un prejuicio la “interpretación global de las vicisitudes humanas con relación a un postrer significado suyo”. A diferencia de los modernos, los antiguos, con su concepción circular de la temporalidad, con su teoría del eterno retorno, no pensaban “que el porvenir pudiera alterar de manera sustancial el sempiterno *logos* del mundo” (Donaggio, p. 165). Esta esperanza desmesurada es, sin embargo, la que, según Löwith, nutre tanto a la fe judeo-cristiana como a la filosofía de la historia.

morfológico-funcional para abandonar los estadios previos”. El filósofo está convencido de que a menudo el ser humano, en su relación con la realidad, vuelve a la etapa infantil, y renuncia al sólido vínculo con la realidad que le ha llevado a orientarse y comportarse de manera objetiva. Con esta renuncia y vuelta atrás pretende olvidar su existencia contingente y evitar el dolor que le produce el reconocimiento de que vive sin razón suficiente.

Leopardi, en *La apuesta de Prometeo*, considera falso aquello que la razón ilustrada o moderna afirma: que la historia trabaja para nuestra perfección o emancipación. Momo señala a este respecto que

la civilización humana, tan difícil de obtener [...], no es tampoco tan estable de manera que no pueda caer, como de hecho se observa que ha ocurrido muchas veces y en diferentes lugares que habían adquirido una buena parte de ella (2017a, p. 122).

También Eleandro comenta que, “no mucho después de alejarnos de una barbarie, nos han precipitado en otra, no menor que la primera, aunque nacida de la razón y del saber, y no de la ignorancia [...]” (2017a, p. 248). La regresión, la vuelta atrás, es, por tanto, una amenaza permanente.

Toda esta crítica es avanzada por Leopardi en la primera de las *Operette*, en donde la historia aparece como una cíclica estructura de crisis y renacimiento, de apocalipsis cultural y nacimiento de un nuevo mundo o cultura. Las crisis civilizatorias que experimentan cada cierto tiempo los seres humanos son, para Leopardi (2017a, p. 58), un periodo en el que sienten “ya un gran fastidio de ser sí mismos”, y por ello caen en la “desestima de la vida” y en la *noia*, en el aburrimiento. Entre las causas, que no podemos dejar de pensar que son las de su siglo, el “siglo de la muerte”, hace referencia a la ociosidad, la cual aumenta con la invención de las máquinas, en torno a las cuales gira *Propuesta de premios hecha por la Academia de xilógrafos*, y al hecho de que la razón moderna haya defraudado las expectativas esperadas. Tal razón “había prometido y jurado a sus partidarios querer mostrarles la verdad, de la que decía era un genio grandísimo”, y, además, que “gracias al uso y familiaridad con la verdad, debía el género humano alcanzar tal estado, que [...] poco se diferenciase del divino” (2017a, pp. 64-65). Esta promesa incumplida recuerda al comienzo de *Historia como sistema* de Ortega (1983, pp. 19-23), en donde expresa que su siglo ya no cree en la razón moderna, en la razón físico-matemática, porque no ha dado una solución a los problemas más importantes, los éticos y políticos.

Leopardi piensa que, hasta el inicio de su vanidoso siglo, las frecuentes crisis del género humano han sido, como diría Ernesto de Martino (2002), apocalipsis con escatón, con salida. En el pasado ello se consiguió gracias a “ilusiones excelentísimas y sobrehumanas, a las cuales concedió en gran parte el gobierno y la potestad sobre esa gente: y fueron llamadas Justicia, Virtud, Gloria, Amor patrio y nombres semejantes” (2017a, p. 63). Es más, “un grandísimo número de mortales” no dudó en “donar y sacrificar” la sangre de la propia vida a una u otra de esas poderosas y republicanas ilusiones. Pero Leopardi (2017a, p. 68) dice más adelante que en su siglo ya nadie cree en esos “beatos fantasmas”. Sus contemporáneos solo creen en el más mediocre y “menos noble de todos”, en una ilusión que “llaman Amor” y que les devuelve “a la condición de la niñez”. Es cierto que reverdece y suscita “la infinita esperanza y las bellas y queridas imaginaciones de los años tiernos” (p. 70), pero al mismo tiempo nos aleja de las ilusiones maduras y republicanas.

Leopardi ya apunta que quizá la próxima crisis será un apocalipsis sin escatón. Este es el escenario, el de la extinción del género humano, que el poeta (2017a, p. 90) imagina, además de en el *Cántico del gallo silvestre*, en *Diálogo entre un duende y un gnomo*. El duende comenta que los seres humanos han desaparecido

en parte guerreando entre ellos, en parte navegando, en parte comiéndose unos a otros, en parte matándose y no pocos de propia mano, en parte marchitándose con el ocio, en parte devanándose el cerebro con los libros, en parte festejando, y excediéndose en mil cosas; en fin, estudiando todas las maneras de arruinar la propia naturaleza y de acabar mal.

Lo que pone de relieve la estructura cíclica de apocalipsis cultural y renacimiento es que resulta imposible el fin de la historia, salvo que se trate del fin del género humano. Leopardi, en oposición a la filosofía de su tiempo que piensa en el fin de la historia como culminación del progreso y de los anhelos emancipadores de la humanidad, intenta en el fondo comprender la esencia de la naturaleza para explicar la historia de la humanidad. En el *Diálogo de la Moda y la Muerte*, la primera señala que “nuestra naturaleza y rutina común es la de renovar continuamente el mundo” (2017a, p. 80). La misma Naturaleza, en su diálogo con el islandés, expresa algo que ya se apunta en la primera de las *Operette*: “la vida de este universo es un perpetuo círculo de creación y destrucción, unidos ambos entre sí de manera que cada una sirve continuamente a la otra y a la conservación del mundo” (p. 140). De esta manera, el fin de “un” mundo no tiene por qué ser el fin de “el” mundo.

7. LA APERTURA A UN HUMANISMO SIN CONSUELO. Blumenberg (2011, pp. 488-489) comenta en su libro póstumo que los medios que proporcionan consuelo al ser humano son sobre todo de naturaleza retórica. Son así semejantes a las “ilusiones” de Leopardi. La retórica –añade el filósofo alemán– no es solo un arte de seducción demagógica, sino también un arte que sirvió para “la asistencia espiritual y para provocar buen ánimo y alegría de vivir”, aunque ello exigiera enmascarar “las verdaderas razones de la miseria humana”. Leopardi proponía, sin embargo, un humanismo sin consuelo, con el coraje suficiente para no ocultar la historicidad y contingencia del ser humano. No es otra cosa lo que hace otro antropólogo de la segunda mitad del siglo XX, Ernesto de Martino, cuyo discurso no está tan lejos de Blumenberg y Leopardi.

En su libro póstumo *La fine del mondo*, Ernesto de Martino (2002, p. 354) se preguntaba si es posible superar este trágico dilema: o vivir en la historia enmascarándola; o perecer al desmitificarla y descubrir “que el rostro de la existencia está vuelto al rigor de la muerte”. De Martino pensaba que, si aceptar la realidad de la condición humana, lleva a anular el coraje civil necesario para crear una comunidad y desarrollar la cultura, entonces no queda otra solución que la *pia fraus* (la mentira piadosa), que el enmascaramiento retórico de la condición humana con los grandes temas protectores –con las ilusiones– de la vida religiosa, del mito o de la filosofía. Todas las culturas han tendido a ocultar ese riesgo radical inherente a la contingencia y a la historicidad del ser humano. La otra opción, la de aceptar sin temor y sin consuelo la condición humana contingente, el hecho de que no somos necesarios, es la propia del humanismo integral que proponía De Martino. Implica tener coraje y fuerza para crear obras culturales (científicas, morales, poéticas, etc.), sin necesidad del consuelo de una verdadera patria o de un mundo metahistórico, asumido incluso por la filosofía de la historia como fin último, en el que ya todo está en su puesto y donde gozamos de la más plena libertad.

Algo parecido a este humanismo integral se encuentra en Leopardi (1998, p. 182) cuando apela a que nos convirtamos en un “magnanimo animale”. Según Remo Bodei (2022, p. 50), la magnanimidad debe ser entendida en sentido aristotélico, es decir, como capacidad para evaluar al ser humano de la manera más realista, sin atribuirle facultades prometeicas. El sujeto leopardiano magnánimo, aun reconociendo la imperfección de la humanidad y la importancia de las ilusiones y pasiones en nuestro comportamiento, no se desespera, no se abandona, y combate las fuerzas destructivas de la naturaleza, aunque sepa que la derrota es segura. Ello pasa, como bien nos explica la “ultrafilosofía” (Berciano, 2000) del poeta, por recuperar las ilusiones más fuertes, las republicanas, las que refuerzan la solidaridad, los vínculos civiles, el

“conversar cittadino” (Leopardi, 1998, p. 186), y, en definitiva, las que llevan a la confederación. A esta confederación se refieren los celebérrimos versos de *La ginestra o il fiore del deserto* (1998, p. 185), que nunca nos cansaremos de leer y escuchar:

A esta [a la naturaleza madrastra] llama enemiga, y contra esta pensando que está unida como es cierto, y dispuesta desde siempre la compañía humana, confederados [confederati] todos considera a los hombres, y a todos los abraza con amor, ofreciendo válida y pronta y aguardando ayuda en los alternos peligros y en la angustia de la guerra común. [...]

Referencias bibliográficas:

- Abbrugiati, P. (ed.) (2022). *Il mito ripensato nell'opera de Giacomo Leopardi. Atti del convegno Internazionale di Aix-en-Provence 5-8- febbraio 2014*. Milán-Údine: Mimesis-Presses Universitaires de Provence.
- Berciano, M. (2000). Filosofía y poesía. La “ultrafilosofía” en Leopardi. *Thémata. Revista de Filosofía*, 24, 29-56.
- Blumenberg, H. (1988). *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *Salidas de caverna*. Madrid: A. Machado Libros.
- (2011). *Descripción del ser humano*. México: FCE.
- Bodei, R. (2022). *Leopardi e la Filosofia* (G. Ciglicioni & G. Polizzi, eds.). Milán-Údine: Mimesis.
- Büchner, G. (1993). *La muerte de Danton – Woyzeck*. Madrid: Cátedra.
- Cassirer, E. (1987). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: FCE.
- De Martino, E. (2002). *La fine del mondo*. Turín: Einaudi.
- Donaggio, E. (2006). *Una sobria inquietud. Karl Löwith y la filosofía*. Buenos Aires: Katz.
- Freud, S. (1981). *Más allá del principio del placer*. En *Obras Completas* (vol. 3, pp. 2507-2541). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gontier, T. (2008). *Voegelin. Symboles du politique*. París: Éditions Michalon.
- Kafka, F. (2008). *La muralla china: cuentos, relatos y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- Kant, I. (1989). *La Metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos.
- Leopardi, G. (1998). *Cantos escogidos* (L. Martínez de Merlo, sel. y trad.). Madrid: Hiperión.
- (2017a). *Diálogos morales* (A. Otero, ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2017b). *Zibaldone. Naturaleza, Razón, Pasión, Placer, Filosofía Práctica, Artes y Letras, Belleza y Amor* (E. Martínez, sel. y trad.). Madrid: Gadir.
- (2024). *Operette morali* (L. Melosi, ed.). Milán: Rizzoli.
- Löwith, K. (1998). *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*. Barcelona: Herder.
- (2007). *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Katz.
- Mann, T. (2000). *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza.
- Marquard, O. (2000). *Apología de lo contingente*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

- (2001). *Filosofía de la compensación. Escritos sobre antropología filosófica*. Barcelona: Paidós.
- Melosi, L. (2020). *La dolcezza ed eccellenza degli stili. Sulle "Operette morali" di Leopardi*. Macerata: Università di Macerata.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *Historia como sistema*. En *Obras Completas* (vol. 6, pp. 11-50). Madrid: Alianza-Revista de Occidente.
- Rancière, J. (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Voegelin, E. (2004). *Science, politique et gnose*. París: Bayard.

“Che vale a dire un uomo?”: spunti di ontologia dell’animalità in Leopardi

“What do you mean a man?”: Elements of Animal Ontology in Leopardi

COSETTA VERONESE 

info@internationalsocietyofzooanthropology.org / Presidente della International Society of
Zooanthropology

ABSTRACT: Il contributo analizza il tema dell’ontologia animale in Leopardi, dalle prime poesie giovanili alle *Operette morali*, con riferimenti tangenziali ai *Canti* e ai *Paralipomeni*. Facendo riferimento alla zooantropologia e all’etologia filosofica nella formulazione di Roberto Marchesini, dimostra come la fragilità della condizione del vivente si trasformi per Leopardi in un appello di cura e tutela nei confronti del mondo umano e non-umano.

Parole chiave: Giacomo Leopardi; Roberto Marchesini; Etologia filosofica; Postumanismo; Zooantropologia

Abstract: The contribution focuses on the theme of animal ontology in Leopardi, from his early poems to his Moral Tales, with occasional references to the Canti and The War of the Mice and the Crabs. By drawing on zooanthropology and philosophical ethology as formulated by Roberto Marchesini, the essay discusses how the fragility of the living condition provides Leopardi with the opportunity to appeal for the nurturing and protection of both humans and non-humans.

Keywords: Giacomo Leopardi; Roberto Marchesini; Philosophical Ethology; Posthumanism; Zooanthropology

Ricevuto: 16 giugno 2024 / Accettato: 9 settembre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



<https://doi.org/10.7203/zibaldone.12.29260>

Fiorite da poco più di un quarto di secolo grazie al contributo di autori tra cui Dominique Lestel e Vinciane Despret in Francia, Marc Bekoff e Matthew Calarco nel mondo anglosassone, Giorgio Celli e Roberto Marchesini in Italia¹, l'etologia filosofica e la zooantropologia sono discipline ancora giovani che, sulla scia della rivoluzione darwiniana, hanno scandagliato lo statuto ontologico dell'animalità. Contrariamente alla visione dualistica cartesiana secondo cui l'animale non umano è una macchina, un oggetto che funge da contrappunto all'umano come sola creatura pensante, l'animalità è oggi riconosciuta come condizione metapredicativa (Marchesini, 2016a, p. 31), che soprintende a tutte le specie, compreso *Homo sapiens*. In altre parole la condizione animale non si oppone all'umano ma lo comprende; all'interno della condizione animale, le diverse specie, anche la nostra, sono, come dice la parola, *specializzazioni* che non prevedono eccezioni. L'umano, in altre parole, non esce dall'animalità ma ne fa integralmente parte.

Vorrei mostrare come i germi di questa riflessione, che fa di Leopardi oltre che un anticipatore di Darwin, un antesignano del postumanismo, siano presenti fin dalla prima adolescenza del poeta e si esprimano attraverso la sua curiosità per gli animali, curiosità che stimola quella che in zooantropologia è valorizzata come capacità decentrativa, il fatto di spostarsi e allontanarsi dal proprio centro filogenetico (di storia di specie) e ontogenetico (di storia individuale) attraverso la relazione con l'eterospecifico (Marchesini, 2016b). Si tratta di un aspetto del pensiero leopardiano che, sebbene negli ultimi anni abbia riscontrato un crescente interesse mediato soprattutto dalla questione ambientale², rimane ancora largamente da esplorare.

Scopo di questo contributo è dimostrare come l'alterità animale in Leopardi consenta rivelazioni epifaniche che spalancano una nuova dimensione esistenziale, afferente anche alla presa di coscienza della propria fragilità di specie. Partendo da alcuni testi poetici giovanili, senza seguire un ordine strettamente cronologico, desidero mettere in rilievo elementi di continuità nella riflessione leopardiana sull'umana relazione con l'alterità animale. L'approfondimento epistemologico sul tema, che Leopardi conduce nello *Zibaldone* ma converte artisticamente nelle *Operette morali* e nei *Canti*, lo rendono una figura di riferimento internazionale nella ricostruzione storica delle origini del pensiero postumanista e nelle sue ramificazioni in direzione della zooantropologia da un lato, e dei diritti animali dall'altro.

Incominciamo con *A favore del Gatto, e del Cane* (Leopardi, 2001, p. 331)³, una poesia scherzosa scritta da Leopardi nel 1810, all'età di 12 anni. È un breve componimento in distici baciati che difende i due animali domestici dai maltrattamenti (calci e pugni) che subiscono dagli umani. Nella poesia, il giovane poeta arringa in difesa degli animali facendo leva tanto sulle emozioni quanto sulla ragione. Infatti, dopo un riferimento di apertura al "fervido mio cuor" (v. 2), il poeta allude due volte al processo ragionato: "comincio a ragionare" (v. 3) e "più forte ragione io metto avanti" (v. 12). Sia pure in tono ludico, Leopardi perora quindi la causa di cani e gatti appellandosi a concetti che diverranno le colonne portanti della sua filosofia: cuore e ragione, emozioni e pensiero, corpo e mente, collegando fin dalla fanciullezza, in un senso che potremmo dire anticartesiano, le due componenti dell'umano.

È principalmente la causa felina che viene difesa in questa poesia. Ciò avviene attraverso un riferimento storiografico aneddótico: l'allusione al fatto che, per sconfiggere gli Egiziani durante la battaglia di Pelusio, l'esercito persiano avesse sfruttato il loro amore e rispetto per i

¹ Tra i volumi più influenti degli autori citati, ricorderemo: Lestel (2004); Despret (2012); Bekoff (2007); Calarco (2008); Celli (1989). Essendo Marchesini l'autore di riferimento privilegiato per questo percorso attraverso il pensiero leopardiano si rimanda ai testi che verranno citati di volta in volta.

² Diversi lavori sono stati condotti a proposito, tra i più recenti ricordo: Ferri (2019), Luisetti (2020) e Gibson (2024).

³ Tutte le citazioni da Leopardi sono tratte dall'edizione completa delle opere curata da Lucio Felici e Emanuele Trevi (Leopardi, 2001).

gatti come animali sacri. Secondo la leggenda, infatti, Cambise II utilizzò l'immagine della divinità felina Bastet sui suoi scudi, ordinando ai propri soldati di portare con sé dei gatti. Per timore di ferire gli animali, gli Egiziani non attaccarono, facilitando così il trionfo dei Persiani (525 a.C.). Su questa presunta evidenza storica il giovane Leopardi imposta scherzosamente un sillogismo ricordando l'importanza altrettanto decisiva che ebbero le oche del Campidoglio nel difendere la città di Roma dall'attacco dei Galli. La conclusione del ragionamento è che i gatti meritano lo stesso onore, e quindi lo stesso rispetto, delle oche capitoline.

A questo punto, però, la voce del poeta ravviva il tono ludico del componimento proponendo di bandire l'argomentazione filosofica, troppo seria per l'amenità del tema: "Ma... qui si tratta di Filosofia, / e si deve trattar di Poesia" (vv. 27-28). Insinuando che, rispetto alla filosofia, la poesia è il dominio della leggerezza e delle emozioni, Leopardi sollecita i lettori semplicemente ad accogliere le due specie di animali, senza bisogno di ragionamenti: "vi prego poi, / ch'abbian luogo i Gatti fra di voi" (vv. 31-32); accoglierli, potremmo dire, *dando loro spazio nel cuore*, quasi per *sim-patia* nel senso etimologico del termine, cioè per coinvolgimento, avvicinamento tramite un comune sentire. È un'allusione implicita alla dimensione epimeletica (Marchesini, 2021, p. 395-402), cioè alla dimensione della cura, dell'accudimento, che costituisce una caratteristica precipua dell'umano – come di tutti i mammiferi – richiamata ulteriormente tramite l'appello a consolare i cani ("che i Cagnuoli oramai sien consolati", v. 33).

Al di là del tono scherzoso e leggero, viene da domandarsi: come mai il giovane poeta si rifiuta di difendere la causa del gatto e del cane da un punto di vista filosofico? Perché non è una questione seria, o perché la serietà della questione animale è talmente complessa da mettere in crisi gli strumenti troppo schematici di una filosofia costruita su banali sillogismi? Sappiamo che la *leggerezza poetica* per Leopardi non è sempre o solo scherzosa, né tantomeno separata dalla filosofia. Basti ricordare la famosa lettera ad Anton Fortunato Stella del dicembre del 1826 in cui descrive le *Operette* come un libro "di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico [...] benché scritt[o] con leggerezza apparente" (Leopardi, 2001, p. 1334). Non pretendo certamente di trovare nei versi puerili la profondità di pensiero che pervade il sorriso ironico dei dialoghi leopardiani. Tuttavia, in questo testo sono già riconoscibili alcuni precisi punti di interesse, quasi degli indicatori di direzione, le segnalazioni di un orientamento che, con il progredire del tempo, diverranno sempre più precisi e definiti. Mi pare infatti significativo che la conclusione di *A favore del Gatto, e del Cane* risulti assai meno leggera e scontata se messa in relazione con *I Filosofi, e il Cane* (Leopardi, 2001, p. 357), la favola in terzine dantesche composta nello stesso anno.

Va rilevato che in questo secondo testo ritorna un elemento del componimento precedente: una discussione filosofica che simula un'arringa giudiziaria ("Bella cosa veder per gli animali / applicati, e Filosofi, e Dottori, / come Avvocati a cause criminali", vv. 22-24). Filosofi di correnti diverse (compresi i cartesiani, difensori dell'idea di animale macchina) disputano tra di loro rivendicando l'ultima parola sul tema dell'anima delle bestie. La discussione è interrotta dall'improvvisa comparsa in sala di un cane che invita umilmente i presenti a osservare sé stessi prima di ragionare degli altri animali. In questa sede, proporrei di non sovraccaricare in senso moralistico il significato dei versi conclusivi del componimento: "Doveva il saggio can parlare a voi, / che de' difetti altrui sol vi curate, / gli altri soltanto riprendete, e poi / voi stessi in obblivion sempre lasciate" (vv. 40-43). Si rischierebbe altrimenti di banalizzarlo come esortazione a guardare i propri difetti prima di criticare gli altrui. Mi concentrerei invece sull'effetto che sortisce il cane entrando in scena.

Il cane disorienta; ha una funzione decentrativa. Il cane cioè produce quell'effetto di allontanamento dal proprio centro gravitazionale, dal proprio baricentro ontologico, che

secondo la zooantropologia è il primo motore della cultura, ovvero la meraviglia⁴. E poco importa che la meraviglia sia di ordine, diciamo così, ‘negativo’, nel senso che scatena il tentativo di cacciarlo. Il cane viene visto come un intruso, ma attraverso questa intrusione – un incontro non cercato, non voluto, casuale – crea una condizione di squilibrio, che scardina l’ordine della contesa, tutta umana, sull’anima delle bestie. L’incontro con il cane scatena quella che Roberto Marchesini chiama *epifania*: introduce cioè un diverso punto di vista, una prospettiva differente, lo sguardo dell’alterità (Marchesini, 2014).

In questo modo l’alterità non è più solo oggetto di sguardo, ma diventa soggetto; è un’alterità che, come la gatta di Derrida (2006, pp. 18-19), fa vergognare il suo osservatore, il quale, attraverso lo sguardo dell’*altro di specie*, si scopre nudo. L’alterità funge quindi da specchio. Non è più Dio a rivelare all’umano la sua nudità, e dunque la sua fragilità, ma l’eterospecifico. Possiamo quindi rileggere i due versi conclusivi della favola *I Filosofi, e il Cane* come un’esortazione rivolta all’umano a guardarsi con occhi diversi, a scoprirsi nudo e fragile, a *non dimenticarsi* della propria ontologia animale (Leopardi usa nell’ultimo verso del testo proprio il termine “oblivion”) e a riconoscersi (o vedersi) *in relazione*. A livello di idee, di concetti, non siamo poi così lontani dal messaggio della *Ginestra*. Nella poesia giovanile infatti Leopardi utilizza l’alterità animale nella stessa maniera in cui utilizzerà l’alterità vegetale nella poesia della sua maturità: come soglia, misura dello spazio di adattamento. Questa soglia, in altre parole, non funge solo da specchio, permettendo di riconoscersi. Offre anche la possibilità di un cambiamento, la possibilità, potremmo dire, di un miglioramento. In termini etologici e darwiniani, si tratta un adeguamento che consente la sopravvivenza della specie stessa. Senza solidarietà intra- e interspecifica saremo destinati all’estinzione.

Veniamo ora a un terzo testo puerile, che, come *I Filosofi, e il Cane*, Leopardi assegna al genere della favola: *L’Uccello* (Leopardi, 2001, p. 332). Il componimento, in cinque strofe di settenari, racconta la storia di un uccellino (non sappiamo se passero, canarino o di altra specie aviaria), che, accudito premurosamente, viveva in una gabbia. Vegliato con amore e affetto, non gli mancavano copia di acqua fresca e miglio. Eppure, non appena scopri aperta la porticina della gabbia, spiccò il volo, avido di libertà e dimentico di tutti i vantaggi che la condizione di cattività gli poteva continuare a offrire – “de l’abbondanza immemore, / e de l’usato albergo,” (vv. 17-18) dice Leopardi. Alla sicurezza, alla protezione e all’inesauribile disponibilità di nutrimento che gli garantiva la vita in gabbia, l’uccellino preferì abbracciare la libertà con tutti i suoi pericoli.

L’augelletto della favola leopardiana è stato giustamente visto come metafora dell’aspirazione del giovane poeta a conoscere il mondo ed emanciparsi dalla prigione recanatese, la cui angustia aveva cominciato a farsi sentire ben prima della tentata fuga del 1819. Ma la favola leopardiana è molto di più di una “sottile identificazione”, come suggeriscono Prete e Aloisi (2010, p. 8): è l’espressione di una di quelle che Roberto Marchesini chiama “motivazioni” di specie (2021, pp. 113-119), la declinazione del modo di essere al mondo degli uccelli, che è volare. Che poi spiccare il volo sia anche metafora dell’aspirazione di Leopardi adolescente – liberarsi dalla maglia dei vincoli familiari e culturali (in primo luogo religiosi) che incominciavano a farsi sentire in maniera sempre più soffocante – non indebolisce ma anzi rafforza l’interpretazione del volo come espressione motivazionale. Attraverso la motivazione dell’augelletto, il giovane poeta parla del proprio bisogno di libertà espressiva. Due animali diversi, due motivazioni diverse, un solo comune desiderio: quello di esprimere le proprie caratteristiche di specie.

Il tema ritornerà in un’altra poesia della maturità dedicata a un uccello, questa volta identificato con una particolare specie: il passero. Nell’omonima poesia, *Il passero solitario*, il

⁴ Si veda a proposito “In principio era la meraviglia”, il capitolo introduttivo dell’ultimo libro di Roberto Marchesini (2024, pp. 21-62), dedicato all’educazione sentimentale.

processo di identificazione (“quanto somiglia / al tuo costume il mio!”, vv. 17-18) si esplicita solo per trovare alla fine una divaricazione. Allorché il poeta evoca il concetto di vaghezza che “di natura è frutto” (v. 48), riconosce non solo la propria diversità biografica rispetto al passero che svetta sulla torre antica di Recanati. Di fatto, Leopardi implicitamente conviene che le motivazioni sono specie-specifiche, ovvero che il modo di vivere la condizione di uccello è altro dal modo di vivere la condizione di umano.

L’etologia mostra come ogni classe di animali – dagli insetti ai rettili, dagli uccelli ai mammiferi – , abbia dei precisi orientamenti motivazionali formati nel corso della filogenesi. Si tratta di particolari modalità di incontro con il mondo. Ogni animale è un corpo, e non *ha* un corpo, come pensava Cartesio. È sempre Leopardi a ricordarcelo ironicamente nel canto VII dei *Paralipomeni*, dove le grandezze delle porte di accesso all’inferno degli animali sono proporzionate alle loro dimensioni fisiche, muovendo dalle più grandi alle più piccole (ottave 44-47).

È il corpo che chiama l’animale a esprimersi, ad abbracciare la vita nelle sue modalità specie-specifiche. Le ali degli uccelli ci parlano delle correnti dell’aria, le branchie di un pesce dell’ossigeno nell’acqua, le mani dei primati dei rami su cui si arrampicano a raccogliere frutti. Le dotazioni degli animali li spingono a incontrare il mondo in modi differenti – volare, nuotare, raccogliere – ma non in modo meccanico, perché i cieli non sono tutti uguali, né lo sono i mari, e nemmeno le foreste offrono tutte gli stessi frutti.

Se dunque leggiamo la favola *L’Uccello e Il passero solitario* con questi strumenti, possiamo riconoscere in filigrana l’espressione della condizione desiderante dell’animalità – dell’uccello come del bambino o del giovane. Entrambi in cerca di libertà, declinano la loro condizione desiderante in maniera specie-specifica. La condizione desiderante è un tutt’uno con la soggettività animale, con il fatto cioè che l’animale sia portatore di interessi intrinseci come pure di una propria prospettiva sul mondo. Desiderio e soggettività appartengono a quelli che per Roberto Marchesini sono i metapredicati ontologici (2016a, pp. 25-32), cioè caratteristiche che tutti gli animali condividono, indipendentemente dalle specie. Il desiderio è il trampolino dal quale l’animale si tuffa nel mondo, e attraverso cui la sua soggettività prende poi una voce tutta individuale, cioè *si declina*, prima all’interno della specie (cani, gatti, elefanti, balene), e poi dentro l’individuo (quel particolare cane, gatto, elefante, balena).

L’animale non è mera *res extensa* (se così fosse, però, la stessa cosa dovrebbe dirsi dell’umano). Altrettanto vale per il concetto di *res cogitans*, che possiamo tradurre con il termine più moderno di soggettività. Dato questo metapredicato – la soggettività appunto – l’animale non può essere comparato a una macchina, perché è portatore di interessi (Marchesini, 2018, pp. 84-88), dalla mosca allo scimpanzé. Inoltre il suo comportamento non è mai identico a se stesso ma contiene sempre un elemento di creatività. Ciò è vero per tutte le specie, dalle più semplici (le mosche?) alle più complesse (gli umani?), anche se per correttezza epistemologica va notato che il concetto di complessità è già antropocentrico. Implica infatti un riferimento alle specie che noi – *homini* cosiddetti *sapientes* – chiamiamo ‘complesse’ semplicemente perché ci assomigliano di più, in quanto ne riconosciamo più facilmente il comportamento per prossimità filogenetica (i primati, ma anche tanti altri mammiferi, a partire, appunto, da cane e gatto).

Quello della soggettività animale è un discorso che Leopardi esplicita in maniera clamorosa nei *Paralipomeni*, traducendolo nel concetto dell’“io” del topo, concetto che, come fa notare Cellerino (1997, pp. 43-44), è di una modernità sconvolgente. L’io del topo è la *soggettività del topo*, un’idea che trova il suo vertice creativo nella figurazione dell’oltretomba degli animali, dove il dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa* viene letteralmente sbriciolato.

Ma ritorniamo ai testi puerili citati: *In difesa del Gatto, e del Cane*, e le favole *I Filosofi, e il Cane e L’Uccello*. Gli spunti alla critica leopardiana all’antropocentrismo si esprimono

attraverso la curiosità per, il rispecchiamento in, e la cura nei confronti dell'alterità. Utilizzando una terminologia tecnica possiamo dire che: a) la curiosità nasce dalla natura eteromorfa dell'altro di specie; b) il rispecchiamento deriva dal riconoscimento di caratteristiche condivise; e c) la cura si fa strada attraverso l'accettazione della comune fragilità. Fragilità che per Leopardi è un valore etico (ancora una volta pensiamo alla *Ginestra*), ma purtroppo un valore che sentiva di coltivare in solitudine. Infatti, come dimostrano le *Operette morali*, quanto più questa solitudine si faceva sentire, tanto più forte urgeva il bisogno di urlare a pieni polmoni non solo l'infondatezza ontologica ed epistemologica dell'antropocentrismo, ma la sua stessa pericolosità per la specie umana.

Porto dunque avanti la mia riflessione soffermandomi su una proto-operetta, il *Dialogo di un cavallo e un bue* (Leopardi, 2001, pp. 611-613). Si tratta di un testo che, probabilmente anche a causa del suo tono violentemente polemico, fu accantonato da Leopardi nella stesura definitiva della raccolta, mentre alcune delle sue idee vennero trapiantate nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*. In un importantissimo libro sulla questione ambientale considerata come la più grande sfida nella storia dell'umanità, l'astrofisico francese Aurelien Barreau (2020, p. 21) ricorda che, dall'inizio del processo di civilizzazione, l'83% delle specie viventi sulla Terra si sono estinte. Ebbene, nell'operetta leopardiana, questo processo di estinzione ha finito con il riguardare anche la nostra specie. Gli uomini infatti, come risponde il cavallo al bue, "Non si trovano più, che la razza è perduta" (Leopardi, 2001, p. 611). L'estinzione umana, suggerisce il testo, è avvenuta per autodistruzione, causata dagli eccessi a cui ha condotto la boria antropocentrica, indebolendo gli uomini fisicamente e corrompendoli moralmente. Un tema naturalmente, quello della forza corruttrice della civiltà, carissimo a Leopardi.

Benché allo stato di bozza, e quindi disordinato, il *Dialogo di un cavallo e un bue* contiene elementi di straordinaria attualità rispetto tanto alla 'questione animale' quanto a quella 'ambientalista'. Ne ricordiamo alcuni: allude alla prossimità filogenetica tra l'umano e gli altri animali, nella fattispecie cavalli e uccelli ("Era una sorta di bestie da quattro zampe *come siamo noi altri*, ma stavano ritti e camminavano con due sole *come fanno gli uccelli*"; mia enfasi); utilizza il bisticcio tra cavallo e bue riguardo al motivo dell'utilità del mondo per inscenare una sorta di antropocentrismo alla rovescia che funge da specchio all'umana presunzione di eccezionalità, una strategia che Leopardi riprenderà nel già citato *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* ("Credevano che il mondo fosse fatto per loro. B. ec., come se non fosse fatto per li buoi. C. Tu parli da scherzo? [...] Diavolo chi non sa ch'è fatto per li cavalli?"); descrive le conseguenze rovinose di quella che potremmo chiamare l'umana 'colonizzazione del mondo' e la violenza nei confronti della natura (animali e piante) concepita come mera risorsa a cui poter attingere inesauribilmente e impietosamente:

Mangiavano gli altri animali [...] erano nimicissimi de' lupi e ne amazzavano quanti potevano [...] E a' tuoi pari [buoi] davano tra le corna e gli ammazzavano, e poi gli abbristolivano e se li mangiavano e non facevano pranzo senza la carne vostra [...] a forza di vizi s'indebolirono e impicciolirono, come anche le razze nostre (de' cavalli, ed anche de' buoi) s'indebolivano e imbastardivano tra le loro mani, e per averne delle belle e forti le andavano a pigliar nelle selve ec. e così le piante (Leopardi, 2001, p. 612).

Estinzioni, guerre, malattie sono tre delle idee portanti su cui Leopardi riflette nei materiali preparativi dell'operetta. Gli appunti, per esempio, fanno riferimento a un articolo sulla *Biblioteca Italiana* intitolato "Di alcune specie perdute di uccelli"; al volume di Jean Michel Rocca *Memorie intorno alla guerra de Francesi in Ispagna*, pubblicato dall'editore Stella nel 1816; a come i processi di selezione iniziati con la domesticazione e quindi la zootecnia abbiamo portato a un rimpicciolimento e indebolimento delle specie animali; come pure al modo in cui la civilizzazione abbia indebolito la forza e il vigore corporeo degli uomini – ancora un tema, quello dell'opposizione tra la forza fisica degli antichi e la fiacchezza dei

moderni, assai caro a Leopardi. Due secoli ci separano dalla scrittura di questo testo che rimane allo stato di progetto; ma non ci siamo allontanati di un centimetro dal quadro desolante dell'umanità, e del suo abuso della natura, che Leopardi traccia in questa bozza di dialogo. Anzi, nella medesima direzione abbiamo compiuto grandi passi avanti tutt'altro che lusinghieri.

Come cambiare strada? Innanzitutto attraverso il ritorno alla meraviglia, meraviglia evocata in un'altra operetta, l'*Elogio degli uccelli* (Leopardi, 2001, pp. 571-574). Questo testo dipinge un po' lo stesso stupore nei confronti degli animali che, nel componimento giovanile, aveva indotto Leopardi a parlare *a favore* del gatto e del cane. Non a caso, un elogio può nascere solo quando si è, appunto, *a favore* di qualcuno, quando si prova ammirazione per le doti dell'altro, doti che si aspira a condividere, che si desidera emulare. È il caso di Amelio, *alter ego* leopardiano, che all'inizio del racconto si lascia allontanare dal proprio centro, strettamente umano, della lettura. Amelio è "scosso dal cantare degli uccelli" (ivi, p. 571) e inizia ad ascoltare. È il momento epifanico della scoperta, della rivelazione. Infatti, quando, dopo qualche attimo, ritorna alla sua dimensione umana e inizia a scrivere, Amelio è cambiato. Guarda alla vita degli uccelli come a un'ispirazione per la vita degli umani. La loro agilità e voce, il loro volo e canto, la loro condizione esistenziale in continua peripatesi nonché l'allegrezza che ispirano, sono per Leopardi la massima espressione immaginabile della vita. Gli uccelli quindi incarnano "la natura [...] più perfetta" (ivi, p. 574).

Come ho già avuto modo di sottolineare, il rapporto con l'alterità animale si fonda, da un lato, su un sentire comune che centripeta e attrae (da cui, peraltro, origina anche la domesticazione), e dall'altro, su una differenza che centrifuga, allontana dal proprio baricentro e spinge alla scoperta (da cui è nata l'arte, la religione, la cultura). L'attrazione per l'altro di specie diventa anche un punto di fuga, quel punto di fuga dal proprio baricentro filogenetico e ontogenetico a cui abbiamo dato il nome di "cultura" e che non potrebbe esistere senza l'incontro con l'alterità. La riflessione di Amelio si basa proprio su questo moto di avvicinamento e allontanamento che porta alla trasformazione, alla metamorfosi.

Amelio inizia a riflettere osservando come umani e uccelli abbiano un'estetica condivisa: "quello che pare ameno e leggiadro a noi, quello pare anche a loro" sicché "fanno quello stesso giudizio che facciamo noi, dell'amenità e della vaghezza dei luoghi" (Leopardi, 2001, p. 571). Ma prosegue notando come la loro vita si differenzi dalla nostra: l'una peripatetica e quindi sempre interessante, l'altra sedentaria e dunque appesantita dalla noia; l'una piena d'un'immaginazione che ispira "pensieri ameni e lieti, [...] errori dolci, [...] vari dilette e conforti" (ivi, p. 574), l'altra "funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue" (ivi, p. 573); in breve: l'una felice, l'altra triste. Dobbiamo imparare dagli uccelli, suggerisce implicitamente Amelio, che "mettendo voci di gioia risonanti e solenni" sembrano applaudire alla vita universale, incitando "gli altri viventi ad allegrezza, facendo continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose" (ibidem). È così che l'epifania di Amelio lo porta a sognare una metamorfosi in uccello: "io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita" (ivi, p. 574).

Ma questo sporgersi verso l'altro, questo proiettarsi a varcare la soglia dell'alterità per accoglierla in sé ed entrare in lei, non può avvenire senza un sentimento di affezione, amore, cura. La cura è l'espressione della relazione, e la relazione è il contrario del possesso. Gli uccelli di Amelio infatti possono essere solo guardati e ascoltati, non posseduti – pena la morte. La cura nasce anche dalla contemplazione della fragilità dell'altro in cui si specchia la nostra fragilità. Non a caso gli uccelli, che per Leopardi rappresentano la massima espressione della felicità, sono creature profondamente fragili e delicate. La loro vita, pur brillando di vitalità e gioia, è sospesa a un filo – non è un caso che Amelio ricordi gli "uccellari e paretai" (ivi, p. 571), dispositivi per la cattura delle specie aviarie.

In fondo, la vita degli uccelli è felice ma fragile, e, pertanto, lo è anche la bellezza del loro canto. Probabilmente anche per questo Leopardi sceglie precisamente la parola “canto” per intitolare la propria raccolta poetica. Non diversamente dal canto degli uccelli, i *Canti* e la poesia leopardiana, anche quella in prosa delle *Operette morali*, ci parlano della fragilità animale, che è poi anche la nostra fragilità: la fragilità delle cose umane come della stessa umana meraviglia. Attraverso il suo pensiero e la sua poesia Leopardi racconta anche la nostra delicata condizione animale che piange il suo bisogno di cura, l’urgenza di risvegliare il canto della meraviglia in un mondo in cui il reboante avanzare della tecnologia rischia di annichirla la voce.

Riferimenti bibliografici:

- Barreau, A. (2020). *Le plus grand défi de l’histoire de l’humanité*. Parigi: Michelle.
- Bekoff, M. (2007). *The Emotional Lives of Animals. A Leading Scientist Explores Animal Joy, Sorrow, and Empathy – and Why They Matter*. Novato, California: New World.
- Calarco, M. (2008). *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press.
- Cellerino, L. (1997). *L’io del topo. Pensieri e letture dell’ultimo Leopardi*. Roma: NIS.
- Celli, G. (1989). *Le farfalle di Giano*. Milano: Feltrinelli.
- Derrida, J. (2006). *L’animal que donc je suis*. Parigi: Galilée.
- Despret, V. (2012). *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions?*. Parigi: La Découverte.
- Gibson, A. (2024). *The Ethics of Giacomo Leopardi. A Philosophy for the Environmental Crisis*. Londra: Bloomsbury.
- Leopardi, G. (2001). *Tutte le poesie e tutte le prose* (L. Felici & E. Trevi, curr.). Roma: Newton Compton.
- Ferri, S. (2019). Homo sive Natura? Leopardi and the natural contract. A Serresian reading. *Costellazioni. Rivista di lingue e letterature*, 4(10), 67-83.
- Lestel, D. (2004). *L’animal singulier*. Parigi: Seuil.
- Luisetti, F. (2020). “On the life of animals and independent things.” Giacomo Leopardi’s Ecophilosophy. *Diaphanes: Art and Philosophy. Bulletin of Atsushi Okada Laboratory Graduate School of Human and Environmental Studies*, 7, 7-19.
- Marchesini, R. (2014). *Epifania animale. L’oltreuomo come rivelazione*. Milano-Udine: Mimesis.
- (2016a). *Etologia filosofica. Alla ricerca della soggettività animale*. Milano-Udine: Mimesis.
- (2016b). *Alterità. L’identità come relazione*. Modena: Mucchi.
- (2018). *Etologia cognitiva. Alla ricerca della mente animale*. Bologna: Apeiron.
- (2021). *Le radici del desiderio. Alla ricerca delle motivazioni umane*. Bologna: Apeiron.
- (2024). *L’educazione sentimentale. Per una filosofia dell’affettività*. Modena: Mucchi.
- Prete, A., e Aloisi, A. (curr.) (2010). *Giacomo Leopardi. Il gallo silvestre e altri animali*. Lecce: Manni.

Diálogo de un Físico y de un Metafísico: Traducción, nota introductoria y notas

Dialogue of a Physical and a Metaphysical: Translation, introductory note and notes

CRISTINA CORIASSO MARTÍN-POSADILLO 
ccoriass@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: A la traducción anotada al castellano del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, considerada por Mario Fubini como la más importante de las *Operette morali*, se añade una nota introductoria de la traductora, que enfoca la lectura en relación con la cuestión de la inmortalidad immanente en conexión con cierta deriva neo-positivista contemporánea, de la que el texto leopardiano constituye una eficaz crítica.

Palabras clave: *Operette morali*; Metafísico; Traducción; Inmortalidad; Quirón

Abstract: To the annotated translation into Spanish of the Dialogo di un Fisico e di un Metafisico, considered by Mario Fubini to be the most important of the Operette morali, is added an introductory note by the translator, who focuses the reading in relation to the question of immanent immortality in connection with a certain contemporary neo-positivist drift, of which Leopard's text constitutes an effective critique.

Keywords: *Operette morali*; *Metaphysician*; *Translation*; *Immortality*; *Chiron*

Recibido: 13 noviembre 2024 / Aceptado: 6 diciembre 2024 / Publicado: 30 diciembre 2024



Escrito entre el 14 y el 19 de mayo de 1824, el *Diálogo de un Físico y de un Metafísico* afronta, entre otros, un tema que caracteriza la corriente más radical de la actual concepción neo-positivista o trans-humanista, a saber, la suposición de la posibilidad de una eternidad inmanente que trascienda el cuerpo, o, al menos, de un control casi total de la materialidad a través de una técnica que alargue la vida casi al infinito. El Físico ha descubierto el arte de vivir mucho tiempo, pero el Metafísico, a través de una serie de reflexiones, demuestra que no es la vida en sí misma lo que el hombre desea, sino una vida feliz, la cual, dada la teoría del placer, es inalcanzable para la humanidad. Como pone de relieve Laura Melosi en su comentario (Leopardi, 2008, p. 233), no es baladí que para Mario Fubini sea “especulativamente la más importante de las *Operette*” (Leopardi, 1979, p. 126). La inspiración proviene, como es sabido, de un razonamiento muy lúcido en *Zibaldone* 352, en el que, dadas las lecciones del alemán Hufeland sobre el arte de prolongar la vida (en particular la vida del Papa), Leopardi escribe: “Primero sería necesario enseñar a hacer feliz la vida y, solo entonces, enseñar a prolongarla”.

La estructura silogística del razonamiento del Metafísico podría resumirse así: el Físico afirma que la vida es un bien en sí mismo que el hombre ama naturalmente. El Metafísico, sin embargo, explica que el hombre no ama la vida naturalmente, sino su propio placer, al que llama felicidad, y que, por tanto, la vida solo es amable como instrumento para alcanzar la felicidad. Pero como la vida del hombre es irremediabilmente infeliz por naturaleza –dado que la naturaleza, al menos la de los hombres, comporta que la vida y la infelicidad no puedan separarse–, debemos concluir (algo que Leopardi deja deducir al lector) que sería absurdo que el hombre amara la vida por sí misma, tal como es, es decir, infeliz por naturaleza.

El Metafísico nos explica que, en la práctica, estos razonamientos no impiden a la mayoría de los hombres creer en la bondad de la vida, al mismo tiempo que recuerda que el suicidio, en la antigüedad y en la actualidad, es una prueba de que, sin embargo, esta creencia no es ni absoluta, ni necesaria, ni insuperable. La pregunta del Físico –interrumpiendo esta primera parte de la obra, más especulativa, ya que, según él, los habría llevado a unas conclusiones “demasiado melancólicas”– nos introduce de lleno en el tema de la inmortalidad, que se expresa a través de esta pregunta: “[...] si el hombre viviese y pudiese vivir eternamente, es decir, sin morir, y no después de muerto, ¿crees tú que no le gustaría?”. El tipo de eternidad de la que se habla –una eternidad inmanente, corpórea y secular– es el punto cardinal alrededor del cual van a girar todas las respuestas “míticas” que el Metafísico esgrime como crítico acérrimo del punto de vista del Físico, es decir, del hombre de ciencia y exponente del positivismo. La respuesta del Metafísico nos sumerge en aquel método que, como en el diálogo platónico (que luego retomaría Nietzsche) filosofa con el mito: “A un supuesto fabuloso responderé con alguna fábula”.

De entre ellas nos gusta resaltar la que mejor saca a colación el argumento contra la vida eterna inmanente, soñada por los hombres de ciencia (los físicos, podríamos decir). Con una hilaridad mezclada con cierta solemnidad, el Metafísico recuerda que el sabio Quirón, que era dios, con el paso del tiempo se aburrió de la vida, pidió permiso a Júpiter para poder morir, y murió. La nota leopardiana, unida a este paso, nos remite a *Quirón y Menipo*, uno de los *Diálogos de los muertos* de Luciano. En él, Quirón pide a Zeus la gracia de la muerte, pues el aburrimiento (*noia*) de su eterna estancia en Hades le lleva a desearla (y no así la legendaria herida incurable de Heracles): la verdadera vida, la vida deseable, no puede consistir en una duración eterna, pues lo eterno es, por definición, repetitivo. Los intervalos ilimitados de tedio, que en un eterno “más allá” se imaginan perennes, son lo contrario de la vida, es decir, son la muerte en vida. El mito, a través de la metáfora del centauro, que renuncia a la inmortalidad por aburrimiento, nos ayuda a comprender la imposibilidad metafísica de una infinitud deseante; imaginando lo imposible (y el “más allá” pagano de los clásicos es perfecto para ello), nos acercamos a la única extensión de la vida que vale la pena –no la que atañe a su duración, sino a su intensidad– y este es el horizonte del que podemos disfrutar como lectores

de este diálogo, inventando cada día, leopardianamente, el arte mediante el cual las sensaciones y acciones se multiplican en nuestras vidas, en número y fuerza.

Físico: ¡*Eureka, eureka!*¹

Metafísico: ¿Qué hay? ¿Qué has encontrado?

Físico: El arte de vivir muchos años².

Metafísico: ¿Y este libro que traes?

Físico: Aquí lo declaro y por esta invención, si los demás logran vivir largos años, yo viviré por lo menos eternamente; quiero decir que alcanzaré gloria inmortal.

Metafísico: Haz como te digo. Toma una cajita de plomo, mete en ella este libro, entiérrala y antes de morir acuérdate de dejar dicho el lugar, de manera que se pueda ir allí y sacar el libro cuando se encuentre el arte de vivir feliz.

Físico: ¿Y mientras tanto?

Metafísico: Mientras tanto no servirá para nada. Más lo apreciaría si contuviese el arte de vivir poco.

Físico: Ese arte se conoce desde hace tiempo y no fue difícil descubrirlo.

Metafísico: De cualquier manera lo aprecio más que el tuyo.

Físico: ¿Por qué?

Metafísico: Porque si la vida no es feliz, que hasta ahora no lo ha sido, más vale que sea breve y no larga.

Físico: ¡Oh no, eso no! Porque la vida es un bien por sí misma y cada cual la desea y la ama naturalmente.

Metafísico: Así lo creen los hombres, pero se engañan, como el vulgo se engaña pensando que los colores son cualidades de los objetos cuando no lo son de los objetos sino de la luz. Digo que el hombre no desea y no ama sino su propia felicidad. Por tanto no ama la vida sino en cuanto la considera instrumento o fundamento de esa felicidad. De manera que, en rigor, viene amando a esta y no a aquella, aunque a menudo atribuya a la una el amor que siente por la otra. Es verdad que este engaño y el de los colores son ambos naturales. Pero que el amor a la vida en los hombres no sea algo natural, es decir, que no sea necesario, lo ves en el hecho de que muchos en la antigüedad eligieron morir pudiendo vivir, y muchísimos, en nuestro tiempo, desean la muerte en diferentes casos, y algunos se quitan la vida por sí mismos. Cosas que no podrían darse si el amor a la vida fuese, por sí mismo, naturaleza del hombre. Así como, siendo

¹ Famosas voces de Arquímedes cuando descubrió la vía para conocer el hurto realizado por el artífice al fabricar la corona votiva del Rey Hierón [nota de Leopardi].

² Los apasionados de este arte podrán, en efecto, no sé si aprenderla, pero sí estudiarla ciertamente en varios libros, tanto modernos como antiguos: como, por ejemplo, en las *Lecciones del arte de prolongar la vida humana*, escritas en nuestro tiempo en alemán por el señor Hufeland, traducidas y editadas en Italia. Una nueva manera de adulación fue la de cierto Tommaso Giannotti, médico en Rávena, llamado con el sobrenombre de “el filólogo”, que fue famoso en su tiempo; el cual, en el año 1550, le escribió a Julio III, que acababa de llegar ese mismo año al pontificado, el libro *de vita hominis ultra CXX annos protrahenda*, muy a propósito para los Papas como aquellos que, cuando empiezan a reinar, son ya de anciana edad. Sería un libro para reírse si no fuese oscurísimo. Dice el médico que lo ha escrito con la finalidad principal de prolongar la vida del nuevo pontífice, necesaria para el mundo; animado a escribirlo también por dos cardenales que buscaban el mismo efecto. En la dedicatoria, *vives igitur, dice beatissime pater, ni falor, diutissime*. Y en el cuerpo de la obra, habiendo buscado en un capítulo entero *cur Pontificum supremorum nullus ad Petri annos pervenerit*, titula otro de esta manera: *Iulius III papa videbit annos Petri et ultra; huius libri, pro longaeva hominis vita ac christianae religionis commodo, immensa utilitate*. Pero el Papa murió cinco años después, a la edad de sesenta y siete. En cuanto a él mismo, el médico demuestra que si el Papa no llegara o superara los cuarenta años de edad, no sería por su culpa, y sus preceptos no deberían despreciarse por ello. El libro concluye con una receta titulada: *Iulii III vitae longaevae ac semper sanae consilium* [nota de Leopardi].

la naturaleza de cada ser viviente el amor por su propia felicidad, caería el mundo antes de que alguno de ellos dejase de amarla y buscarla a su manera. Por otra parte, que la vida sea un bien por sí misma, espero que tú me lo demuestres con razones o físicas o metafísicas o de cualquier disciplina. Por mi parte, digo que la vida feliz sería un bien sin duda pero en tanto que feliz, no en tanto que vida. La vida infeliz para el ser infeliz es un mal. Y puesto que la naturaleza, al menos la de los hombres, conlleva que la vida y la infelicidad no puedan desacompañarse, concluye tú mismo lo que de esto se sigue...

Físico: Por favor, dejemos esta materia, que es demasiado melancólica y, sin tantas sutilezas, respóndeme sinceramente: si el hombre viviese y pudiese vivir eternamente, es decir, sin morir, y no después de muerto, ¿crees tú que no le gustaría?

Metafísico: A un presupuesto fabuloso responderé con alguna fabula: tanto más porque no he vivido nunca eternamente, así que no puedo responder por experiencia; ni tampoco he hablado con alguien que fuese inmortal; y, más allá de estas fábulas, no hallo noticias acerca de personas de esta categoría. Si estuviese aquí presente Cagliostro³, quizá podría iluminarnos un poco, habiendo vivido unos cuantos siglos, aunque no parece que fuese inmortal, ya que después murió como los demás. Diré, por tanto, que el sabio Quirón, que era dios, con el paso del tiempo se aburrió de la vida, obtuvo licencia de Júpiter para poder morir y murió⁴. Ahora bien, considera esto: si la inmortalidad disgusta a los Dioses, qué le haría los hombres. Los hiperbóreos, pueblo desconocido pero famoso, a los cuales no se puede llegar ni por tierra ni por agua, ricos de todos los bienes y dueños especialmente de bellísimos asnos, de los cuales suelen hacer hecatombe; pudiendo, si no me engaño, ser inmortales –porque no tienen enfermedades, ni trabajos, ni guerras, ni discordias, ni carestías, ni vicios, ni culpas–, pese a ello mueren todos, porque al llegar a los mil años o cerca, hartos de la tierra, desde cierta roca saltan espontáneamente al mar y se ahogan⁵. Añade esta otra fábula: Bitón y Cleobis, hermanos, un día de fiesta que no estaban preparadas las mulas, uncidos al carro de la madre, sacerdotisa de Juno, y conduciéndola al templo, esta suplicó a la diosa que compensase la piedad de los hijos con el mayor bien que pueda tocarles a los hombres. Juno, en vez de hacerles inmortales como habría podido y como entonces se acostumbraba, hizo que poco a poco el uno y el otro murieran en aquella misma hora. Lo mismo les ocurrió a Agamedes y a Trofonio. Terminado el templo de Delfos, solicitaron a Apolo que les pagase, y este respondió que lo haría en siete días, y que, mientras tanto, se dedicaran a banquetear a sus expensas. La séptima noche les envió un dulce sueño del cual aún no se han despertado, y, obtenida esta paga, no reclamaron ninguna otra. Pero ya que estamos con las fábulas, he aquí otra, en torno a la cual te quiero proponer una cuestión. Yo sé que hoy vuestros iguales⁶ dan por segura la afirmación de que la vida humana en cualquier país habitado y bajo cualquier cielo dura naturalmente, exceptuando pequeñas diferencias, una misma cantidad de tiempo, considerando a cada pueblo en general. Pero algún buen antiguo⁷ cuenta que los hombres de algunas partes de India y de Etiopía no sobreviven más allá de los cuarenta años; quien muere a esta edad muere viejísimo y las muchachas de siete años están ya en edad de tener marido. Fenómeno, este último, que sabemos que, poco más o menos, se verifica en Guinea y en Decán y en otros lugares sometidos a la zona tórrida. Por tanto, presuponiendo que sea cierto que hay una o más naciones en las que los hombres regularmente no superan los cuarenta años de vida y que esto suceda por

³ Cagliostro, sobrenombre asumido por Giuseppe Balsamo (1743-1795), aventurero, médico y alquimista, que afirmaba haber encontrado la fórmula del elixir de la eterna juventud y haber vivido varios siglos.

⁴ Véase Luciano, *Diálogo Menipo y Quirón*, vol. I, p. 514 [nota de Leopardi].

⁵ Píndaro, *Píticas*, Oda 10, v. 46 y ss.; Estrabón, libro 15, p. 710 y ss.; Pomponio Mela, libro 3, cap. 5; Plinio, libro 4, cap. 12 al final [nota de Leopardi].

⁶ Los físicos.

⁷ Plinio, libro 6, cap. 30; libro 7, cap. 2; Flavio Arriano, *Historia índica*, cap. 9 [nota de Leopardi].

naturaleza, no por otras razones, como se ha creído de los hotentotes, te pregunto, con respecto a esto: ¿te parece que dichos pueblos deban ser más miserables o más felices que los demás?

Físico: Más miserables, sin duda, puesto que mueren antes.

Metafísico: Yo creo lo contrario, justamente por la misma razón. Pero la cuestión no reside en esto. Pon atención. Yo negaba que la pura vida, es decir, el simple sentimiento de existir fuese algo amable y deseable por naturaleza. Pero aquello que quizá con mayor dignidad tiene el nombre de vida, es decir la abundancia y la eficacia de las sensaciones, es naturalmente amado y deseado por todos los hombres: porque cualquier acción o pasión viva y fuerte, siempre que no sea penosa o dolorosa, solo con ser viva y fuerte, nos resulta grata, aun careciendo de cualquier otra cualidad agradable. Ahora bien, en esa especie de hombres cuya vida se consumase naturalmente en el espacio de cuarenta años, es decir, en la mitad de tiempo destinado por la naturaleza a los demás hombres, esa vida en cada una de sus partes sería el doble de viva que la nuestra; ya que, teniendo estos que crecer y llegar a perfección e igualmente envejecer y desaparecer en la mitad de tiempo, las operaciones vitales de su naturaleza, proporcionalmente a esta celeridad, serían en cada instante el doble de fuertes respecto de lo que ocurre en los otros; y también sus acciones voluntarias, su movilidad y su vivacidad extrínseca, se corresponderían con esta mayor eficacia. De manera que tendrían en un menor espacio de tiempo la misma cantidad de vida que tenemos nosotros. Una vida que, distribuyéndose en un menor número de años, bastaría para llenarlos o dejaría muy pocos vacíos, mientras que no sería suficiente al doble de espacio; y los actos y las sensaciones de estos seres, al ser más fuertes y estar recogidos en un ciclo más corto, serían casi suficientes para ocupar y vivificar toda su duración, mientras que en nuestra duración, mucho más larga, quedan numerosos y enormes intervalos vacíos de toda acción y afección vivas. Y ya que no simplemente el ser, sino solo el ser feliz es deseable, y la buena o mala suerte de quien sea no se mide por el número de los días, yo concluyo que la vida de aquellas naciones que, cuanto más breve, tanto menos pobre de placer sería —o de eso que con ese nombre es llamado— se podría anteponer a nuestra vida y también a aquella de los primeros reyes de Asiria, de Egipto, de China, de India y de otros países, que vivieron, por volver a las fábulas, miles de años. Por ello, yo no solo no me preocupo de la inmortalidad y me alegro de dejársela a los peces —a los cuales se la concede Leeuwenhoek, siempre que no sean devorados por los hombres o por las ballenas—; pero, en vez de retrasar o interrumpir la vegetación de nuestro cuerpo para alargar la vida, como propone Maupertuis,⁸ quisiera que la pudiésemos acelerar de manera que nuestra vida se redujese a la medida de aquella de algunos insectos llamados efímeros, de los que se dice que los más viejos no superan la edad de un día y aun así mueren bisabuelos y tatarabuelos. En cuyo caso creo que no quedaría lugar para el aburrimiento. ¿Qué piensas de este razonamiento?

Físico: Pienso que no me convence, y que, si tú amas la metafísica, yo me atengo a la física. Quiero decir que si tú te fijas en sutilezas yo veo las cosas por encima y con esto me contento. Y sin sacar el microscopio, considero que la vida es más bella que la muerte, y le doy a esta el pomo, mirándolas a ambas vestidas.⁹

Metafísico: Así lo considero yo también. Pero cuando me vuelve a la cabeza la costumbre de esos bárbaros que por cada día infeliz de su vida echaban en un carcaj una piedrecita negra y para cada día feliz una blanca,¹⁰ pienso qué pocas blancas es verosímil que se encontrasen en esas aljabas tras la muerte de cada cual, y qué gran número de negras. Y deseo tener ante mí todas las piedrecitas de los días que me quedan y, separándolas, tener la facultad de tirar todas

⁸ *Lettres philosophiques*, carta 11 [nota de Leopardi].

⁹ La frase se refiere al juicio de Paris, que debía otorgar la manzana de la discordia a la más bella entre Juno, Minerva y Venus.

¹⁰ Suidas, vocablo *Λευχή ἡμέρα* ‘diario’ [nota de Leopardi].

las negras y sacarlas de mi vida, reservándome solo las blancas, aunque sepa que no serían muchas y que su blanco sería turbio.

Físico: Muchos otros, aunque todas las piedrecitas fuesen negras y más negras que la piedra de toque, querrían poder añadir otras, aunque fuesen del mismo color, porque tienen por cierto que ninguna piedrecita es tan negra como la última. Y estos, entre los cuales me encuentro yo, podrán añadir en efecto muchas piedrecitas a su vida usando el arte que se muestra en este libro mío.

Metafísico: Que cada cual piense y obre según su talento: que tampoco la muerte dejará de hacerlo a su manera. Pero si tú quieres, prolongando la vida, beneficiar a los hombres verdaderamente, encuentra el arte por el que se multipliquen en número y gallardía sus sensaciones y sus acciones. De esa forma acrecentarás de verdad la vida humana; y, llenando aquellos desmesurados intervalos de tiempo en los que nuestro ser es más bien durar que vivir, te podrás jactar de prolongarla. Y ello sin ir en busca de lo imposible o violentar a la naturaleza, es más, secundándola. ¿A ti no te parece que los antiguos vivían más que nosotros, también porque, debido a los peligros continuos y graves que solían correr, a menudo morían antes? Y beneficiarás enormemente a los hombres cuya vida siempre fue, no diré feliz, pero sí tanto menos infeliz cuanto más intensamente agitada y más ocupada, sin dolor ni molestia. Pero llena de ocio y de tedio, que es lo mismo que decir vacua, da lugar a creer cierta la sentencia de Pirrón, que dice que de la vida a la muerte no hay divergencia. Lo cual, si yo lo creyese, te juro que la muerte me asustaría no poco. En conclusión, la vida debe ser viva, es decir, verdadera vida, o la muerte la supera incomparablemente en valor.

Referencias bibliográficas:

- Leopardi, G. (1979). *Operette morali seguite da una scelta dei "Pensieri"* (M. Fubini, cur.). Torino: Loescher.
 — (2008). *Operette morali* (L. Melosi, cur.). Milano: Rizzoli.

Lettura critica di: Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi (curr.),
Leopardi e il paesaggio. Firenze: Leo S. Olschki, 2024

Review of the collective book: Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi (ed.), Leopardi e il paesaggio. Florence: Leo S. Olschki, 2024

FABIO GIALLOMBARDO 

fagiullo@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid - Liceo Classico "Leopardi" di San
Benedetto del Tronto

ABSTRACT: Recensione del volume collettaneo *Leopardi e il paesaggio*, pubblicato da Leo S. Olschki, Firenze, 2024 a cura di Christian Genetelli/Ilaria Cesaroni/Gioele Marozzi, che raccoglie gli atti della XV edizione dei Convegni Internazionali leopardiani, una rassegna che, dal 1962, si svolge con scadenza quadriennale a Recanati. In questa occasione, al centro della riflessione sta uno dei temi più pregnanti della poetica leopardiana, ovvero il paesaggio, sviscerato in tutte le sue possibili declinazioni.

Parole chiave: Recensione; Leopardi; Convegni; *Zibaldone*; Paesaggio

Abstract: Review of the collective volume Leopardi e il paesaggio, edited by Christian Genetelli, Ilaria Cesaroni, and Gioele Marozzi (Florence: Leo S. Olschki, 2024). The book contains the proceedings of the 15th edition of the Convegni Internazionali Leopardiani, a series of conferences held every four years in Recanati since 1962. On this occasion, the focus of the reflection is one of the most significant aspects of Leopardi's poetics: the landscape, examined in all its possible declinations.

Keywords: Review; Leopardi; Conferences; Zibaldone; Landscape

Ricevuto: 16 novembre 2024 / Accettato: 3 dicembre 2024 / Pubblicato: 30 dicembre 2024



RECENSIONE DEL VOLUME COLLETTANEO *LEOPARDI E IL PAESAGGIO*. Gli atti della XV edizione dei Convegni Internazionali leopardiani raccolgono i contributi di una rassegna che, dal 1962, si svolge con scadenza quadriennale a Recanati. In questa occasione, al centro della riflessione sta uno dei temi più pregnanti della poetica leopardiana, ovvero il paesaggio, sviscerato in tutte le sue possibili declinazioni.

Il volume collettaneo è diviso in tre sezioni tematiche ben riconoscibili e distinte: la prima raccoglie la maggior parte dei contributi e crea una complessa e variegata impalcatura teorica, finalizzata ad analizzare le diverse accezioni del paesaggio nell'opera leopardiana e a scandagliare il tema attraverso un caleidoscopio di punti di vista differenti, spesso originali e sorprendenti. L'unica pecca di questa prima parte del libro, che peraltro occupa oltre due terzi del volume, è l'ordine in cui gli interventi sono presentati: la disposizione appare infatti leggermente caotica e disorganica, visto che non sono presenti ulteriori suddivisioni interne: trattandosi di 27 articoli per un totale di 355 pagine, ci è sembrato opportuno, in sede di recensione, raggrupparli in modo diverso da come compaiono nel libro e cercare di creare un filo logico che unisca i diversi interventi, alcuni dei quali ci sono sembrati di grande acume critico e di notevole pregio letterario. A questa lunghissima sezione ne segue una assai più breve, composta da quattro interventi che si configurano come un piccolo resoconto degli ultimi progetti di riqualificazione ambientale dei paesaggi leopardiani a partire da uno sguardo sospeso fra amministrazione economica, competenze architettoniche e sensibilità letterarie. Infine, il libro si chiude con un altro preziosissimo resoconto, sgranato in quattro contributi complementari fra loro che relazionano lo stato di digitalizzazione del corpus leopardiano e l'ambizioso progetto (ancora *in fieri*) della costituzione di un portale unico, dove sia gli esperti che i profani possano gratuitamente attingere all'intera opera manoscritta del poeta. La vocazione spiccatamente digitale di questa ultima sezione pone la filologia leopardiana all'avanguardia nel lungo percorso di fruibilità telematica dei testi manoscritti della letteratura italiana che purtroppo si trova, nel suo complesso, molto indietro rispetto alle altre grandi letterature europee e americane.

PRIMA SEZIONE: LEOPARDI E IL PAESAGGIO. La prima sezione si apre con un articolo introduttivo di **Antonio Prete** che circoscrive programmaticamente il tema dell'intero volume collocandolo all'interno di un'ampia tradizione letteraria occidentale, che in Leopardi trova uno dei suoi snodi più significativi fra Medioevo e modernità: infatti, scrive Prete, "Nel 'lieu plaisant' della poesia occidentale, inaugurato dal *Roman de la rose*, potremmo immaginare che ogni poeta porta il suo fiore – il mallarmeano fiore 'assente da ogni bouquet': il fiore leopardiano è la ginestra, il fiore del deserto. Il suo profumo in dialogo con l'orizzonte della finitudine" (p. 4).

Come poi verrà ampiamente sottolineato negli articoli che trattano del rapporto fra l'opera leopardiana e le arti figurative, anche Prete analizza il dialogo fra luce e ombra negli scorci dei *Canti* e rileva la particolare natura della loro prospettiva decentrata, incline a suscitare l'immaginazione, poiché "il vedere leopardiano annette nel suo orizzonte il trascurato, quel che il frontale sguardo della solenne mimesis non vedeva: l'artigiano che mira l'umido cielo, l'artigian che riede a tarda notte, la gallinella che ripete il suo verso, la vecchierella su la scala a filar), il carrettiere nella via: un'operosità che cancella dal paesaggio ogni cartolinesca e oleografica fissità" (p. 4). A partire da tali premesse, Prete introduce un concetto che verrà poi sviscerato da Corrado Benigni, ovvero l'inclinazione naturale della poesia leopardiana ad ispirare una certa fotografia d'arte che si sarebbe sviluppata nel secolo successivo, giacché nei *Canti* è già presente "un vedere che andrà verso quel moderno occhio fotografico in dialogo con la poesia": in particolare, lo studioso vede un "sintomo teorico" di tale specifico occhio nel riferimento leopardiano alla "camera oscura", evocata a proposito dei modi coi quali si percepisce una lingua straniera (p. 5). L'articolo si chiude con un breve cenno ad alcune delle

prospettive leopardiane che verranno poi scandagliate da molti degli interventi successivi: a tal proposito, particolarmente interessante ci è sembrata l'osservazione che sottolinea come “nel *Tramonto della luna* alla veduta si sostituisce il panorama, o meglio la ‘prospettiva aerea’ leonardesca” (p. 8) in un gioco di continui cambi di punto di vista, doviziosamente descritti nell'articolo di Perle Abbrugiati.

Procedendo per temi, senza quindi seguire, come già accennato, l'ordine in cui gli articoli compaiono nel testo, si evidenzia un gruppo di interventi che investigano il motivo del paesaggio analizzando il rapporto fra il poeta recanatese e altri autori che abbiano rappresentato per lui un modello esplicito, così come altri scrittori che a lui si siano successivamente ispirati o che mostrino particolari affinità con la sensibilità leopardiana, pur non essendo certa una derivazione letteraria diretta. A quest'ultima categoria appartiene Rosalía De Castro, una poetessa galiziana del tardo '800, rispetto alla cui opera viene proposto da **Cristina Coriasso Martín-Posadillo** un suggestivo parallelismo col poeta marchigiano. Il confronto è condotto su due livelli: da una parte la studiosa cerca vestigia di possibili letture leopardiane nella biografia della scrittrice; dall'altra individua nell'immaginario dei due autori sorprendenti e numerose analogie che, anche se non dovessero nascere da una consapevole imitazione, sicuramente denotano una sensibilità speculare. Assai ardua peraltro risulta l'impresa di costruire una mappa delle letture della De Castro, in quanto la figlia dell'autrice accolse la preghiera, che la madre le rivolse in punto di morte, di bruciare tutte le sue carte. Per questa ragione, l'unico modo per risalire alle sue letture è cercare fra i volumi di una biblioteca a cui la poetessa (che conosceva il francese ma non l'italiano) attinse e nella quale troviamo un testo in francese che riporta numerose traduzioni delle liriche leopardiane. Ma, come detto, indipendentemente dal fatto che i *Canti* leopardiani possano davvero essere un ipotesto per l'opera della poetessa galiziana, Cristina Coriasso individua una serie di analogie davvero interessanti fra due esperienze poetiche maturate in due sistemi letterari (quello italiano e quello spagnolo) nei quali il romanticismo arrivò in ritardo e come prodotto estetico di importazione, come lascito tardivo ma non infruttuoso delle letterature nordeuropee. Paradossalmente, furono la marginalità letteraria che caratterizza le biografie di Leopardi e De Castro, nonché lo stato di emarginazione rispetto alla cultura dominante nei rispettivi paesi, a far sì che entrambi potessero rivolgersi alla letteratura internazionale con mente più libera da pregiudizi. Un'altra sorprendente analogia fra i due autori consiste nel fatto che, dopo la loro morte, una certa critica si affrettò a sottolineare gli aspetti idillici di entrambi, trascurando quella profonda vena nichilista che li accomuna e che rappresenta un tratto distintivo e originale del loro “pensiero poetante”. Ma che sia proprio il paesaggio l'elemento che maggiormente accomuna i due poeti è evidente nella percezione del più romantico fra tutti gli astri: la luna “muda” e “pálida” di De Castro guarda la poetessa con un rancore indifferente che non può non ricordare il *Canto notturno* e persino gli aggettivi “vergine” e “casta”, retaggio dell'antica mitologia greca, assumono un amaro tono leopardiano nella lirica *A la luna*, che financo nel titolo sembra un calco di uno dei più celebri idilli giovanili leopardiani e nel quale troviamo la rima “mortales / males” (p. 248), reiterata dal poeta marchigiano come una lugubre nenia nel *Canto notturno*. Ancora più sorprendente è la suggestione che troviamo nella lirica *Los astros son inúmeros al cielo*, dove la Terra viene paragonata a un piccolo punto che però “immenso è per me” e queste parole appaiono come una sintesi perfetta, non solo nei temi ma addirittura nelle forme, fra i versi della *Ginestra* e quelli del *Canto notturno* (p. 250). Si dice che l'ultima richiesta della poetessa alla figlia fu di aprire la finestra per vedere il “mar de ondulante verdura”, quell'infinita distesa di alberi che a Coriasso non può che ricordare “il mare simbolico e interiore de l'*Infinito*” (p. 251).

Proprio l'astro più caro a Leopardi è al centro del brillante articolo di **Gilberto Lonardi**, che con tonalità talvolta persino esilaranti e lontane dal consueto linguaggio accademico – ma con ampia e dettagliata *doctrina* alessandrina – si avventura in un dedalo di plausibili ipotesi

che potrebbero rappresentare parte del bagaglio letterario del poeta di Recanati. Tali ipotesti, tutti insieme, concorrerebbero a formare il modello a partire dal quale si è costruito, nell'immaginario leopardiano, il più evocativo repertorio di cangianti sembianze lunari che la nostra letteratura abbia mai visto sorgere. All'inizio di tutto, naturalmente, c'è la coppia "Maschile-Femminile, pater-mater. Cioè Omero e Saffo" (p. 11): la luna dolce confidente d'amore della poetessa di Lesbo e la luna gelida delle veglie iliadiche; ma ancora prima c'è l'interesse del precocissimo Giacomino per l'astronomia e per la luna galileiana, attestata da molti documenti d'archivio. Tappa importante dell'arduo cammino dall'erudizione al bello è l'epifania della luna sorridente del *Paradiso* dantesco, che contribuisce a far approdare Leopardi alla sublime semplicità stilistica dei paesaggi lunari del *Canto notturno* e del *Tramonto della luna*, abbandonando le nodose asperità dei primi arcaismi e dei calchi dal greco de *L'ultimo canto di Saffo*.

La luna greca ritorna anche nel dotto articolo di **Fulvio Vallana** che scandaglia i rapporti fra Leopardi e la costruzione del concetto di idillio e di paesaggio bucolico: il filo rosso dell'articolo è costituito da una serie di traduzioni che il giovane Giacomo operò a partire dagli idilli di Mosco. Nell'ottavo di questi idilli, che il precocissimo erudito aveva attribuito a Bione (opinione allora riusata, ma oggi accolta dalla maggior parte dei filologi), "l'amabil Espero" protagonista dell'originale greco lascia via via spazio, nella traduzione leopardiana, ad una preponderante luna che fa capolino nel testo ben più di quanto giustifichi una traduzione letterale dell'originale. Alla luna viene attribuito da Leopardi l'epiteto *argentea*, un aggettivo carissimo come visto al nostro poeta ma assente nell'idillio ellenistico che per designare l'astro notturno non adotta il consueto *σελήνη*, bensì il ben più ricercato *μήνη* che peraltro "risulta attestato in greco anche col significato estremamente raro di 'argento'" (p. 204); anche questa, secondo Vallana, potrebbe essere una stupefacente testimonianza della prodigiosa erudizione del giovane poeta nonché del suo *usus scribendi*, che trova negli anfratti più reconditi della tradizione un modo sempre sorprendente per introdurre novità letterarie.

Questo è uno dei tanti esempi del modo in cui Leopardi manipola i testi antichi, del suo "poetare 'in contraddizione'" (p. 205) e, nel caso specifico degli idilli, Vallana afferma che "le tensioni irrisolte che animano i suoi idilli sembrano infatti condividere con la bucolica antica più di quanto, a prima vista, si sarebbe portati a credere. La comparazione e il contrasto come strumenti del ragionare poetico, la speranza disillusa di sublimare nel canto con la natura un dolore comune, lo sguardo rivolto ad una luna al tempo stesso assente e presente: sono questi gli ingredienti che l'idillio antico gli offriva, mentre esercitava la propria dizione poetica traducendo Mosco" (p. 205). Se è vero che l'apparente contraddizione fra lo stereotipo di genere letterario che vede l'idillio come placido rifugio arcadico viene totalmente decostruito da Leopardi, è pur vero che ciò accade non senza un solido appoggio sui testi antichi: la cifra precipua del poetare leopardiano sta infatti proprio in quel guado fra antico e moderno, in quella "espressione cioè di un cortocircuito fra la quiete statica dell'idillio antico e i turbamenti di un io lirico in sintonia, piuttosto, con il doloroso sentire del *Werther* goethiano" (p. 191).

Un passo dello Zibaldone, nel quale Leopardi cita ripetutamente la lettera 50 del *Werther* di Goethe (p. 65), è lo spunto da cui muove **Giovanni Sampaolo** per articolare un lungo e complesso studio sulla costituzione dei paesaggi, fra natura e artificio, nell'opera dello scrittore tedesco, il quale attinse a piene mani dalla profonda conoscenza dell'arte pittorica e delle scienze naturali da lui maturata nel corso della sua poliedrica esperienza di vita. L'articolo, tuttavia, sfiora solo tangenzialmente l'opera leopardiana, che rappresenta solo il pretesto iniziale per sviluppare un excursus sull'evoluzione del paesaggio nell'opera dell'autore delle *Affinità elettive*.

Appare invece assai più equilibrato, perché centrato sull'opera di entrambi gli autori analizzati e non sbilanciato su quella di uno solo, il parallelismo che **Franco D'Intino** instaura fra Leopardi e Wordsworth su un tema chiave della modernità, ovvero la violenza predatrice

dello sguardo: partendo dal presupposto che già molte pagine della letteratura latina avessero individuato la frattura fra l'antica armonia di un uomo primitivo che vive inconsapevolmente come le bestie "dentro" il paesaggio e un uomo autocosciente che fa del paesaggio il proprio "oggetto", D'Intino osserva che è proprio la congiuntura del Romanticismo a segnare un'accelerazione repentina nella percezione di questo trauma e a spingere il pensiero verso la coscienza letteraria della scissione uomo/natura, suggerendo l'anelito verso una salvifica ricomposizione di tale rapporto violato, cioè una riparazione della frattura in senso ecologico. Le pagine del poeta inglese sull'invasione dei turisti vengono così paragonate alle riflessioni dello *Zibaldone* in cui Leopardi descrive lo "spavento" dello spettatore che vorrebbe possedere il paesaggio come un oggetto, senza però riuscire in alcun modo ad appagare il proprio desiderio (p. 116).

Cruciale per entrambi diventa così l'immagine del cacciatore all'inseguimento della preda, la cui fuga assume nella *Vita solitaria* la funzione di una metafora potente e veicola la capacità del paesaggio naturale di sfuggire al poeta analitico e razionale, identificato nello *Zibaldone* con Ovidio "ostinatissimo e acutissimo cacciatore di immagini" (p. 117). Così, nell'esordio della sopracitata *Vita solitaria* "sono evocate le 'cittadine infauste mura', quelle che fra la fine del Settecento e inizio Ottocento ospitano gli svaghi poetici di una poesia artificiale e ipocondriaca, cioè *innaturale*" (p. 117). Si tratta del medesimo disagio che compare nel *Prelude* di Wordsworth e che in Leopardi si articola nella necessità di superare una prospettiva antropocentrica, nell'assumere "un occhio trasparente", ovvero "di comprendere la vita segreta rinunciando alla prospettiva umana" (p. 118) superando pertanto l'idillio come scena ritagliata ad arte dal poeta cacciatore, per attingere all'energia naturale sganciata dalla storia umana. Secondo D'Intino, la seconda stanza de *La vita solitaria* ricalca lo sconvolgimento estatico de *L'infinito*, ma senza la dimensione dello sguardo: "il vedere è un atto supremamente negativo, cui corrispondono gli atti, direi, quasi orientali, dell'obliare", del 'sedere', dello 'sciogliersi' delle membra, del 'confondersi'" (p. 119).

Per articolare il suo raffronto sistematico fra l'approccio filosofico di Leopardi e quello di Nietzsche, **Franco Gallo** si basa proprio sulla definizione del concetto di "cornice" adottato da D'Intino in riferimento alle *Operette morali* (p. 255). I due grandi pensatori asistematici e per molti versi apocrifi tratterebbero l'enunciato filosofico come una "messa in scena" nel senso lyotardiano: essi opererebbero cioè una ricerca "drammatizzata", "rinunciando all'ipoteca della verità" (p. 253). "Nietzsche e Leopardi sono concordi, del resto, rispetto alla necessità di un superamento della presentazione astratta e trattatistica della concettualità filosofica, attraverso una sua proposta diegetica e/o drammatica, dove il tema filosofico viene proposto nella specificità di un'ambientazione, oppure mediante una costruzione non lineare dell'argomentazione a scavalco tra i testi, o ancora infine per figure. Centrale in questa offerta della filosofia e del suo tessuto concettuale e dottrinale vi è così la costruzione di una scena, laddove la filosofia possa risultare non come dottrina disincarnata o vicissitudine esclusivamente intellettuale, ma emblematicandosi nella vicenda concreta di un astante, nel suo linguaggio" (p. 255). In quest'ottica, il paesaggio in cui tale scena prende forma non è fondale inerte, bensì "stratigrafico e va a scoprire nel suo sistema di segni il deposito di azioni naturali e umane" (p. 256).

Ancora una volta da un suggestivo paesaggio lunare prende le mosse l'intervento di **Antonella Del Gatto**, che costruisce un ponte lungo sei secoli sull'asse Petrarca/Leopardi/Pascoli. I tre poeti rappresentano le colonne portanti dell'invenzione del paesaggio moderno nella letteratura italiana, ovvero nella formazione di un io irrequieto che scopre la sua inquietudine proprio osservando la placida armonia della natura, come emerge chiaramente dai versi incipitari de *La sera del dì di festa* e dal componimento 164 del *Canzoniere* (p. 78). Proprio l'assenza della luna nei grandi scenari cosmologici petrarcheschi dà la misura della innovazione del poeta recanatese: "L'estremizzazione leopardiana porta a un

sostanziale rovesciamento delle componenti petrarchesche: il presente e il passato condensati nella memoria dell'io lasciano il posto all'annullamento del tempo trascorso in un eterno deludente presente; e il sole (stabile, splendente, potente) lascia il posto alla luna (instabile, errante, dalla luminosità incerta). [...] Il sentimento del tempo petrarchesco è accolto da Leopardi estremizzandone la componente istantanea, frammentaria, implosiva, del passato fuso con il presente. Alla ricca, seppur modernamente contratta, temporalità petrarchesca si sostituisce l'atemporalità metaforica dell'assimilazione tra luna e io, che prelude al fallimento dell'operazione poetica della rimembranza, e ad una 'caduta' dell'alterità e della superiorità astrale: la caduta di una dea" (p. 84).

Questo lungo cammino ha progressivamente strutturato il ricco e denso immaginario del moderno paesaggio nella letteratura italiana, rappresentando un serbatoio inesauribile per Giovanni Pascoli, che "utilizza molti degli elementi canonici della poetica del paesaggio petrarchesco-leopardiano; ma li utilizza isolandoli, inserendoli in una dinamica metaforica, e direi anche mediatica, estremamente sottile, portando così, mi sembra, alle estreme conseguenze la medesima operazione di smembramento e di metaforizzazione che Leopardi compie a sua volta sui testi petrarcheschi" (p. 84). Secondo la studiosa, in Pascoli tali elementi canonici sono per l'appunto la caduta degli astri, la luna e tutti gli elementi riconnessi al *tòpos* dell'impedimento dello sguardo, ovvero la nebbia, la siepe, la mano, il pianto.

La nebbia pascoliana che copre "le cose ebbre di pianto" non può non ricordare il pianto petrarchesco e quello leopardiano di *Alla luna*, messo sempre in relazione all'impedimento dello sguardo che genera infiniti mondi nell'immaginario poetico.

Nella prima sezione del libro, diversi articoli sono dedicati al rapporto fra Leopardi e le città, reali o "finte" nel pensiero, che costituirono la proiezione del suo immaginario e che tanto peso ebbero nella costituzione della sua poetica. La complessa relazione fra Giacomo e la città eterna è al centro del contributo di **Fabiano Dalla Bona**, che inizia il suo intervento con un breve ed efficace *excursus* sulla semiologia della comunicazione epistolare. La maggior parte delle notizie che possediamo sul rapporto fra Leopardi e Roma, infatti, si ricava proprio dalle lettere che il poeta e i suoi cari si scrissero a riguardo. Dalla Bona conduce poi per mano il lettore lungo il penoso cammino di avvicinamento al primo viaggio romano attraverso le lettere disperate del giovanissimo poeta, che arde dal desiderio di fuggire dalla "miserabile città o piuttosto sepoltura" (p. 27) nella quale la sorte lo ha fatto nascere. Nel corso del primo viaggio (autunno 1822-primavera 1823), com'è noto, "lo stato d'animo di Leopardi è diametralmente opposto a quello di letterati stranieri che visitarono Roma precedentemente, fra cui Goethe, Shelly o Chateaubriand, tutti assolutamente sedotti dall'estetica sublime delle rovine. Leopardi si rifiuta all'interpretazione letteraria del mito classico in scena, della cui storia Roma è teatro di barocchissima scenografia" (p. 35). Il centro del mondo cattolico pare a Leopardi uno spazio sproporzionato, "la popolazione di Roma non basta a riempire la piazza di San Pietro" (p. 32) e le sterminate distanze semideserte costellate di quelle rovine che il poeta rievcherà anche all'inizio de *La ginestra* non servono ad altro che a creare voragini fra gli uomini. Paradossalmente l'unica gioia che il poeta confessa d'aver vissuto a Roma consiste nella visita alla povera tomba di Torquato Tasso. Bizzarri e grottescamente litigiosi anche i costumi dei parenti che lo ospitarono, familiari che fra loro "si contrastano abitualmente e sinceramente le pagnotte di pane, i sorsi di vino". Il primo viaggio romano peraltro fu funestato dalla morte della zia paterna Ferdinanda Leopardi, che, animo sensibile e affine al giovane poeta, più di ogni altra insistette affinché Giacomo fosse suo ospite nell'Urbe, morendo però proprio poche settimane prima dell'arrivo del poeta: questi dovette così essere ospitato dai parenti della madre con cui, com'è noto, mai riscontrò affinità profonda né empatia. Non diverse le sensazioni che caratterizzano il secondo viaggio romano, quello avvenuto fra l'autunno del 1831 e la primavera dell'anno successivo per sfuggire ai rigori dell'inverno fiorentino insieme a Ranieri. Questa volta Leopardi raggiunge l'Urbe dopo essere vissuto in diverse altre città, ma l'antica

delusione verso la “città oziosa che fu fonte di noia, dissipata, data la sua grandezza” (p. 41) è ancora più acuta e porta il poeta addirittura a ripartire senza avere “riveduto San Pietro, né il Colosseo, né il Foro né i musei, né nulla” (p. 40). Definitivamente, conclude Dalla Bona, “il contrasto fra il desiderio di fuggire da Recanati e la vastità, la vacuità e la superficialità di Roma, saranno, nello *Zibaldone*, la base di molte delle sue riflessioni fra il bene e il male della società ‘stretta’ e ‘larga’” (p. 41).

La fatua monumentalità del paesaggio romano, ammirato da Recanati e poi odiato nel corso dei due soggiorni, sembra riaffiorare da un’ottava dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* (p. 99), opera di cui **Paolo Colombo** analizza la geografia immaginaria fra esperienza del reale, memoria, letteratura e parodia. I meccanismi mnemonici di ricostruzione paesaggistica messi in atto da Leopardi nei *Paralipomeni*, secondo Colombo, “non possono non ricordare simili accorgimenti stilistici di Dante” dal momento che, come accade nel paesaggio immaginario della *Commedia*, anche nella terra delle rane e dei topi “è possibile riconoscere nell’impiego di questi ultimi [luoghi reali visti dal poeta, *ndr*] una valenza prevalentemente descrittiva, non di rado nel contesto di similitudini finalizzate a precisare, tramite la memoria dello spazio reale, l’aspetto di un luogo immaginato” (p. 100). Molto interessante e originale la ricerca condotta da Colombo su alcuni passi dei *Paralipomeni* in cui Leopardi compie opera di autoparodia.

Ritorna la disperazione del primo viaggio romano anche nell’excursus di **Vincenzo Allegrini** su “Paesaggi e città infernali”. Citando molti brani già menzionati da Dalla Bona, Allegrini isola i brani in cui compaiono lemmi connessi col linguaggio dantesco: dapprima Recanati è paragonata all’Inferno e Roma – con tutte le altre città grandi – al Purgatorio. Poi la città pontificia assume connotazioni ctonie, col suo sottosuolo demoniaco dal “pavimento infame e infernale” (p. 303), al “Tartaro da cui uscire ad ogni costo” (301): così la città capitolina è tratteggiata come la perfetta rappresentazione di una geografia infernale che però si arricchisce di molte altre descrizioni nel corpus leopardiano: fin dall’opera giovanile *Appressamento della morte*, giungendo alla catabasi presente nei *Paralipomeni*, i tratti dell’inferno leopardiano sono sempre gli stessi: “l’indifferenza, l’immobilità, la ‘paralisi’, il vuoto e il nulla” (p. 299). Davvero illuminante in tal senso la lettura sinottica della terzina leopardiana dell’incipit di *Appressamento* (p. 291) che riprende specularmente una terzina del primo canto dell’*Inferno*, eliminando però del tutto ogni elemento di mobilità. L’inferno leopardiano è paralisi, è nichilismo, è totale mancanza di moto.

In senso specularmente opposto, invece, si dirige la ricostruzione di un paesaggio edenico che si trova al centro dell’articolo di **Novella Bellucci**, la quale si addentra nella sterminata e variegata molteplicità delle letture leopardiane per stabilire i possibili modelli che lo portarono a costruire il mondo primigenio nella *Storia del genere umano*. Secondo Bellucci, “non è il cosmo platonico del *Timeo*, non è l’eden biblico, o il primo mondo ovidiano, e nemmeno il meraviglioso eden che appare a Satana nel libro quarto del *Paradise Lost*. I primi uomini leopardiani sono creature letterarie, ‘inventate’ da un artefice moderno che, sulla scia della soggettivizzazione del rapporto con la natura, giunto a maturazione nel XVIII secolo, in particolare con Rousseau, vede il paesaggio attraverso le sensazioni e l’immaginazione” (pp. 228-229); il definitivo trapasso da luoghi reali a luoghi immaginari trova dunque in questo eden dominato dall’immaginazione la sua espressione più esplicita ed evidente e la successiva perdita dell’innocenza, con l’avvento della razionalità, depaupera quel paesaggio preadamitico del suo incanto e del suo diletto più potente.

A tal proposito il contributo di **Carlo Ponghetti** amplia il concetto di paesaggio cittadino, sviluppando una nozione di “natura artificata” (per usare un’espressione presente nello *Zibaldone*) che non comprende soltanto i perimetri urbani ma che coinvolge anche le campagne antropizzate e che modifica il corso dei “fiumi stretti entro certi termini” fino a influenzare persino il canto degli uccelli (p. 307): lo sviluppo semantico della parola italiana *paesaggio* (peraltro poco usata dallo scrittore marchigiano) trova però nell’opera leopardiana una serie di

spunti fecondi che aprono le porte “della postmodernità e della globalizzazione preconizzata nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*” (p. 309). La seconda parte dell’articolo di Ponghetti è uno studio molto dettagliato sugli esiti di tale processo di antropizzazione sul paesaggio marchigiano e sulle loro conseguenze culturali, politiche ed economiche.

Tre interventi sono dedicati al rapporto fra Leopardi e le scienze naturali, con un pregevole taglio epistemologico che indaga i contenuti profondi della filosofia dello scrittore marchigiano. Nel suo breve intervento, **Sergio Givone** indaga il rapporto fra natura e paesaggio, partendo dalla distinzione, che nello *Zibaldone* viene ribadita molte volte, fra la concezione antica della natura “purissima” (p. 44) e quella dei moderni, per i quali il paesaggio altro non è che un’oggettificazione esterna in cui la natura stessa è ridotta alla sua carcassa inerte, al proprio fantasma. “Da questo punto di vista Leopardi viene a collocarsi agli antipodi rispetto a Goethe e al suo tentativo di riconciliare arte e natura. Per Leopardi è del tutto vano lo sforzo di ritrovare la natura attraverso l’arte” (p. 44). La soluzione proposta dal poeta marchigiano passa attraverso la costruzione di uno spazio interno all’anima (un idillio inteso etimologicamente come diminutivo di εἶδος, idea, visione) che apra l’anima stessa a una ‘avventura’ che abbia come “estremi il tutto e il nulla” (p. 45). In quest’ottica il “mezzo” filosofo è colui che smaschera le illusioni e mostra la verità nuda e cruda, mentre il vero filosofo ama le illusioni e i dolci inganni della poesia, approdando alla ultrafilosofia.

Particolarmente elaborato e complesso è il successivo articolo di **Paolo Zellini** che, quasi sviluppando le premesse epistemologiche dell’intervento precedente, indaga i presupposti teorici del “paesaggio della natura, della matematica e dell’anima”, partendo dalla considerazione propedeutica, che il poeta sottolinea molte volte nello *Zibaldone*, sulla distinzione fra il concetto poetico di indefinito e quello matematico di infinito, entrambe pure costruzioni cerebrali ma di natura molto differente. Interessantissimo il tentativo, da parte di Zellini, di ricostruire le matrici culturali e concettuali della matematica e della geometria leopardiana: “Fin dal pitagorismo e dalla matematica vedica si configura allora un paesaggio di immagini matematiche, visioni prolettiche o anticipazioni di complesse teorie, riferibili a un calcolo (λογισμός) intrecciato fin da principio alla metafisica e alla scienza della natura[...]. Le tecniche moderne dell’analisi, soprattutto dal secolo XVII in poi, sono una complessa conseguenza, un prolungamento analitico delle figure di quel paesaggio. Ma per Leopardi l’ideale greco della misura, del rapporto e della proporzione, sembra sopravanzato dall’irruzione dell’infinito (o dell’indefinito). [...] Nel 1811 Leopardi dichiara di non aver dubbi che la materia dei corpi sia divisibile in un numero infinito di parti infinitamente piccole, ma con ciò non intende dire che un corpo sia divisibile in infinito fisicamente, ma soltanto geometricamente, e per mezzo de’ voli astratti dell’umana immaginazione. Ciascuna particella di materia dovendo essere ancora divisibile, non può mai ridursi a un punto geometrico, e deve quindi terminare in una superficie di qualche tipo. Da qui si deduce, spiega Leopardi, la *figurabilità* dei corpi, [...] quella proprietà, che hanno i corpi di possedere una qualche figura” (pp. 60-61). Più avanti si osserva come Leopardi riferisca queste riflessioni anche agli astri ed ai pianeti, destinati alla distruzione finale di ogni forma da un continuo processo di metamorfosi. Anche la matematica leopardiana, secondo Zellini, “sembra seguire il destino dei corpi: anziché contribuire a formare un mondo di idee invisibili e immateriali indipendentemente da qualsiasi evoluzione dell’universo materiale, essa sembra subire, per Leopardi, lo stesso processo di annientamento di un paesaggio dominato dall’infinità (della materia) e dal vero che non ha altro principio finale di sussistenza che il nulla” (p. 62).

Visioni astronomiche e spazi siderali sono al centro del contributo di **Marco Bersanelli**, che spazia dall’analisi di molti *incipit* dei *Canti*, contenenti ampi paesaggi cosmologici, alle pagine dello *Zibaldone* che mostrano un interesse per gli infiniti mondi, in polemica con l’antropocentrismo dominante nel XIX secolo. L’articolo si chiude col pensiero 3171 dello *Zibaldone*, che suona come un manifesto programmatico contenente una chiave di lettura

estremamente chiara per tutti gli scorci astronomici del poeta marchigiano: “Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell’umano intelletto, né l’altezza e la nobiltà dell’uomo, che il poter l’uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza. Quando egli considera la pluralità dei mondi, si sente essere infinitamente parte di un globo ch’è minima parte d’uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo” (p. 137). L’analisi di Bersanelli è molto dettagliata e mette in luce, fra le altre osservazioni, la scelta non casuale delle *stelle dell’Orsa* delle *Ricordanze* poiché “alle nostre latitudini sono stelle circumpolari e come tali sono visibili ininterrottamente per tutto l’anno” (p. 124) e, in quanto tali, metafora viva della permanenza della ricordanza nel caos di un mondo transeunte; interessante anche la notazione per cui tali vedute cosmologiche sono quasi sempre parte di una scena che contrappone alto e basso, in una serie di inquadrature che legano in un’unica visione cielo e terra. Molto importante è, in quest’ottica, anche la precoce erudizione che Leopardi sfodera nella *Storia dell’astronomia*, redatta a soli quindici anni: dopo aver dedicato una appassionata digressione nella quale riporta il punto di vista di cinque scienziati, il giovane studioso lascia trapelare la sua convinzione (seppur leggermente velata da un’autocensura probabilmente dovuta alla presenza conservatrice del padre Monaldo) dell’esistenza di migliaia di mondi nei quali è difficile non immaginare l’esistenza della vita: “Possibile che nella sola terra, la quale non è che un punto in rispetto alla moltitudine e alla grandezza de’ globi celesti, vi siano esseri capaci di conoscere, di amare e di ammirare?”. L’analisi di Bersanelli spazia dalle *Operette morali* (con particolare riferimento al personaggio di Copernico) a liriche giovanili (*Alla mia donna*) o tarde (*Il pensiero dominante*). In conclusione, lo studioso fa acutamente notare quanto sia sorprendente l’interesse di Leopardi per questioni come la presenza della vita negli esopianeti o l’analogia fra la struttura del sistema solare e quello delle altre stelle: duecento anni fa infatti la scienza aveva appena iniziato un percorso che ha portato alle evidenze attuali, ma già il giovane poeta percepiva l’affacciarsi di questa “doppia immensità – la vastità degli spazi e la moltitudine dei mondi – dando voce in modo sublime al senso di sproporzione che ne deriva” (p. 137).

Nella prima sezione troviamo anche un certo numero di interventi che non possono essere ricondotti ad alcuna delle categorie precedentemente individuate, ma che possiedono una forte connotazione di speculazione teorica o di originalità critica che ne fa il *trait d’union* attraverso cui li leggeremo in questa sede. L’intervento che apporta, a nostro parere, il contributo più originale dell’intero volume collettaneo è l’articolo di **Gaetano Lettieri**, che da studioso della letteratura patristica rilegge le immagini apocalittiche e sotereologiche de *La ginestra* come una riscrittura rovesciata in senso ateofanico di alcuni sermoni giovanili composti da Leopardi sulla passione di Cristo. Fondamentale, in sede preliminare, è comprendere cosa l’autore intenda col neologismo da lui stesso creato proprio per dare una chiave interpretativa della eretica *religio* leopardiana: “Con il termine ateofania [...] indico al tempo stesso l’approdo ateo e nichilistico della filosofia di Leopardi, ma insieme la resistente dimensione di epifania da lui affidata alla parola poetica, che rimane carica di risonanza sacrale, cristologicamente connotata, nonché di protesta vitale, di benedizione del gratuito. Ne deriva una dimensione ‘eretica’, conflittuale, persino martiriale della concezione del poeta pensante, ultimo pensatore morale, luce perseguitata in polemica contro “il secol superbo e sciocco”, nonché homo patiens che vive, prima di tutto nel suo stesso corpo offeso, il nulla e la vanità della Natura ‘rea’ ed ‘empia’. La ginestra è, quindi, la risposta vitale e anti-nichilistica della poesia e della dignità umana” (p. 163). Una serie di simboli presenti nei *Discorsi sacri* e in particolare nella *Crocifissione e morte di Cristo* (scritto nel 1813) trovano sorprendente corrispondenza coi notissimi riferimenti della lirica che funge da testamento dell’intero messaggio leopardiano. Lettieri li illustra con dovizia di riferimenti:

- 1) Innanzitutto il “formidabil monte”, lo “sterminator Vesevo” corrisponde al Calvario, “quel monte medesimo che il teatro fu de’ suoi patimenti [...] il monte infame del Golgota” (p.

165) sul quale in sacrificio redentivo del Cristo “è sommerso dall’eruzione distruttiva dell’ateodicea” (p. 166). Interessante rilevare, per quel che concerne l’ateodicea, l’assidua lettura e il relativo rovesciamento che Leopardi effettuò a partire dall’opera del gesuita Daniello Bartoli (p. 160).

- 2) In secondo luogo, il fiore: da una parte Lettieri mette in rilievo come l’immagine finale della ginestra che, morendo, piega il capo innocente sia una chiara citazione dal Vangelo di Giovanni (*Gv* 19,30), Vangelo peraltro già presente in esergo a *La ginestra*; dall’altra lo studioso fa notare che l’interpretazione teologica della tamerice/ginestra come rappresentazione allegorica della Croce si trova in un testo presente nella biblioteca di Monaldo, il *Reductorium* di Pierre Bersuire (Petrus Berchorius) (p. 159), che viene addirittura menzionato in un carteggio fra il padre e il figlio. Non a caso, in cima al monte Golgota troviamo, nella già citata opera giovanile *Crocifissione e morte di Cristo*, la figura di un *Christus patiens* rappresentato come il “fiore di Jesse”. Secondo Lettieri, “la ginestra è, insomma, l’ultimo *flos sublimis*, che Ambrogio identificava con Cristo morto e risorto, ma che ora indica il poeta-filosofo. Essa diviene il simbolo dell’estasi ultra-agnostica, l’ultrafilosofia poetica, morale, persino religiosa” (p. 162). La ginestra è pertanto la metamorfosi ormai atea dell’evangelico giglio del campo, che, come le creature tutto volo e canto dell’*Elogio degli uccelli*, continua ad essere pensato come umile resistenza di senso, felicità innocente e povera, eppure “contenta” del suo effimero gratuito splendore, ove ancora percepibile è l’estatico respiro religioso e morale della metafora evangelica. La poesia, pur conoscendo l’inesorabile “annichilare” come legge ultima del tutto, canta l’effimero miracolo della vita buona e dell’anarchia del bello (p. 164).
- 3) In terzo luogo, il deserto, unico elemento già indagato dalla critica letteraria che però finora ha avuto il torto, secondo Lettieri, di non contestualizzarlo nella sua corretta ottica, ovvero in relazione agli altri elementi succitati: infatti, “se molto si è scritto di convincente e raffinato in relazione all’immagine del deserto, nutrita di reminiscenze bibliche e capace di ricapitolare lo svelamento nichilistico del mistero dell’esistenza, ritengo debba essere meglio indagata la sua antitesi, la vera protagonista dell’ultimo canto del poeta: la ginestra, il fiore del quale è necessario approfondire lo studio del retroterra biblico, patristico, mistico, insomma storico-teologico, considerato che la Bibbia è, con Omero, la gran fonte dello scrivere e che il pensiero leopardiano, come lo Zibaldone documenta, si dispiega come decostruzione progressiva del cristianesimo” (p. 156).
- 4) In ultima analisi, il serpente: apparentemente secondaria ma in realtà assai importante la corrispondenza fra la notissima immagine della serpe che si contorce al sole dell’“impetrata lava” nella seconda stanza de *La ginestra* e il “serpentem in deserto” che compare accanto al fiore di Jesse nella già citata *Crocifissione e morte di Cristo* (p. 166) e che mostra anche come la più ricorrente immagine diabolica dei bestiari possa essere divenuta una vittima ulteriore della furia cieca del “formidabil monte”. Anche il Diavolo si è ridotto a vittima della natura matrigna, ma è una vittima secondaria che rimane sullo sfondo.

In definitiva, secondo Lettieri, l’eversivo vangelo leopardiano non sarebbe da interpretare come antitesi al cristianesimo e rovesciamento dello spirituale in materiale, bensì quale “radicalizzazione ateofanica”, intenta a riaffermare l’epifania di bontà e bellezza all’interno di una visione “meontologica” materialistica. Più che un anti-vangelo, la proposta leopardiana potrebbe quindi forse configurarsi come un ultra-vangelo, intento a custodire il nucleo patetico della rivelazione cristiana, liberandolo dal suo guscio ontoteologico (p. 155). Questa domanda apre scenari interessantissimi per una rilettura integrale di tutta l’opera leopardiana, perché, a nostro parere, nell’intero corpus del poeta marchigiano, nutrito fin da bambino di letture patristiche, sono disseminati numerosi riferimenti teologici rovesciati. Lo spazio aperto da Lettieri è il motivo per cui in questa sede si è dedicato uno spazio tanto ampio al suo articolo.

Barbara Kuhn inizia il suo articolo “*Ma spettatrice almeno. Il gioco del rovescio*” rilevando l’esiguità delle attestazioni della parola *paesaggio* nell’opera leopardiana, la quale di per sé, invece, brulica di riferimenti lessicali che connotano in mille sfaccettature quello che noi oggi chiamiamo paesaggio: “scena della natura”, “una bella prospettiva”, “una veduta” e le mille declinazioni della parola *rimembranza* sono alcuni degli esempi attraverso i quali si articola la riflessione leopardiana sul tema del paesaggio (p. 207). Centrale nell’articolo di Kuhn la figura del leopardiano Copernico che è molto di più di un semplice personaggio delle *Operette morali*, giacché rappresenta il *Denkbild*, nel senso benjaminiano, del rovesciamento di prospettiva dell’uomo nei confronti della natura e pertanto la possibilità da parte dell’essere umano di vedere il mondo dall’esterno come un “oscuro granel di sabbia”. Da qui nasce la dicotomia uomo/natura che trova voce nell’*Ultimo canto di Saffo* quando la poetessa si sente rifiutata dalla natura (p. 211), da qui scaturisce il paradosso, che Leopardi in certo senso condivide con Hölderlin e Baudelaire, di “incominciare a comprendere la natura solo quando non la si comprendeva più” (p. 215). Per questa via, attraverso una completa e articolata analisi della stanza conclusiva della canzone *Alla primavera* e delle varie interpretazioni critiche che sono state avanzate su questa “favola antica”, la studiosa conclude che l’io narrante della poesia “non spera più che la ‘vaga natura’ gli sia ‘pietosa’ ma la immagina ‘spettatrice almeno’, cioè non è più l’io a creare il paesaggio con il suo sguardo, ma viceversa” (p. 220) come più tardi accadrà con la lirica *Stilleben* di Celan, dove l’io è invocato dal mare e non viceversa.

Come abbiamo visto e come vedremo, moltissimi sono gli articoli della raccolta che affrontano più o meno tangenzialmente il tema della prospettiva, del moltiplicarsi dei punti di vista che connotano i paesaggi leopardiani; ma è solo **Perle Abbrugiati** ad affrontare la questione in maniera sistematica ed estremamente rigorosa sin dalle prime righe del suo articolo, dove afferma programmaticamente “la domanda che mi porrò non sarà dunque, o non sarà soltanto, ‘che cosa guarda Leopardi?’ ma ‘Da dove guarda Leopardi?’ e ‘che cosa implicano le diverse prospettive date da lui ai suoi paesaggi?’” (p. 17). La risposta è tripartita e ripercorre l’intera esperienza lirica leopardiana a partire dal “vedere” da dietro, da sopra e da sotto: “In questi tre tipi di sguardi al paesaggio, sono contenuti i grandi temi o, meglio, i grandi processi leopardiani. Guardare da dietro un ostacolo è il segno dell’individuo che fa capolino sul mondo, del lirismo che si affaccia all’universo, magari per poi riuscire a vedere solo paesaggi interiori. Guardare da sotto verso l’alto – luna, firmamento, Natura –, è immergersi nel mistero, è mettersi a contatto con la dimensione metafisica dell’universo che non risponde, il cui silenzio è la misura della nostra piccolezza e del nulla. Guardare dall’alto verso il basso è guardare al tempo, alla provvisorietà terrena, alla breve immensità del nostro vivere, alla speranza, al disperare, all’illusione, alla noia, alla regressione infine di tutte le memorie verso l’inferno scialbo del non-essere” (p. 24). In conclusione, secondo Abbrugiati, i paesaggi sono lo spazio del pensiero e della riflessione leopardiana, “il *paesaggio* e dunque il *passaggio* dalla visione alla riflessione” (p. 24) come emerge chiaramente dai celebri versi del *Canto notturno* “E quando *miro* in ciel arder le stelle, dico fra me *pensando...*”. Il pregio di questo articolo consiste nella sua chiarezza espositiva e nell’aver enucleato un tema imprescindibile e per così dire propedeutico alla comprensione di qualunque discorso sulle strutture profonde dei paesaggi leopardiani.

A partire dalla nozione di *Stimmung* elaborata da Georg Simmel, **Valentina Maurella** ripercorre l’intera opera leopardiana per investigare il rapporto fra la sua voce poetica e la natura. La prima parte dell’articolo chiarisce l’accezione semantica del termine chiave di tutta l’indagine, osservando la connessione, dal punto di vista etimologico, tra il termine *Stimmung* e il sostantivo *Stimme* (voce) che determina il significato letterale di “accordo di voci”, per poi precisare come il concetto di *Stimmung* secondo Simmel si estenda oltre questo campo semantico alludendo piuttosto alla “totalità di un’esperienza determinata, nella cornice della quale le singole parti, pur differenziate, risultano essere unite da una speciale tonalità emotiva.

La *Stimmung* coincide perciò con l'unità sintetica che lascia emergere la connessione degli elementi visivi e percettivi che stanno davanti (*vor-stellen*) al soggetto dell'osservazione" (p. 275) In questo senso, il paesaggio in quanto *Stimmung* non è tanto un oggetto dell'esperienza estetica da parte dell'osservatore, quanto piuttosto un atto proto-artistico di creazione che nasce dall'interazione tra il mondo naturale e il soggetto che lo percepisce. In quest'ottica, la studiosa analizza diverse liriche leopardiane, dal *Tramonto della luna* all'*Ultimo canto di Saffo*, da *Alla primavera* a *La sera del dì di festa*, fino alla *Ginestra*, concludendo che "la tensione leopardiana verso l'unità perduta, al centro dell'analisi di Simmel sul paesaggio, è dunque aspirazione inappagabile alla neutralità del punto di vista, alla perfetta identità di soggetto e oggetto del guardare. Il punto di vista della natura è questo sguardo interno delle cose, uno sguardo circolare che non concepisce né natura, né paesaggio, né essere umano" (p. 285).

Nel cuore del laboratorio creativo leopardiano ci fa entrare **Aretina Bellizzi**, che rilegge i versi 28-38 della canzone *Alla primavera* sinotticamente al capitolo VII del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, quello relativo alle apparizioni divine avvenute nel meriggio. Illuminanti considerazioni sul cosiddetto passaggio dalla fase dell'erudizione a quella del bello scaturiscono da un'attenta osservazione dei manoscritti di queste due opere e soprattutto dalle *Annotazioni* autografe del poeta alla propria canzone: secondo Bellizzi, infatti, "il Leopardi autore delle *Canzoni* guarda al Leopardi autore del *Saggio* alla stregua di un 'antico' e a quell'opera scritta nel 1815 come a un 'libro contenitore' al quale attingere, per rimettersi in connessione con il se stesso fanciullo" (p. 180) in una sorta di auto-riscrittura che contamina di continuo materiali antichi e moderni con le "traduzioni di traduzioni" con cui il poeta rielabora continuamente antichi materiali che aveva raccolto in tenerissima età: quella "scrittura di secondo grado" nella quale María de las Nieves Muñiz individua la cifra dei *Canti* (p. 183). A partire da questa prospettiva, "il *Saggio* cessa di essere soltanto un'opera erudita per divenire piuttosto il palinsesto vivente di future riscritture" (p. 180), in una continua traslazione dell'avantesto di un'opera giovanile in paratesto di un'opera più tarda; e a partire da qui risulta ben chiaro che questo non vale solo per la coppia di testi presi in esame da questo articolo, ma il discorso si può estendere a tutta l'opera leopardiana, che assume così un carattere di circolarità inedito fino ad ora. In tale ottica, i riferimenti contenuti nei manoscritti rivelano anche una precocissima conoscenza dell'opera di Platone, almeno nel testo con la traduzione a fronte di Marsilio Ficino, che sarebbe iniziata ben prima del viaggio a Roma nel quale venne proposta a Leopardi dall'editore De Romanis la traduzione di alcuni *Dialoghi*; e anche questo testimonia "per mezzo di quali 'filtri' si costruisca negli anni a venire il rapporto di amore e odio maturato nei confronti di questo autore antico" (p. 189).

In chiusura della prima sezione, segnaliamo alcuni interessanti interventi che indagano l'universo cromatico del poeta marchigiano e il suo rapporto con le arti figurative, nonché il suo apporto al mondo della pittura e della fotografia. **Massimiliano Biscuso** sviluppa il suo articolo a partire dagli studi svolti all'inizio di questo millennio da Michele Dall'Aquila sulla modestissima presenza dei colori caldi primari e secondari nell'opera leopardiana e sulla prevalenza, invece, del bianco e del nero così come dei colori freddi; Leopardi afferma nello *Zibaldone* (p. 318) che i colori non si legano fra loro creando armonia e disarmonia come invece accade nella musica ed è per questo che, secondo Dell'Aquila, "il cromatismo [...] della poesia leopardiana [...] sembra ristretto a pochi colori senza potersi definire povero. Più che di colori, quasi sempre non definiti e riconducibili ad una tavolozza sobria e convenzionale, si deve parlare di effetti di luce, di un luminismo diffuso e suggestivo" (p. 319). La preponderanza del chiaroscuro nell'opera leopardiana sarebbe dovuta, secondo Biscuso, sia ad una ragione scientifica legata ad una osservazione di Galilei (come si evince a p. 322 da una citazione tratta dal *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*), sia soprattutto ad una ragione "storica" che emerge dalla lettura di un passo dello *Zibaldone*: "i contadini, e tutte le nazioni meno civilizzate, massime le meridionali, amano e sono dilettrate soprattutto da' colori vivi. Al contrario le

nazioni civilizzate, perché la civiltà tutto indebolisce, mette in uso e in pregio i colori smorti” (p. 319). L’articolo prosegue con un’accurata analisi del *Tramonto della luna*, il cui incipit, secondo Biscuso, rappresenta “un vero e proprio fermo immagine in bianco e nero” (p. 323), nel senso in cui Ronald Barthes intese il *punctum* di una fotografia (p. 324); in tal senso decisivo è il verbo “colora” che compare all’inizio della lirica con valore denotativo e in chiusura in senso metaforico per indicare il tramonto della giovinezza che, come avviene per l’infanzia dell’umanità, è l’epoca della vita in cui trionfano l’entusiasmo e il tripudio dei colori vivi.

L’intervento di **Corrado Benigni** sullo “sguardo fotografico di Leopardi” muove dalla teoria della doppia vista per instaurare un parallelismo fra lo sguardo del poeta recanatese e la riflessione di celebri fotografi come Mario Giacomelli e Luigi Ghirri. Decisivo a tal riguardo il concetto di “illusione”, ovvero quello scarto, quel “limbo formatosi fra mondo sensibile e immaginazione, fra mondo reale e rappresentazione” grazie a cui i due artisti sulla scorta dei versi leopardiani “smontano l’idea di uno spazio precostituito fuori di noi, l’idea cioè di una cosiddetta ‘realtà’ assoluta, mettendo in opera quel valore differenziale che è lo sguardo inteso come pratica immaginativa di fronte al teatro quotidiano dell’abitare” (p. 335). In particolare, Giacomelli reinterpreta *A Silvia* e *L’Infinito* attraverso scatti che mostrano come il fotografo marchigiano abbia soprattutto interiorizzato il valore della “rimembranza che si trasforma in arte capace di sciogliere in poesia i grumi della memoria” (p. 342). Nell’opera ispirata alla lirica *A Silvia*, infatti, Giacomelli rappresenta l’astro più amato da Leopardi, quell’elemento lunare che non troviamo espressamente citato nella poesia che dà il titolo alla fotografia, ma che introduce la tetra epifania di quella “luce fredda” che irradiava sul “paterno ostello”, ovvero la visione che dovette accompagnare Leopardi mentre “sonavan le quiete stanze” di quell’austera biblioteca dove il giovane Giacomo “spendeva la miglior parte” della sua giovinezza cadenzata dall’eco del perpetuo canto di Silvia (p. 342). Secondo Benigni, “Giacomelli riesce ad entrare nello spirito più profondo del testo leopardiano non per ‘illustrare’ dei versi, ma per esprimere con le immagini quelle emozioni, sensazioni, sentimenti e memorie che nascono in un uomo che cerca prima sé stesso attraverso la lettura di quei versi” (p. 344). Implicita l’analogia fra la poetica leopardiana dell’immaginario e del vago e la tecnica fotografica che Luigi Ghirri definisce come “un formidabile linguaggio visivo per potere incrementare questo desiderio infinito che è dentro di noi” (p. 340); interessanti anche le osservazioni di Benigni sul gioco di immagini che il fotografo emiliano conduce sulle linee dell’orizzonte e che tanto ricordano il concetto di limite e di indefinito in Leopardi. Un paesaggio che dunque, per il poeta come per i fotografi, “cresce sotto il nostro sguardo”, e “proprio quando si ha l’impressione di averne colto l’identità fisica, si schiude un’immagine latente, una seconda visione” (p. 345), quella doppia vista che chiudendo gli occhi trasforma lo spazio reale in spazio mentale: un luogo indefinito che, attraverso l’immaginazione, crea l’idea dell’infinito (p. 346).

Il tema della ‘doppia vista’ ritorna anche nell’intervento di **Antonella Antonia Paolini** che cita il celebre pensiero 4418 dello *Zibaldone* che rappresenta una vera e propria dichiarazione della poetica della visione interiore leopardiana:

All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d’una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.

A partire da questo passo, Paolini sviluppa un’originale indagine sull’*Infinito*, i cui reiterati deittici sarebbero la testimonianza della dicotomia fra “un paesaggio reale e presente e un altro,

invisibile, quello di un viaggio tempestoso (con una minacciosa bonaccia nel mezzo), scandito da una vera e propria pioggia di ‘topodeittici’, che ha un ritmo vorticoso, grazie anche alla sfasatura di metro e sintassi” (p. 140). La studiosa vede nella lirica un movimento a doppia spirale per catabasi e anabasi e investiga tutti i possibili ipotesti a partire dai quali il giovane poeta erudito avrebbe desunto il materiale letterario per operare questo vorticoso viaggio nel labirinto della sua interiorità, per accedere a quella “moltiplicazione dei paesaggi” cui solo l’immaginazione ha accesso. L’autore che Leopardi avrebbe attraversato più profondamente, in questa ricerca della “visione” è, secondo Paolini, colui che più di ogni altro ha svolto questo cammino di discesa nell’Ade e ascesa al cielo, cioè Dante. Benché il cielo di Leopardi sia molto diverso da quello medievale e dantesco, sulla base di una considerazione diacronica del poema come opera che si viene facendo, i quindici versi dell’*Infinito* appaiono come una *Divina Commedia* in formato ridotto e post-copernicano (p. 145). Molti altri riferimenti letterari vengono menzionati dalla Paolini, come le catabasi dell’Ulisse omerico o dell’Enea virgiliano, mentre il naufragio finale della lirica leopardiana viene connesso soprattutto al modello ossianico e alle molte rielaborazioni a lui contemporanee.

Le arti pittoriche sono invece al centro di un breve ma denso contributo di **Carlo Sisi** che segue, attraverso le pagine dello *Zibaldone*, la costante evoluzione della meditazione leopardiana sulle arti figurative: partendo dal pensiero 106 in cui il poeta attribuisce “allo stile arcadico o frugoniano [...] una valenza capace di suscitare l’ottimismo panico diffuso dall’appena trascorsa stagione rococò” (p. 347), fino al pensiero 2118 e all’esaltazione di “un sublime però integrato nelle prevedibili contingenze dell’esperienza quotidiana che artisti come Pierre-Henri de Valenciennes seppero tradurre in impressioni figurative emozionanti” (p. 352).

Dalla pittura dell’Ottocento, e dall’“orrore dilettevole” del sentimento del sublime secondo la definizione di Burke (p. 91), prende spunto **Antonio Barba** per l’incipit del suo articolo: la sosta di Turner a Napoli del 1819 e la sua rappresentazione pittorica del Vesuvio sono poi lo spunto per un breve paragone fra il “paesaggio-teatro interiore” (p. 95) della *Ginestra* e la romantica rappresentazione pittorica dell’artista inglese.

L’articolo che conclude la prima parte del volume collettaneo è un ampio excursus di **Fiorenza Ceragioli** che abbraccia tutto l’arco creativo della biografia del poeta analizzando, a mo’ di carrellata conclusiva, l’evoluzione dei paesaggi leopardiani dagli inizi caratterizzati dal “tu” confidenziale con cui il poeta si rivolge alla “graziosa luna” fino alla contemplazione amara del desolato paesaggio vesuviano, passando attraverso tutte le fasi della poetica dell’autore. Particolarmente originali le osservazioni di Ceragioli sui paesaggi antifrastici della *Palinodia*, sulle ampie descrizioni dei luoghi esotici, dal Gange a Liverpool (p. 366), simboli fiammeggianti del secolo d’oro e delle furibonde guerre “necessarie” per raggiungere il progresso, descrizioni che svelano i paradossali paesaggi con nuovo stile improntato all’algido umorismo del Leopardi fiorentino e napoletano.

SECONDA SEZIONE: LA TUTELA DEL PAESAGGIO LEOPARDIANO. La seconda sessione del volume, riguardante la tutela del paesaggio leopardiano, si apre con un breve contributo dell’archeologo **Andrea Carandini**, che dopo un rapido excursus sulla differenza fra ambiente e paesaggio, propone una interpretazione in chiave ecologista di un passo dello *Zibaldone* (3228 e 3229) in cui Leopardi afferma che una analisi della natura condotta con la pura ragione priva di immaginazione possa “risolvere e disfare la natura stessa ma mai ricomporla” (p. 374). Carandini, in conclusione, cerca una sintesi virtuosa fra paradigmi antitetici affermando che il globo si salverà se sapremo coniugare le capacità analitiche che hanno prodotto la tecnologia capace di parcellizzare la natura – proprie della cultura occidentale di stampo giudaico cristiano – con le “capacità di unire” che fin dai tempi dei Veda hanno caratterizzato l’Oriente (p. 375).

A questo auspicio segue una narrazione brillante, appassionata e non priva di ironia condotta dal Presidente del FAI **Marco Magnifico**, che illustra le turbinose vicissitudini che lo hanno

condotto a proporre prima e gestire poi un investimento di oltre un milione di euro, finalizzato alla riqualificazione dell'orto dell'Infinito. La personale posizione dello storico d'arte, poi risultata vincente nella gestione dell'appalto, ha mirato a ripristinare l'ambiente botanico dell'orto com'era al tempo di Leopardi, senza cedere alla tentazione di assecondare il precedente progetto che consisteva nel creare un giardino con una "scenografia con labirinto di siepi e lapidi parlanti" che poco avrebbero avuto a che fare con un autentico ambiente immersivo leopardiano, "seppur ideate da un premio Oscar" (p. 377). Grazie alla cura dell'architetto Paolo Pejrone, sono state amorevolmente restaurate tutte le piantagioni originarie che diedero al Poeta l'ispirazione del più celebre idillio in modo tale che il visitatore possa godere della loro semplice bellezza in un ambiente silenzioso mentre ode, magari, il vento stormire fra le piante (p. 379).

Sulla stessa falsariga il contributo di **Carlo Brunelli**, incaricato dal Comune di Recanati di "mettere le mani sul Piano Particolareggiato dell'area rurale posta al margine del centro storico, sul versante che guarda a sud sotto il colle dell'Infinito" (p. 387). Dopo un'interessante dissertazione sull'epistemologia profonda del paesaggio e sugli intoppi amministrativi che spesso conducono a situazioni paradossali, Brunelli racconta nel dettaglio il *modus operandi* da lui adottato nel concreto per dirimere il complesso garbuglio che si è trovato a gestire, ovvero la difficoltà di trovare una mediazione fra interventi precedenti, esigenze della popolazione autoctona e l'imperativo categorico di rispettare l'invisibile ma imprescindibile "concetto di paesaggio leopardiano". La soluzione adottata dall'architetto sembra essere la più saggia: coinvolgere dal basso la popolazione, tramite cicliche riunioni di consultazione, per convincere gli abitanti della zona che un'organica e coerente ricostruzione storica del contesto leopardiano non può che tradursi in un vantaggio economico per tutti gli autoctoni, dal momento che finirà per attrarre un turismo molto variegato: particolarmente interessante sembra a tal proposito la proposta di ripristinare le antiche strade interpoderali che favoriscano avventori appassionati di escursionismo o semplici viandanti che desiderino fare passeggiate meditative nel silenzio del "natio borgo selvaggio".

Un po' avulso dalla sezione "tutela dei paesaggi leopardiani" ma non privo di interesse ci è apparso l'intervento dello scrittore **Antonio Moresco**, che propone un suggestivo e inedito parallelismo fra i paesaggi leopardiani e l'ultimo Van Gogh. Il confronto rappresenta il *fil rouge* attraverso il quale si dipana tutto l'articolo che mostra come i due grandi artisti, diversissimi per formazione, contesto e forme espressive, siano stati però dei rivoluzionari, in quanto la loro opera è una continua ricerca di elementi primordiali e antichi permeati però di una inquietudine e sensibilità moderna: la luna, i gli uccelli, le stelle, gli elementi vegetali sono figurazioni senza tempo e identificano i due come i più antichi fra i moderni (p. 382). Molto acuta l'interpretazione del paesaggio vivente che Moresco deduce dall'osservazione leopardiana nell'*Elogio degli uccelli* secondo cui la natura avrebbe fatto volare le creature dotate di un canto più sublime per fare propagare l'armonia in tutto il pianeta: l'aria, l'ambiente, l'atmosfera non sono lo sfondo delle opere del poeta marchigiano, non sono una scenografia inerte davanti alla quale si muovono i protagonisti del dramma leopardiano: sono esse stesse il dramma, sono materia vivente, esattamente come le pennellate vibrante dall'inquieto pennello dell'olandese.

TERZA SEZIONE: IL PROGETTO BIBLIOTECA DIGITALE LEOPARDIANA. La raccolta si chiude con quattro interventi che per lo più esulano dal tema del paesaggio ma relazionano in modo chiaro ed esaustivo una delle principali sfide dell'umanesimo del terzo millennio, ovvero l'ambizioso e forse per certi versi utopico obiettivo di rendere digitale, e pertanto fruibile all'intera comunità mondiale, tutti i testi letterari di un certo rilievo: nel caso specifico i progetti legati a "Leopardi digitale" mirano non soltanto alla trascrizione completa dei testi già editi in cartaceo, ma alla digitalizzazione completa della loro versione manoscritta (e di tutte le varianti d'autore) e addirittura alla catalogazione e scansione delle migliaia di fogli ancora inediti. Nella

fattispecie, il segreto di questa impresa (ancora *in fieri* e assai lontana dall'essere conclusa) consiste in un complicato e certosino lavoro di coordinamento fra i principali tre soggetti interessati, ovvero il Centro nazionale di studi leopardiani di Recanati, la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli e l'Università di Macerata. La sfida ultima consiste nel riuscire a costituire la Biblioteca Digitale Leopardiana, ovvero un portale unico nel quale sia lo studioso che il semplice lettore possano avere libero accesso allo sterminato patrimonio dei manoscritti d'autore. La maggior parte di essi, come è noto, si trova a Napoli, ma una non trascurabile quantità si trova "disseminat[a] in enti pubblici e privati" (p. 432) che il progetto *Eureka* ha cercato di riunire e digitalizzare, finanziando la borsa di studio in *Memorie e Digital Humanities* del dottorando Gioele Marozzi, autore peraltro dell'articolo che chiude l'intero volume collettaneo che qui si sta recensendo.

Laura Melosi, che coordina il sopracitato progetto, è invece l'autrice dell'articolo che illustra lo stato della raccolta dei manoscritti extra-napoletani: la studiosa fa un breve resoconto della storia ottocentesca e novecentesca dei vari tentativi di addivenire alla creazione di un catalogo unico dei manoscritti leopardiani che non si trovassero a Napoli e conclude che "finora si è operato in maniera scollegata, sostanzialmente in condizioni di instabilità e provvisorietà" (p. 432). Nei tre anni di lavoro da lei coordinato, invece, sono stati coinvolti 81 enti che hanno messo a disposizione 960 documenti, per un totale di 2.870 carte e 5740 pagine. Tale titanico lavoro ha consentito anche di verificare l'affidabilità di alcuni enti, soprattutto privati, che millantavano il possesso di originali leopardiani che non avevano mai posseduto e ha fatto invece emergere 12 nuovi enti che hanno fornito 37 manoscritti di cui 17 inediti (2 lettere, 9 schedine della biblioteca di Monaldo, 2 schedine di appunti eruditi e altri 4 documenti di varia natura).

La descrizione di questi testi inediti, del loro reperimento e della loro importanza è relazionata in modo dettagliato nel sopracitato articolo di **Gioele Marozzi**, il quale ha precedentemente dedicato al tema la sua tesi di dottorato (pp. 442-449). Il progetto coordinato da Laura Melosi ha dunque previsto una prima fase di catalogazione e una seconda di digitalizzazione di queste quasi 6000 pagine che si configurano come circa un terzo dell'intero patrimonio manoscritto leopardiano (che viene completato dagli 11.000 fogli napoletani, di cui 5000 dedicati al solo *Zibaldone*).

Le carte napoletane, invece, sono state digitalizzate grazie a un accordo fra la Biblioteca Nazionale di Napoli e il CNSL a partire dal 2016: un primo contatto fra i due enti era stato attivato dall'allora direttrice della Biblioteca **Simonetta Buttò**, autrice del primo dei quattro articoli su "Leopardi digitale", nel quale la studiosa ripercorre tutte le tappe della sua collaborazione con Fabio Corvatta e iscrive il progetto nell'ambito di quel "regno del digitale" all'interno del quale a suo modo di vedere la prerogativa culturale italiana consiste proprio in quel "paesaggio diffuso" (p. 402), ovvero nel possesso da parte del nostro paese di un patrimonio paesaggistico immateriale che va ben al di là delle grandi città e che proprio nei piccoli centri di provincia come Recanati conserva una pluralità di preziose peculiarità che però rischiano di essere frammentate perché gestite da un'infinità di enti locali che spesso faticano a comunicare fra loro e pertanto a costruire proficui protocolli di collaborazione (p. 403).

All'insegna di una simile virtuosa sinergia si configura anche il contributo di **Fabiana Cacciapuoti**, a lungo curatrice del Fondo leopardiano della Biblioteca Nazionale di Napoli, che nel suo intervento auspica la creazione del portale unico in cui confluiscono tutti i materiali leopardiani digitalizzati di cui abbiamo già detto. Come modello da seguire per la costruzione della Biblioteca Digitale Leopardiana la studiosa propone la piattaforma *Biblioteca Italiana* ideata da Amedeo Quondam, a partire dalla fine del secolo scorso, la quale al suo interno conserva il portale ALI (Autografi dei Letterati Italiani) e conta già 3500 titoli. Tuttavia, la peculiarità del patrimonio manoscritto leopardiano consiste proprio nel fatto che lo sterminato numero di autografi del poeta recanatese consentirà di rendere al fruitore dell'auspicata

biblioteca virtuale leopardiana “l’idea di ‘officina’: un’occasione unica per comprendere come si perviene a una fase di scrittura che rappresenta un canone” (p. 412).

La comunidad de los vivientes

La comunità dei viventi

IDOLO HOXHVOGLI
idolohoxhvogli@gmail.com

RESUMEN: *La comunidad de los vivientes*, libro de Idolo Hoxhvogli, propone una reflexión sobre la condición humana a partir de temas como la alienación, el control y la falta de sentido de la vida contemporánea. El viaje no es solo físico, sino simbólico, consciente de lo invisible y del misterio. El sujeto, nómada y necesitado de trascendencia, es asfixiado por la tecnocracia. El hombre se remodela para estar supeditado al poder. La libertad individual y los derechos naturales se comprimen. La civilización adquiere el aspecto de una distopía en la que la vida social se desvincula de la naturaleza, la belleza, la identidad personal y la memoria histórica. En una sociedad así, el hombre encuentra un espacio para sí mismo en la soledad. El redescubrimiento de la espiritualidad alimenta la esperanza. La cruz de Cristo, a pesar de su fragilidad, abre una puerta a la redención.

Palabras clave: Viaje; Tecnocracia; Trascendencia; Libertad; Civilización

Abstract: *La comunità dei viventi, a book by Idolo Hoxhvogli, offers a reflection on the human condition based on themes such as alienation, control, and the emptying of meaning in contemporary life. The journey is not only physical but also symbolic, aware of the invisible and the mystery. The subject, nomadic and in need of transcendence, is suffocated by technocracy. Man is reshaped to be enslaved to power. Individual freedom and natural rights are compressed. Civilization takes on the appearance of a dystopia in which social life is disconnected from nature, beauty, personal identity, and historical memory. In such a society, man finds a space for himself in solitude. The rediscovery of spirituality nourishes hope. The cross of Christ, despite its fragility, opens a path to redemption.*

Keywords: Journey; Technocracy; Transcendence; Freedom; Civilization

Recibido: 21 enero 2024 / Aceptado: 21 enero 2024 / Publicado: 30 diciembre 2024

Prefacio

Viajar no es moverse dentro de lo visible, registrar en la memoria la diversidad de los entes. Viajar es atravesar lo invisible a través del todo, trascender cada registro mientras el mundo renace junto con los vivientes.

En estas páginas - así como fuera de ellas - Dios es frágil, el hombre lleva una existencia nómada en el universo de los signos, la tecnocracia ve la libertad como un error. No se concede nada a los consuelos de los catecismos laicos.

A pesar de la dureza de algunas figuras, la dirección a la que apunta el texto es la vida más allá de cualquier derrota, una semiótica de lo vivo como laberinto de respiros, punto de encuentro entre lo universal y lo singular.

La comunidad de los vivientes, por un lado, aborda el problema de la trascendencia en la época contemporánea; por otro, tiene un trasfondo: la política de emergencia y la lógica “securitaria” se mueven entre las palabras como una filtración en el yeso de las paredes. La gestión estatal de los cuerpos comprime el derecho natural en favor del derecho positivo. La salvación colectiva se traduce en peligro individual, forzando al sujeto a una existencia *in absentia*.

Hay un trasfondo anárquico y al mismo tiempo teológico en este libro, donde la anarquía es una forma monástica de disciplina interior, una disciplina llena de esperanza pero sin ningún consuelo.

2. Cazafantasmas

El hogar es una tumba. El hombre nace muerto, teme las posibilidades, por eso las pierde entrelazando deberes. Hay un estado ético con viviendas éticas: pasillos letales, tener novio a través de intermediarios, hacer el amor por correspondencia. Aquí, la libertad está vigilada. El instrumento de medida del tiempo niega el tiempo de vivir. En el fondo de los cuerpos, sin embargo, los fantasmas educan contra el poder, los amuletos abren de par en par los sepulcros, el hogar, la moral del Estado. Deja la bolsa vacía si quieres cargarla de historias. Escondarse en una grieta que es el nido, después de arrojar los ídolos a los murciélagos – enseña el *Isaías*. Preguntarle a un gato el nombre de Dios, él es el único que lo sabe. Salir de la escuela para entender algo. Quedarse con el horizonte para comer, lectores tartamudos de una tierra silabario. Acoger al extranjero es la condición para acoger a un ángel, el paso de una emoción. Los jóvenes migran de miseria en miseria, comparten el trabajo del pan. Los jóvenes son agua y la tierra, privada de juventud, se seca. Para trazar un camino hay que herir la tierra. Las calles son cuchillazos, siguen sangrando.

12. Dictadura por sorpresa

La sociedad de la separación del hombre, el misterio y la naturaleza se caracteriza por una pérfida uniformidad, enseña el arte de prescindir del arte. La degradación de las prácticas ideales corresponde a una ampliación del campo prescriptivo. Es inútil luchar por un mundo mejor, si el mundo mejor lo suministran otros. Basta con creer, con conformarse, en el mejor de los casos. Las buenas maneras transmiten el valor de la renuncia a los valores. La adquisición de derechos oculta la planificación del deseo, produce la incapacidad de reconocer la ocasión de la revuelta. La pedagogía, bajo la excusa de enseñar la prudencia, atiborra la infancia de miedos. El fundamento del viaje reside en la mirada itinerante. Detenerse para pedir permiso es delegar el juicio en el poder, convertirse en personas cobardes. La vida quisquillosa moviliza la nada: ofendida por la verdad, la actualiza a imagen y semejanza del último partido. Reprogramar lo existente y corregir la humanidad son los objetivos de la tecnología: desarrolla

prótesis que convierten en minusválidos a los vivientes, organiza una fiesta, una dictadura sorpresa en la que todas las cosas expresan la misma tesis.

13. La lección del pulpo

El pulpo es un animal inteligente: de hecho, es antisocial y su vida es corta. Dedicarse a las relaciones públicas favorece el contagio de la ignorancia. Una existencia duradera conduce a una convivencia prolongada con el peligro. Si se tiene mucho tiempo, por un lado el cerebro retrocede, por otro se desarrolla la incompetencia.

Cuando el pulpo se encuentra con otro pulpo, intenta comérselo o evita entablar amistad. La absorción de sustancias psicoactivas diluye su agresividad. Tras consumir el acto sexual, se deja morir, sabiendo que a partir de ahí sólo puede ir a peor. Tiene tres corazones, porque todo gran amor rompe uno. Una vez tuvo caparazón, lo abandonó para abrirse paso hasta el lecho marino, escondiéndose elásticamente en las grietas del mar, entre arquitecturas de conchas y madrigueras arenosas. Cambia de color según sus necesidades, edita su ácido ribonucleico, se pega tenazmente a las superficies, imita lenguados, medusas y cangrejos. Su mente se distribuye hasta sus tentáculos, cada uno capaz de pensar por sí mismo.

20. Decadencia ordinaria

A un lado las aguas del lago, al otro las huertas abandonadas de las que ningún avión puede levantarse. Dar un paseo es un intento de evasión que desentraña situaciones extravagantes: un tubo de escape cuelga de un árbol, hombres que fueron amigos hurgan entre los arbustos en busca de afecto.

En las catástrofes, incluso normales, la responsabilidad es humana. El pecado original ha vuelto hostil a la creación. Los poetas refugiados y los intérpretes del *Talmud* viven con poco, barriendo las calles, vaciando los contenedores de los desechos de la modernidad. El hombre de éxito, el maestro y el siervo se confunden en la misma persona tendida sobre los raíles. La enésima reencarnación trae el regalo de las cuchillas de tren, para variar respecto a los ahorcamientos y los tiros en el cerebro.

Un día el universo arderá, Dios incluido, cenizas flotando en el espacio angustiado.

La escritura es una rama de la patología general, una peregrinación caligráfica, que une la palabra al sufrimiento y tiende su maraña.

La infancia es un negativo fotográfico que los adultos dañan: una vez revelada, devuelve una imagen deformada. El horror y la crónica negra utilizan la herramienta pedagógica de la violencia.

Un error garrafal de la historiografía es el conflicto entre ideologías. Las masas padecen ageusia, tragan la retórica nacionalista y la propaganda cosmopolita.

21. María de los abandonos

Dios creía que la cruz, plantada en la tierra, echaría raíces fuertes, pero no fue así. Una vez arrancada, queda como un agujero negro entre las piedras, una masa gravitatoria de la que ninguna luz es capaz de escapar. Cristo está allí, atrapado. María, Virgen de los abandonos, mira el agujero, cree en su hijo, lactante en medio de víboras.

La civilización afirma: «La cruz es nada».

En los hombres permanece la idea de salvación, convertida en praxis que oprime lo viviente, pensando redimirlo. Los hombres no saben habitar y los habitantes no saben ser humanos: han renunciado a la ascensión. Corren para hacer breve la agonía de los días. La materia es

suficiente, siempre que se cultive para nuevos mitos, sueños maniobrados por ídolos de cartón piedra. Florecen orgías, extraños rituales e infanticidios.

La espera inquebrantable de María alude a la respuesta que disuelve gobiernos y traiciones, libera a Cristo del espacio-tiempo.

23. Error de sistema

La obsesión por los viejos fascismos, muertos y enterrados, es el síntoma de una ceguera histórica, una evasión por la que se elude la visión de los totalitarismos actualizados en favor de inofensivos fantasmas de cámara. El sujeto, incapacitado a fuerza de concesiones, se contenta con su solidaridad, su fluidez, su utilidad social, a pesar de cualquier ontología de la libertad o de las contestaciones ensangrentadas de los buenos viejos tiempos: acatar las reglas se ha vuelto más importante que hacer lo correcto. El sustancialismo, la idea de una sustancia que persiste a pesar de las variaciones exteriores, queda desacreditado. El tiempo pasa, y el hombre también, sin un núcleo parecido a Dios o al yo. Solo un hombre con la sustancia irreprimible de la libertad en él ve una dictadura. Los regímenes reescriben al hombre para que esté a disposición del poder. Para ver el dataísmo, hay que ser hombre. Si los hombres se reducen a un conjunto de datos, a una subjetividad sintética en pos de la meta informática del mundo, la libertad se convierte en un error de sistema.

24. Máquina y gobierno

Los hombres piden a la Virgen que aborte a Dios. De lo contrario, harán pedazos al niño. Ella se niega. Manos hostiles atraviesan impacientes el cuello del útero y rebuscan en el vientre, despedazando al feto. Dios está allí, destrozado, con la placenta en el suelo. Las huestes celestiales se desmoronan.

Quedan la máquina y el gobierno.

La máquina, para el hombre, es prescindir de hacer. El hombre, para la máquina, es algo del que se puede prescindir. El propósito del gobierno es poner a salvo a los hombres: para mantenerlos a salvo los encarcela, luego los hace morir, porque cuando están muertos ya no pueden morir lentamente como hacían cada día. A los hombres exonerados de la vida no les ocurre nada peligroso.

En la ciudad de la máquina, las operaciones se llevan a cabo bajo el imperativo gubernamental de la lógica “securitaria”: decreta, por el bien del hombre, su fin. No importa que el hombre esté vivo. Importa que esté a salvo, muerto. Cuanto antes muera, más tiempo estará a salvo.

36. Convertir la ausencia

La civilización, irreconocible y sin memoria, se vierte en una taza turca. Ha intentado quitarse la vida. Tras reanimarla, los esfuerzos por identificarla producen imágenes discordantes. Se pasa las horas leyendo. Nadie niega con certeza que sea una perra, porque más de un tirano ha venido a visitarla afirmando ser su amo y aportando una reconstrucción diferente de sus vicios. Cuando se la interroga, sus recuerdos son un lecho de lago turbio. Según los adivinos, el problema no es quién era antes del intento de suicidio, sino si realmente era. Cuando la memoria está ausente, se puede hacer de la ausencia la figura a convertir. El ahora es para la civilización el momento de ser, de decidir el nacimiento, el pacto, la fe y la traición que la completan: la existencia como resultado de la memoria generada.

39. Naufragiología

Los naufragios custodian los abismos, certifican el futuro, una ruina venidera vigilante sobre lo desconocido. La aproximación al abismo y a lo desconocido se llama naufragio, el barco roto del mañana. Mientras los piratas cazan navíos, los poetas con navíos se hunden.

El tiempo humano solía correr despacio y distinguir entre el viejo y el nuevo mundo. Ahora corre muy rápido y produce lo inmediatamente viejo: de los astilleros salen barcos rotos, mordidos por los perros, la aventura naufraga de inmediato y las mujeres dan a luz cadáveres. Dios crea el mundo, lo hunde en el mar de la historia y lo abandona durante una edad igual a la fugaz eternidad de las estrellas. Envía a Cristo a recuperar los restos del naufragio, con el hombre en él, junto con anécdotas y colecciones.

Cristo quiere recomponer lo destrozado, hacer nuevas las cosas invirtiendo las temporalidades arrojadas hacia la nada, pero se ve impotente ante un hombre hecho de tiempo, que hace del tiempo moneda de cambio hasta el punto de verse privado de él.

Del libro: Hoxhvogli, I. (2023). *La comunità dei viventi*. Florencia: Editrice Clinamen.

Traducción de Paolino Nappi

Polvo. Diálogo entre hombre y mujer

Dust. Dialogue between man and woman

SAVERIO LA RUINA

RESUMEN: Traducción al español, realizada por la actriz y directora Diana Volpe, de la obra *Polvere*, escrita por el dramaturgo Saverio La Ruina y estrenada, en italiano, en 2015 y, en español, en 2018 en Caracas y en 2024 en Valencia. En escena hay un él y una ella: son cultos, acomodados, viajan, leen libros, tienen una vida social estimulante. Los conocemos al principio de su historia, volviendo de una fiesta. Debería ser un momento perfecto, pero enseguida queda claro que algo va mal. Hay un polvo inmaterial, impalpable, evanescente, que se levanta lentamente en torno a la mujer: la rodea, la envuelve, mina sus certezas, destruye su fuerza, su coraje, apaga su sonrisa y su capacidad de soñar.

Palabras clave: Polvo; Saverio La Ruina; Teatro; Mujeres; Violencia psicológica

Abstract: Spanish translation, by actress and director Diana Volpe, of the play Polvere (Dust), written by Saverio La Ruina and staged for the first time, in Italian, in 2015 and, in Spanish, in 2018 in Caracas and in 2024 in Valencia. On stage there is a he and a she: they are cultured, well-off, travel, read books, have a stimulating social life. We meet them at the beginning of their story, returning from a party. It should be a perfect moment, but it is immediately clear that something is wrong. There is an intangible, impalpable, evanescent dust that slowly rises up around the woman: it surrounds her, envelops her, undermines her certainties, destroys her strength, her courage, extinguishes her smile and her ability to dream.

Keywords: Polvere; Saverio la Ruina; Theatre; Women; Psychological violence

Recibido: 29 octubre 2024 / Aceptado: 29 octubre 2024 / Publicado: 30 diciembre 2024



POLVO**Dialogo entre hombre y mujer**

De Saverio La Ruina

INICIO

El escenario está vacío. Se escucha una música y una voz de mujer que canta con alegría I will survive. ÉL entra mirando hacia donde se escucha la música, luego se sienta en el suelo, molesto. ELLA entra cantando y haciendo gestos de saludo hacia el backstage. Deja de cantar y se dirige a ÉL.

ELLA: Linda velada, ¿verdad?

ÉL: Uhm...

ELLA: ¿Qué tal mis amigos? ¿Te gustaron?

ÉL: Uhm...

ELLA: ¿Te divertiste?

ÉL: Mira, ¿puedes recomendarme un hotel?

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Por favor, recomiéndame un hotel, no pienso dormir en tu casa.

ELLA: ¿Qué dices? Anda, vámonos.

ÉL: No, no voy.

ELLA: Pero... hice algo que...

ÉL: Discúlpame, pero tengo sueño y quiero ir a dormir. ¿Puedo?

ELLA: ¿Pero por qué no en mi casa? Ayer dormiste allí...

ÉL: Ayer.

ELLA: ¿Y ahora qué ha cambiado?

ÉL: ¿No lo entiendes?

ELLA: No lo entiendo, pasamos una linda velada, me pareció que estabas contento. ¿Qué pasa?

ÉL: Eres demasiado seca.

ELLA: ¿Cómo que seca? ¿Soy demasiado delgada o qué?

ÉL: No, eres una mujer seca, sin sentimientos.

ELLA: ¿En qué he fallado? Si hice algo malo, perdóname, pero no...

ÉL: ¿Me recomiendas un hotel?

ELLA: ¿Qué hice de malo?

ÉL: Qué hiciste...

ELLA: No, la verdad es que no sé...

ÉL: Ah, ¿no lo sabes?

ELLA: No, no lo sé, dímelo tú.

ÉL: ¿Te sentiste satisfecha?

ELLA: ¿De qué?

ÉL: Era como si estuviera llegando en compañía de Penélope Cruz... Todos te tocaban, te saludaban, te abrazaban. ¿Será que no te viste?

ELLA: Era una fiesta en casa de amigos, todos nos conocemos...

ÉL: Entré a la casa de esa gente contigo y me presentaste como un amigo.

ELLA: Pero...

ÉL: No tuviste ni un gesto de cariño hacia mí, una atención, algo...

ELLA: Es que ni hubo la oportunidad porque en un momento dado te esfumaste.

ÉL: ¿Te parece que sirvió?

ELLA: ¿Sirvió para qué?

ÉL: Para darte a entender.

ELLA: Pero si yo ni te conozco, pensé que a lo mejor estabas afuera hablando con alguien o fumándote un cigarrillo...

ÉL: Nunca te acercaste a abrazarme y sobre todo no hiciste nada para que se entendiera que estabas conmigo.

ELLA: Mira, en este círculo tan cerrado si yo llego a una fiesta con un tipo que nadie conoce todos entienden en dos segundos que hay algo. Yo no es que ando por allí con tipos. Y te aseguro que si mañana le preguntas a esos amigos míos con quién ando, verás que lo entendieron muy bien.

ÉL: ¿Entonces por qué no me presentaste como tu novio?

ELLA: Porque solo dormimos juntos anoche, no sé qué significa eso para ti. A lo mejor para ti fue solo algo como que hoy estoy aquí mañana no, algo por el estilo.

ÉL: Porque para ti es así, ¿no es cierto?

ELLA: (*Silencio*)

ÉL: ¿Lo estás pensando?

ELLA: No, para mí no es así. Pero presentarte como mi novio... me parecía un poco demasiado. Si hubiera sabido que te importaba tanto hubiera dicho que estamos saliendo juntos, que tenemos una relación, qué sé yo... En todo caso, discúlpame...

ÉL: Menos mal.

ELLA: A lo mejor no fui suficientemente atenta.

ÉL: Así es.

ELLA: Entonces discúlpame.

ÉL: En todo caso, algo positivo hubo esta noche.

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Tus ojos.

ELLA: (*Silencio*)

ÉL: ¿Puedo preguntarte algo?

ELLA: Claro.

ÉL: No, mejor no.

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Bueno, a lo mejor no te apetece contestar.

ELLA: No, sí me apetece.

ÉL: Sí, a lo mejor piensas, pero este por qué se mete en...

ELLA: No, no pienso nada, es más, tengo curiosidad. Dime.

ÉL: Te tocas.

ELLA: ¿Me toco?

ÉL: Sí, durante toda la velada te estuviste tocando las manos, ¿por qué?

ELLA: No lo sé, a lo mejor es porque siempre tengo las manos frías, entonces me las froto para calentarlas.

ÉL: Y el cuello. También te tocabas siempre el cuello.

ELLA: Es porque necesito tener siempre el cuello tapado, incluso cuando hace calor, y si no tengo nada que me tape me toco.

ÉL: Pero te tocas continuamente.

ELLA: ¿Cómo que me toco?

ÉL: Te tocas, siempre te estás tocando.

ELLA: Pero ¿cuándo, en qué momento?

ÉL: Cuando estás escuchando.

ELLA: A lo mejor es porque me relaja. Es como cuando alguien se toca la barba, ¿no? Yo me toco el cuello, el pelo...

ÉL: En todo caso, si quieres no hablamos más de eso.

ELLA: No, al contrario, quiero entender. ¿Tú qué piensas del hecho de que me toco?

ÉL: Que puede que sea o un gesto distraído o una manera de comunicar algo.

ELLA: Diría más bien un gesto distraído. Es más, para mí es una manera de indicar que estoy concentrada en escuchar.

ÉL: Sí, bueno, pero si llevas una blusa escotada y te tocas el cuello de esa manera, el hombre que te está mirando no piensa que te estás concentrando.

ELLA: ¿Por qué? ¿Qué se supone que piensa?

ÉL: A lo mejor piensa que te relacionas con tu cuerpo de manera muy desenvuelta. O peor aún, que le estás mandando señales.

ELLA: Bueno, tan así... No, es más bien un hábito. Hay quienes se comen las uñas, por ejemplo. A lo mejor para mí es una manera de sentirme segura.

ÉL: ¿Por qué? ¿Te sentías incómoda?

ELLA: No, con ellos no.

ÉL: Yo sí.

ELLA: ¿Tú?

ÉL: Sí, yo sí.

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Me preguntaba qué pensaban ellos de mí.

ELLA: ¿De verdad?

ÉL: Sí, me sentí verdaderamente incómodo.

ELLA: Anda...

ÉL: Sí, mucho, por eso me salí.

ELLA: No me di cuenta para nada.

ÉL: No, ¿eh? ¿Quieres que te muestre cómo haces?

ELLA: *(Asintiendo)* Hm...

ÉL: Tú no te das cuenta, pero mientras te hablan te tocas *(se acaricia el cuello de manera muy sensual)* así, y si te tocas así...

ELLA: No me lo parece... ¿De veras hago eso?

ÉL: Sí, haces eso.

ELLA: Vaya, si es así no es nada bonito.

ÉL: Mira, yo sé que a lo mejor lo haces distraída, pero tienes que tener más cuidado con las indirectas que mandas. Tomar conciencia de eso. Si quieres mandarlas las mandas, pero si no quieres no lo haces.

ELLA: De ninguna manera quería transmitir nada.

ÉL: Pero si haces así *(repite gestos)*.

ELLA: Hm... es verdad, si lo pienso... yo hago eso a menudo. Solo que no pensaba que pudiera... verse como...

ÉL: Si te lo digo yo que soy un hombre tienes que confiar en mí.

ELLA: No, no, por supuesto que confío, confío en ti.

ÉL: Confía.

ELLA: Si hice eso.

ÉL: Bueno.

ELLA: Bueno... qué desastre.

ÉL: Vamos, no exageres, lo importante es entender por qué.

ELLA: En todo caso, siento que te hiciera sentir incómodo.

ÉL: Dijiste que no lo hiciste a propósito, ¿no es cierto?

ELLA: Claro que no, para nada. De todos modos, discúlpame.

ÉL: *(Sonriendo con dulzura)* Estamos juntos, ¿no?

ELLA: *(Asiente)*

ÉL: Pero para la próxima vez que se entienda de inmediato con quién andas.

ELLA: *(Asiente)*

ÉL: Es decir, debe quedar muy claro que tú estás conmigo.

ELLA: (*Asiente*)

ÉL: Pero debes ser tú quien lo dice, puesto que son tus amigos, ¿no?

ELLA: (*Asiente*)

ÉL: Me debes presentar.

ELLA: (*Asiente ligeramente extrañada*)

Oscuro

TIEMPO DESPUÉS 1

ÉL: Siéntate.

ELLA: Por qué, qué tenemos que...

ÉL: Siéntate.

Se sientan.

ÉL: Anda, vamos a decirnos todo, quiero saber todo de ti, de tu pasado, con quién estabas antes de mí...

ELLA: (*Silencio*)

ÉL: Anda, me interesa.

ELLA: No, comienza tú.

ÉL: Primero quiero saber de ti.

ELLA: No, tú primero, yo después.

ÉL: Está bien. No sé si decírtelo...

ELLA: ¿No dijiste que tenemos que decirnos todo?

ÉL: Sí, pero veo que tú andas con mucho cuidado cuando se trata de algunas cosas.

ELLA: ¿Qué quieres decir?

ÉL: Bueno, todavía no hemos hecho el amor, ¿no?

ELLA: Sí, necesito tiempo...

ÉL: No, está bien, aunque...nunca me había pasado algo así. He estado con muchas mujeres... mucha cama.

ELLA: Yo no soy así para nada.

ÉL: Sí, ya entendí que contigo no funciona.

ELLA: No digo que conmigo no funciona, solo que no en esos términos.

ÉL: Sí, sí, pero yo quiero amoldarme a tu manera de ser. Quería simplemente decirte cómo soy. Eso es todo. Es más, quiero contarte algo que me impresionó mucho.

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Como fotógrafo, ¿no?

ELLA: Sí.

ÉL: Te conté sobre ese trabajo que hice sobre las mujeres de la India...

ELLA: Sí.

ÉL: Salió publicado en el National Geographic... Pero en mi opinión no seleccionaron las mejores fotos.

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Porque seleccionaron las fotos que reflejan los problemas sociales, lo cual está bien, no digo que no, pero yo hubiera seleccionado más las fotos que muestran su manera de ser.

ELLA: ¿Cuál es?

ÉL: Su manera de ser no se manifiesta en su belleza exterior, la cual es notable, sino en su belleza interior que se revela en su aplomo, en su compostura, en sus pequeños movimientos nunca fuera de lugar. Como un pudor auténtico.

ELLA: Es muy bonito esto que estás diciendo.

ÉL: En otras palabras, no tienen ese deseo de gustar siempre tan común en Occidente.

ELLA: Bueno, no todas.

ÉL: Casi todas. Para mí la belleza es una mujer de la India.

Pausa

ÉL: ¿Sabes qué le pasó a mi padre hace dos años?

ELLA: ¿Qué le pasó?

ÉL: Se perdió. Mejor dicho, nosotros pensamos que se había perdido. En realidad, él trataba de llegar a nuestra antigua casa en el campo. Como el camino asfaltado era más largo, cortó por el campo. Terminó en un talud sin poder levantarse.

ELLA: ¿Cuánto tiempo quedó allí?

ÉL: Dieciocho horas, incluyendo la noche, en invierno. Tenía ochenta y cuatro años.

ELLA: Wow, ¿y sobrevivió?

ÉL: Yo lo busqué en iglesias, bares, en el hospital, hasta debajo de los puentes, no lograba sacarme de la cabeza a mi madre que lo esperaba allí, en la puerta de casa. Me pregunté qué hubiera pensado mi padre si hubiera estado en mi lugar. Miré hacia nuestra antigua casa de campo y me fui hacia allá. Llegué a un talud y oí una voz lejana, me sentía como en un sueño, bajé y... lo encontré tendido en el suelo con la cara en la tierra. Lo ayudé a levantarse y le pregunté: papá, ¿cómo estás? Y él me contestó: bastante bien.

ELLA: Nooo...

ÉL: Sí. A los ochenta y cuatro años, después de una noche a la intemperie, con la cara en la tierra: bastante bien.

ELLA: Increíble.

ÉL: ¿Y sabes por qué se salvó?

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Porque esa santa que era mi madre en invierno le hacía poner calzoncillos largos de lana, camiseta interior de lana, largas medias de lana sostenidas con una liga, pantalones, camisa, suéter, abrigo, bufanda y guantes. Si no hubiera llevado toda esa ropa encima se hubiera muerto de frío. Eso es el amor. El amor vence hasta a la muerte.

ELLA: Gracias. Es un cuento precioso.

ÉL: Ahora háblame de ti.

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: Anda, tengo curiosidad.

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: Comienza con la cosa más importante.

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: O la más bella...

ELLA: Uhm...

ÉL: ¿Y bien?

ELLA: Es algo que pasó una noche en Madrid, poco después de que muriera mi padre. Yo estaba deshecha.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Estaba en casa de una amiga. No nos veíamos desde hacía un tiempo y nos quedamos hablando hasta tarde en la noche. Ella sabía que yo estaba muy apegada a mi padre y me preguntó cómo me sentía después de su muerte, qué había cambiado en mi vida. Luego me

contó sus problemas en el trabajo, con el novio, en fin, ese tipo de cosas. Ya era muy tarde y ella tenía que levantarse temprano para ir a trabajar, así que se acostó. Yo me quedé sola, pensando en mi padre, no lograba dormir, lloraba. En esa época tenía ataques de pánico.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: No lograba quedarme en la cama. Bajé a la calle a fumar un cigarrillo, porque en la casa no se podía fumar. Eran las tres de la madrugada.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: No sé si conoces esa zona de la ciudad. Ella vive en la calle Alcalá.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Justo allí en la esquina hay un kiosco de periódico.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Yo fumaba y caminaba, del kiosco al portón del edificio y del portón al kiosco. Cuando estaba a punto de regresar a casa un joven me agarró y me arrastró a un callejón...

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Sí, me llevó a un callejón... y pasó lo que pasó.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Cuando eso ocurría yo... no pedí ayuda, no grité, por lo menos no inmediatamente, me congelé.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Pensé: mátame. Como esa vez que en la nieve estrellé el coche contra una pared. Pensé, okay, se acabó, estoy muriendo, haz tú todo. Estaba como anestesiada.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Luego recuerdo que pasó una moto sin tubo de escape y fue como si me hubiesen dado una bofetada y grité y en ese momento el tipo huyó.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Pero lo peor ya había pasado.

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: *(Sonriendo amargamente)* Esto para decirte que si me llevas a la cama no habrá fuegos artificiales.

ÉL: Aprenderé de ti.

Oscuro

TIEMPO DESPUÉS 2

ÉL: ¿Quién pintó este cuadro?

ELLA: Una amiga mía de infancia.

ÉL: ¿Cómo se llama?

ELLA: Claudia.

ÉL: Claudia... ¿Está firmado?

ELLA: Sí.

Él se acerca al cuadro.

ÉL: Hm, Claudia. ¿Te gusta este cuadro?

ELLA: No sé si es un buen cuadro. No sé si Claudia es talentosa pintando, pero me lo regaló para mi cumpleaños. Me ha acompañado en todas las casas donde he vivido. No me disgusta. Es lindo. Bueno, sí, en mi opinión es lindo.

ÉL: ¿Pero ves la mujer que está en el centro del cuadro?

ELLA: Sí, la veo.

ÉL: ¿Y cómo es?

ELLA: Eh... es una bella imagen, tiene buen cuerpo, alta y delgada, me gusta...

ÉL: ¿Y esas mujeres a sus pies?

ELLA: Uhm... son mujeres, pero estilizadas, parecen peces, animales... nunca pensé que fueran mujeres, parecen flores.

ÉL: Uhm...

ELLA: ¿Qué pasa?

ÉL: ¿Pero no ves la cara de malvada que tiene esa mujer?

ELLA: No, la verdad es que nunca lo noté.

ÉL: Siéntate.

ELLA: (*Indecisa*)

ÉL: Siéntate.

Ambos se sientan frente al cuadro.

ÉL: Mira. Tiene una actitud seductora. Con todas esas mujeres, una encima de la otra, que están a sus pies. Es una mujer que afirma su poder sensual, ¿no?

ELLA: ¿Te parece?

ÉL: Está allí, desnuda.

ELLA: Sí, pero es elegante, delicada.

ÉL: Pero desnuda, en el centro de un cuadro rojo, con esa cara malvada, esos cabellos tipo Medusa, y todas esas mujeres, como ninfas muy sensuales a sus pies.

ELLA: ¿Te parece?

ÉL: Mmm... No se entiende. Me parece algo morboso, diría erótico.

ELLA: Bah... yo nunca lo vi así.

ÉL se levanta y continúa como si estuviese dando una clase.

ÉL: Mírale los ojos. Ojos alargados.

ELLA: Pero no soy yo. Ella lo pintó y me lo regaló, pero no soy yo.

ÉL: Sí eres tú. Ella te lo regaló porque esa eres tú. ¿Te gusta?

ELLA: Bueno... si soy yo no tiene mucho que ver conmigo, esos ojos malvados, como tú dices.

Si tú ves mis ojos malvados, sensuales...

ÉL: (*De manera afirmativa*) Un poco.

ELLA: Pero a mí no me parece.

ÉL: ¿Por qué te depilas las cejas?

ELLA: ¿Eh?

ÉL: Sí, las cejas.

ELLA: No me depilo mucho, solo quito dos a tres pelitos. Son feos.

ÉL: ¿Te parecen feos?

ELLA: Sí, son feos, son tres o cuatro regados por allí, por eso me los quito.

ÉL: Sí, pero ese arco de las cejas no te queda bien.

ELLA: Yo no me hago ningún arco. Solo quito tres o cuatro pelitos que sobran.

ÉL: Sí, pero de esa manera tus cejas adquieren una forma muy agresiva.

ELLA: ¿No me había fijado... ¿Agresiva dices?

ÉL: Muy agresiva. ¿No te miras en el espejo?

ELLA: La verdad es que no me miro mucho.

ÉL: Deja que te enseñe.

Busca un espejito y se lo da.

ÉL: ¿Ves? Esa forma de cejas les da a los ojos una mirada agresiva.

ELLA: ¿Te parece? Bah... no lo había pensado.

ÉL: Así es. Mírate.

ELLA: ¿No debería depilarme las cejas?

ÉL: No, porque tú eres dulce, con esa cara de muchachita, estas cejas te cambian la mirada, la hacen seductora, no sé si me explico.

ELLA: Sí, pero, aunque no me depile las cejas, su forma no cambia. Mi padre las tenía igualitas.

ÉL: ¿Estás segura?

ELLA: (*Mirándose al espejo*) Bueno... puede que tenga una mirada un poco agresiva...

ÉL: Confía en mí

ELLA: ¿Entonces no me depilo las cejas?

ÉL: No te las depiles. (*Mirando el cuadro*) ¿Y qué hacemos con este cuadro?

ELLA: Uhm...

ÉL: ¿Quieres quedarte con este cuadro?

ELLA: Bueno, lo tengo desde hace muchos años, por lo menos quince. A mí no me molesta.

ÉL: Sí, pero representa un lado erótico tuyo que no me gusta.

ELLA: Es solo un cuadro.

ÉL: Sí, pero el día que tires o quemes este cuadro será un día muy importante para ti, querrá decir que maduraste.

ELLA: Pero te molesta si...

ÉL: Me molesta muchísimo.

Oscuro

TIEMPO DESPUÉS 3

Luz. El cuadro ya no está.

ÉL: ¿Moviste la silla?

ELLA: Ah sí, la moví el otro día.

ÉL: ¿Y por qué moviste la silla?

ELLA: Ehm... la moví porque...

ÉL: ¿Puedes mirarme, por favor?

ELLA: Es que estoy preparando el té.

ÉL: El té no es importante.

Ella se da la vuelta.

ELLA: Sí, la moví porque...

Él pone una silla frente a la suya.

ÉL: ¿Puedes sentarte y contestarme aquí?

Ella se sienta.

ELLA: Aquí estoy. Entonces, te decía...

ÉL: Falta algo.

ELLA: ¿Qué falta?

ÉL: No me dijiste amor.

ELLA: Ah, sí, claro, amor, discúlpame.

ÉL: Bien. Entonces repitamos: ¿por qué moviste la silla?

ELLA: Amor, te estaba diciendo que la moví porque...

ÉL: ¿Te molesta que te lo pregunte?

ELLA: No, amor, no me molesta, es que estaba preparando el té y...

ÉL: No, digo, no es que te pusiste nerviosa porque...

ELLA: De ninguna manera, déjame que te explique. A lo mejor no me acuerdo, pero lo voy a intentar.

ÉL: Bien, inténtalo, piénsalo bien.

Pausa

ÉL: ¿Te acuerdas?

ELLA: Amor, creo que el otro día antes de salir para el trabajo me golpeé con la silla porque andaba deprimida.

ÉL: ¿Crees que te golpeaste o te golpeaste?

ELLA: Uhm, creo que me tropecé. Sí, si moví la silla es porque me golpeé con ella.

ÉL: ¿Y por qué te golpeaste? Está allí desde hace tiempo, ¿no? Yo nunca me he golpeado contra esa silla desde que vengo aquí. ¿Por qué tú te golpeaste?

ELLA: Mira que no me acuerdo.

ÉL: Venga, piénsalo.

Pausa

ELLA: A lo mejor estaba medio dormida, sabes, tenía que ir al trabajo y a lo mejor llegaba tarde.

ÉL: ¿Llegabas tarde? ¿Y por qué?

ELLA: Ahora mismo no me acuerdo exactamente de si llegaba tarde, pero...

ÉL: No, porque tú nunca llegas tarde, por lo tanto, te acordarías de si esa mañana llegabas tarde.

ELLA: Sí, a lo mejor llegaba tarde, es posible porque no sonó la alarma.

ÉL: Entonces, llegabas tarde, porque no sonó la alarma, tenías prisa, te golpeaste con la silla y la moviste. Humm, entiendo. ¿Y por qué no sonó la alarma? Siempre suena tu alarma.

ELLA: No lo sé, a lo mejor el teléfono se quedó sin batería.

ÉL: ¿Y te duermes con el riesgo de que no suene la alarma?

ELLA: Sí, una vez me pasó. Pero ahora que lo pienso, amor, perdóname, pero no estoy tan segura de que esa mañana no sonó la alarma.

ÉL: Hm. Piénsalo, vamos.

Pausa

ELLA: Amor, sabes que no me acuerdo de si esa mañana sonó o no sonó la alarma.

ÉL: Hm... y esta silla, ¿desde cuándo la moviste?

ELLA: Justamente, amor, estoy tratando de reconstruir bien los hechos, discúlpame.

ÉL: Piénsalo.

Pausa

ELLA: Amor, ¿cuándo fue la última vez que viniste?

ÉL: La última vez que vine estaba, por lo tanto ¿la moviste en los últimos dos o tres días?

ELLA: Entonces sí, debo haberla movido en los últimos dos, tres días, si tú lo recuerdas.

ÉL: ¿Entonces en los últimos dos, tres días llegaste tarde al trabajo?

ELLA: No, no me parece, amor... pero puede que la señora de la limpieza... ¿a lo mejor Silvana, la que me limpia?

ÉL: Entonces, llegaste tarde al trabajo o Silvana... ¿Cuándo vino Silvana a limpiar?

ELLA: Silvana viene los jueves, hoy es domingo. A lo mejor Silvana vino el jueves y movió la silla.

ÉL: ¿Cuántos años hace que Silvana te viene a limpiar?

ELLA: Van a ser tres años.

ÉL: ¿Y mueve las cosas?

ELLA: No, depende... por ejemplo, nunca mueve los libros... pero puede que barriendo...

ÉL: ¿Entonces no llegaste tarde al trabajo?

ELLA: No, amor, creo que no.

ÉL: ¿Entonces por qué dijiste que no había sonado la alarma? Antes dijiste que no sonó.

ELLA: Amor, es que no estoy segura, discúlpame. Lo pensé detenidamente, intenté pensar.

ÉL: ¿Pero estás segura de que no llegaste tarde al trabajo?

ELLA: Sí, creo que sí. Y no. No lo sé, amor, perdóname. ¿Llamamos a Silvana? Es decir, no lo sé... ¿Qué debo hacer? ¿Llamamos a Silvana? ¿Le preguntamos si fue ella quien movió la silla?

ÉL: No es necesario llamar a Silvana. O llegaste tarde al trabajo o no llegaste tarde.

ELLA: No lo creo, en los últimos dos o tres días.

ÉL: ¿Habías tenido problemas antes con la alarma de tu teléfono?

ELLA: No lo sé, amor, pero recuerdo que una mañana, recientemente, andaba un poco de prisa. No sé si era jueves o la semana anterior y si moví la silla ese día.

ÉL: Por lo tanto, no escuchaste la alarma.

ELLA: No es que no la escuché, no sonó.

ÉL: Entonces tienes un problema con la alarma del teléfono.

ELLA: Pues sí, puede ser. Y no. Además, yo pongo dos alarmas.

ÉL: Deberías comenzar a poner tres. La verdad que no acordarse de sí... ¿Te parece? Amor, por qué no lo piensas un poco seriamente.

ELLA: Lo voy a pensar, amor, discúlpame, pero... juro que... no lo sé, perdóname... Si la silla no queda bien aquí, ¿la pongo donde estaba antes? Si te molesta...

ÉL: No me molesta. ¿Pero te das cuenta de lo importante que es estar conscientes de lo que se hace?

ELLA: Sí, amor, discúlpame, tienes razón.

ÉL: ¿Pero la silla te molestaba allí?

ELLA: No, siempre ha estado allí. Es que me tropecé con ella un momento... pero, por mí podemos ponerla donde tú quieras, es decir... si no te gusta.

ÉL: No, no, puede quedarse allí. ¿Quieres que movamos alguna otra cosa?

ELLA: No, no, es que quiero cambiar los muebles de posición.

ÉL: No es eso. Es que tú no me puedes contestar no, nada, la moví porque no lo recuerdo. A nada se puede contestar diciendo no lo recuerdo, a lo mejor la señora de la limpieza, yo, tú, el gato. No. Si sientes la necesidad de mover la silla me lo tienes que explicar. Nos sentamos, hablamos y entendemos de dónde surge este deseo tuyo de mover la silla.

ELLA: (*Mirando la silla*) Pero bueno, amor, después de todo no me parece tan importante.

ÉL: Tú crees que no es importante. Pero la silla no es la silla. La silla es todo, la silla es el vaso, el árbol, la barba del vecino. Hoy es la silla, pero mañana es una persona, un hombre y yo necesito saber si eres una mujer en la que se puede confiar.

ELLA: Pondré más atención, amor, créeme.

ÉL: ¿Por qué? ¿Me dirías todo lo que piensas?

ELLA: Sí, claro, qué quieres saber, amor, pregúntame.

ÉL: ¿Puedo preguntarte lo que sea?

ELLA: Sí.

ÉL: ¿Y puedo hurgar donde quiera, aquí, que todo estará en su lugar?

ELLA: Claro, mi casa es tu casa.

ÉL: Puedo encender tu ordenador, mirar tu correo...

ELLA: Sí.

ÉL: ¿Estás segura?

ELLA: Segura.

ÉL: ¿Segura, segura?

ELLA: Segura, segura.

ÉL: (*Con una sonrisa de muchachito*) Está bien, te creo.

ÉL *juega como un niño, hace figuras.*

ÉL: Mira cómo te creo.

ELLA: (*Se ríe*)

ELLA: Te creo bien, ¿así?

ELLA: (*Se ríe*)

ÉL: ¿Y así?

ELLA: (*Se ríe*)

ÉL: Mira, así seguro que te creo.

ELLA: (*Se ríe*)

ÉL: ¿Crees que otros me creerán, así?

ELLA: *(Se ríe)*

ÉL: Mejor así.

ELLA: *(Se ríe)*

Oscuro

TIEMPO DESPUÉS 4

ÉL *ve que ELLA está fumando en el balcón.*

ÉL: Ah.

ELLA: No, disculpa, es que no puedo así de una vez. Poco a poco.

ÉL: ¿Dije algo? Yo no he dicho nada.

ELLA: Es el primero hoy, el primero y el último.

ÉL: Como ayer dijimos que íbamos a dejar de fumar...

ELLA: Tienes razón, pero justo hoy no pude.

ÉL: Y a escondidas.

ELLA: Pero te lo hubiera dicho, disculpa.

ÉL: Lo cierto es que si te escondes para fumar...

ELLA: Pero...

ÉL: No eres una persona confiable.

ELLA: Ya lo voy a tirar.

ÉL: *(Quitándole el cigarrillo)* Deja, yo me encargo, tú no te preocupes.

ELLA: *(Titubea)*

ÉL: Siéntate.

ELLA se sienta

ÉL: Mira... ¿Te acuerdas de hace tres días, cuando te llamé que acababas de salir del colegio?

ELLA: Sí.

ÉL: Si lo recuerdas, luego te llamé para saber si habías llegado a casa.

ELLA: Sí.

ÉL: Y todavía estabas en la calle. ¿Recuerdas?

ELLA: Sí.

ÉL: Porque te cruzaste con un amigo, me dijiste.

ELLA: Ah, sí, Marco. Pero más que amigo mío es amigo de mi hermano.

ÉL: ¿Te importa si repetimos un poco lo que nos dijimos por teléfono?

ELLA: No, amor, tú pregunta que yo contesto.

ÉL: Os encontrasteis y os saludasteis, ¿no?

ELLA: Así es.

ÉL: ¿Cómo?

ELLA: ¿Cómo? Ah, hola, hola...

ÉL: ¿Y tú dónde estabas?

ELLA: Yo estaba caminando.

ÉL: ¿Y él?

ELLA: Ya te lo dije, estaba en el café que queda aquí abajo.

ÉL: ¿Estabas maquillada?

ELLA: No.

ÉL: ¿Y qué llevabas puesto?

ELLA: El vestido anaranjado.

ÉL: ¿El vestido anaranjado? Es decir, querías llamar la atención.

ELLA: No, amor, ¿qué dices? Es largo y hasta poco agraciado.

ÉL: Sí, pero es anaranjado.

LEI: Sí, pero es un anaranjado apagado, casi marrón. Te lo enseño.
 ÉL: No hace falta, sé cuál es.
 ELLA: Pasa desapercibido.
 ÉL: Eso crees tú. El hecho es que Marco te vio.
 ELLA: Fue por pura casualidad, amor, él salía del café mientras yo pasaba.
 ÉL: ¿Y no te llama la atención que él saliera justo cuando tú pasabas por allí?
 ELLA: No, para nada, estaba claro que...
 ÉL: Está bien, ¿os disteis la mano u os besasteis?
 ELLA: No, nos besamos en el cachete, sabes, hola, hola.
 ÉL: ¿Con o sin mano?
 ELLA: Con la mano.
 ÉL: Así que os besasteis y os disteis la mano.
 ELLA: Sí, nos besamos y nos dimos la mano.
 ÉL: ¿Cómo?
 ELLA: ¿Cómo que cómo?
 ÉL: ¿Podrías levantarte y mostrarme exactamente cómo lo saludaste? Levántate.
 ELLA: (*Indecisa*)
 ÉL: Levántate.
 ELLA se levanta. *Repiten el saludo.*
 ÉL: Entonces, os besasteis y os disteis... ¿Así?
 ELLA: Sí, exactamente.
 ÉL: ¿Pero él retuvo tu mano mucho o poco tiempo?
 ELLA: No sé... lo normal cuando dos personas se saludan...
 ÉL: ¿Pero fue un saludo rápido?
 ELLA: Sí, un saludo rápido.
 ÉL: ¿Y cuándo lo viste qué pensaste?
 ELLA: ¿Qué pensé? Uhm, caramba, Marco, cuánto tiempo...
 ÉL: ¿Pero pensaste que querías saludarlo?
 ELLA: No lo sé, si pensé... Es decir, ni tuve tiempo de pensar que ya lo tenía enfrente y nos saludamos, no pensé ahora lo saludo o no lo saludo.
 ÉL: ¿Estabas contenta de verlo?
 ELLA: Uhm...
 ÉL: ¿Crees que estabas contenta de verlo?
 ELLA: Uhm, lo normal, es decir... uhm... algo curiosa pues hacía tiempo que no lo veía, así que, qué haces, qué no haces, qué has hecho, dónde estuviste metido.
 ÉL: ¿Y él estaba contento de verte?
 ELLA: Uhm, sí, me pareció... lo normal, como dos que se saludan.
 ÉL: Y después de saludaros, ¿qué os dijisteis, que os volveríais a hablar?
 ELLA: Pero si yo ni tengo el número de Marco.
 ÉL: Entonces no os dijisteis nos vemos pronto.
 ELLA: No. Chao, que tengas un buen día, chao.
 ÉL: ¿Y en el camino a casa, después de ver a Marco, pensaste que te lo encontraste?
 ELLA: No, no lo pensé, ¿por qué habría de pensar en Marco? No.
 ÉL: ¿Es decir que en todo el día no pensaste más en eso?
 ELLA: No.
 ÉL enciende el cigarrillo que le había quitado a ella y sale al balcón. *Oscuro.*

TIEMPO DESPUÉS 5

ELLA está sola, suena el móvil, hablan por teléfono.

ELLA: Hola, amor, ¿cómo estás?

ÉL: Uhm...

ELLA: Amor, ¿pasa algo?

ÉL: No, solo que...

ELLA: ¿No te sientes bien?

ÉL: *(Silencio)*

ELLA: Dime, amor, ¿qué pasa?

ÉL: Quisiera preguntarte algo.

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Algo que me contaste hace tiempo. ¿Puedo?

ELLA: Sí, claro.

ÉL: Pero... ¿te molesta si volvemos a hablar de eso?

ELLA: No, amor, no sé de qué se trata, pero pregúntame.

ÉL: ¿Recuerdas esa vez que me contaste lo que te pasó en Madrid?

Pausa

ELLA: Sí.

ÉL: ¿Te molesta si volvemos a hablar de eso?

ELLA: ¿Quieres hablar de eso?

ÉL: Sí.

ELLA: Amor, si quieres hablar de eso, hablemos.

ÉL: ¿Pero no te apetece?

ELLA: No, no, si tú quieres hablar de eso hablemos.

ÉL: ¿Me puedes contar exactamente cómo pasó?

ELLA: Pero, amor, ya te lo conté.

ÉL: ¿Puedes repetírmelo, por favor?

Pausa

ELLA: ¿Desde dónde?

ÉL: Desde que bajaste a fumar.

ELLA: Está bien. Te conté que estaba en casa de una amiga, que no lograba dormir y bajé a la calle a fumar un cigarrillo.

ÉL: Uh... uh...

ELLA: Paseaba del portón al quiosco, del quiosco al portón.

ÉL: ¿Y luego?

ELLA: Luego, cuando iba a entrar...

ÉL: ¿Cuándo ibas a entrar?

ELLA: Un tipo me agarró y me llevó a un callejón.

ÉL: Pero antes de que te agarrara, ¿tú lo miraste? ¿Cómo lo miraste?

ELLA: No, no lo miré.

ÉL: ¿No?

ELLA: No, ni me había dado cuenta de que estaba allí.

ÉL: Está bien, pero ¿tú qué llevabas puesto?

ELLA: Bueno, era verano, llevaba puesto un vestido.

ÉL: Claro, un vestido, ese en un minuto levantó el vestido... ¿por qué no te tapaste cuando bajaste a la calle?

ELLA: Pero, amor, era agosto.

ÉL: ¿Pero te parece que eres una persona normal si a las tres de la madrugada bajas a la calle a fumar?

ELLA: No lo sé, amor.

ÉL: ¿Qué pensabas que iba a pasar?

ELLA: Amor, no pensaba que fuera a pasar nada, si no no hubiera salido a la calle.

ÉL: ¿Está bien y luego?

ELLA: ¿Luego cuándo?

ÉL: Después de arrastrarte al callejón.

Pausa

ELLA: Pasó lo que pasó.

ÉL: ¿Pero te penetró?

Pausa

ELLA: Sí, amor, sí.

ÉL: Pero... ¿acabó, no acabó?

ELLA: Ya te lo dije, en ese momento pasó una moto sin tubo de escape, el fuerte ruido me despertó, grité y él se dio a la fuga.

ÉL: Entonces... ¿no acabó?

ELLA: No.

ÉL: ¿Pero por qué no gritaste antes?

ELLA: Ya te lo dije, amor, estaba como anestesiada.

ÉL: ¿O a lo mejor te gustaba?

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: ¿Puedes explicarme por qué no gritaste?

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: ¿Y cuando a la mañana siguiente te viste con tu amiga qué os dijisteis?

ELLA: Ella me preguntó qué me había pasado...

ÉL: ¿Y por qué te lo preguntó si no sabía nada?

ELLA: Porque me vio mal.

ÉL: ¿Y tú?

ELLA: Le dije que me había caído por las escaleras.

ÉL: Coño, ¿pero por qué no le contaste lo que te había pasado?

ELLA: No lo sé, ya te lo dije, solo sé que tan pronto le dije que me había caído por las escaleras eso se volvió real para mí también.

ÉL: Pero ¿cómo es posible, coño?

ELLA: Porque lo borré. Probablemente porque no podía admitir... no lograba admitir... era demasiado. Mi padre acababa de morir, tenía ataques de pánico, había demasiadas cosas en ese momento.

ÉL: Sí, ¿pero por qué no gritaste, antes? ¿Por qué no gritaste en esos primeros momentos?

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: ¿Me puedes decir por qué?

ELLA: *(Silencio)*

ÉL: Coño, si sales a fumar a la calle a las tres de la madrugada en Madrid, con un vestidito de verano, ¿qué crees que va a pasar? ¿Crees que alguien te llevará un ramo de flores? Las cosas como son. En el fondo te lo merecías... y en el fondo te lo buscaste.

ELLA: *(Llorando)* Amor, dime tú qué tengo que decirte y te lo digo, qué tengo que pensar y lo pienso, qué tengo que hacer y lo hago.

ÉL: ¿Estás llorando? Bueno, cuelgo. Te llamo cuando termines.

ELLA: ¿Quieres que hablemos con alguien, que busquemos ayuda?

ÉL: No, basta conmigo y contigo.

ÉL cuelga bruscamente. Oscuro.

TIEMPO DESPUÉS 6

ÉL y ELLA abrazados.

ÉL: Anda, ven aquí.

ELLA: No, no puedo.
 ÉL: Anda, ¡cómo le vas a tener miedo a un caballo!
 ELLA: No, no...
 ÉL: Anda, dale de comer, no te hace nada.
 ELLA: Tengo miedo...
 ÉL: No tengas miedo, yo estoy aquí.
 ELLA: No puedo.
 ÉL: No saques la mano, quédate tranquila.
 ELLA: Tengo miedo de que me muerda.
 ÉL: No te va a morder, mira que él también tiene miedo.
 ELLA: Sí, pero tú no me sueltes la mano.
 ÉL: Tranquila.
 ELLA: Aquí va, aquí va...
 ÉL: Tranquila.
 ELLA: ¿Ya?
 ÉL: ¿No sentiste cosquillas?
 ELLA: *(Silencio)*
 ÉL: Ya comió.
 ELLA: ¿Estás bromeando?
 ÉL: Mira qué bien te portaste.
 ELLA: No me lo puedo creer, amor. Lo logré, lo logré.
 ÉL: ¿Viste que lo lograste?
 ELLA: Gracias, amor, gracias, no me lo puedo creer.
 ÉL: Eres una niña.

Oscuro

TIEMPO DESPUÉS 7

ELLA canturrea.

ÉL: Amor, ¿te importaría hacerme un té, por favor?
 ELLA: Sí amor, dame un minuto y te lo preparo.
 ÉL: ¿Te importaría preparármelo ahora?
 ELLA: Sí, sí, amor, me estoy vistiendo, un minuto que termino de secarme...
 ÉL: No te preocupes, ya no lo quiero.
 ELLA: No, ya terminé. Siempre me dices que debo secarme bien si no se me ponen los pies fríos, que esto me hace mal, que aquello me hace mal... Coño, se me atascó... *(Llega corriendo)*
 ¿Cómo que ya no lo quieres?
 ÉL: Ese vocabulario. ¿Lo cuidamos un poco? Ni coño ni joder, ¿de acuerdo?
 ELLA: Tienes razón, disculpa.
 ÉL: Y además... ¿te escuchaste?
 ELLA: ¿Cuándo?
 ÉL: ¿Te escuchas cuando cantas?
 ELLA: Por qué, ¿qué pasa cuando canto?
 ÉL: Eres aburrida.
 ELLA: Creía que te gustaba.
 ÉL: Bueno, dejémoslo así. ¿Y el tono? ¿Quieres hablar del tono?
 ELLA: ¿Qué tono tenía?
 ÉL: “Un minuto, me estoy vistiendo”. ¿Sabes qué hubiera hecho yo en tu lugar? Hubiera venido desnudo y te hubiera preparado el té.
 ELLA: No, amor, dije me termino de secar, un minuto y voy. En todo caso, ya te preparo el té.

ÉL: No lo quiero.

ELLA: ¿Cómo que no lo quieres?

ÉL: Ya no lo quiero. Es más, ¿sabes qué voy a hacer? Me lo voy a tomar al café.

ELLA: Pero no, cómo que vas a ir al café. Te lo hago yo, nos lo tomamos en casa.

ÉL: No, me lo voy a tomar afuera.

ELLA: ¿Quieres que tomemos el té afuera? ¿Que vayamos a tomarlo afuera?

ÉL: No, voy yo solo.

ELLA: ¿Cómo que tú solo?

ÉL: Me parece que tú hoy no tienes ganas de tomar el té conmigo.

ELLA: Pero ¿qué dices? Lo tomamos juntos todas las tardes. Anda, tomémoslo aquí, lo hago en un minuto, ¿cómo lo quieres? ¿Quieres el té verde? ¿El blanco? Mejor aún, preparemos ese tan bueno que trajiste de la India.

ÉL: Sí, total, tú y yo nunca iremos a la India.

ELLA: Pero ¿cómo? Me dijiste que me llevarías.

ÉL: ¿Te parece que yo puedo ir a la India con una que me contesta “No puedo, un minuto, me estoy vistiendo”? No puedo llevarte.

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Porque no me amas.

ELLA: Amor, ¿qué tiene que ver el té con el amor?

ÉL: No se trata del té. Es el amor. Como siempre lo que está en discusión son los sentimientos.

ELLA: ¿Cómo que los sentimientos?

ÉL: Porque los sentimientos son la base de todo. ¿Pero tú a cuántos hombres le has dicho te amo antes que a mí?

ELLA: Ya te lo dije, amor, dos. Fueron relaciones muy largas...

ÉL: No me interesa cuánto tiempo duraron, ¿te pregunté cuánto tiempo duraron? Dijiste: dos. ¿Sabes a cuántas mujeres yo se lo he dicho antes que a ti? Cero. Por lo tanto, yo te amo. Tú no me amas.

ELLA: ¿Cómo que no te amo?

ÉL: ¿Jugamos al juego de las tres cartas?

ELLA: ¿De qué me estás hablando?

ÉL: Tú le has dicho te amo a tres personas, incluyéndome a mí. Una, dos, tres. De esas tres una es la verdadera. ¿Cuál es la verdadera?

ELLA: Son verdaderas las tres. El primero a los diecisiete años...

ÉL: Y dale con ese primer amor que tuviste a los diecisiete, ese amor que le deseas a todas, que desearías para tu hija por lo delicado y romántico que fue... ¿Qué tenía de especial ese fenómeno?

ELLA: Me quería.

ÉL: (*Dolido*) Ah sí, te quería. Entonces me imagino que le habrás dicho muchas veces te amo.

ELLA: (*Silencio*)

ÉL: (*Pensándolo mejor*) ¿Cuántas veces le dijiste te amo?

ELLA: (*Silencio*)

ÉL: ¿Me contestas?

ELLA: Qué sé yo, tres, cuatro.

ÉL: Ah, no una como me dijiste. ¿Ves? Siempre das respuestas distintas. Cada vez que hablamos das siempre respuestas distintas. ¿Ves que no eres creíble?

ELLA: Es que a veces me confundo, fue hace tantos años...

ÉL: Tú no estás confundida, tú eres inconfiable. ¿Ves por qué tenemos que repetir siempre lo mismo? Me obligas.

ELLA: Sí, ¿pero tenemos que hablar de nuevo de cuando tenía diecisiete años?

ÉL: Sí, podemos hablar hasta cincuenta veces de cuando tenías diecisiete años, si es necesario. Mejor, ¿sabes lo que vamos a hacer? Nos preparamos un buen té, el de la India que tanto te gusta, y repetimos todo desde el comienzo.

ELLA: ¿Todo desde el comienzo?

ÉL: Sí, todo, desde el principio.

ELLA: *(Con tono ligeramente molesto)* No, te suplico, basta.

ÉL: ¿Qué dijiste?

ELLA: No, quiero decir...

ÉL: No, no, repite lo que dijiste.

ELLA: Dije que...

ÉL: No, con el mismo tono de voz de antes. Repítelo... Repítelo... ¡Repítelo!

ELLA *(Con tono ligeramente molesto)* Dije basta.

ÉL *le da una bofetada. Oscuro.*

TIEMPO DESPUÉS 8

ÉL: ¿Quién es Iván?

ELLA: ¿Eh?

ÉL: ¿No me escuchaste?

ELLA: ¿Quién?

ÉL: Iván. I-va-n

ELLA: ¿Iván qué?

ÉL: Entendiste perfectamente.

ELLA: No conozco a ningún Iván.

ÉL: ¿Estás segura?

ELLA: Sí, amor.

ÉL: Piénsalo bien.

ELLA: No es necesario, ya te contesté.

ÉL: ¿Es tu última respuesta?

ELLA: Sí.

ÉL: Entonces no lo conoces.

ELLA: No sé de quién me estás hablando.

ÉL: No conoces a Iván Donato.

ELLA: No.

ÉL: ¿Entonces no existe ningún Iván Donato?

ELLA: Puede que exista alguien con ese nombre, pero yo no lo conozco.

ÉL: Qué raro porque fue al funeral de tu padre.

ELLA: Como mucha otra gente.

ÉL: Sí, pero tú llegaste en el coche con él.

ELLA: No creo, en todo caso estaba tan trastornada que ni me acuerdo de cómo llegué.

ÉL: Pero para mí está todo bien claro. Te lo digo yo cómo llegaste.

ELLA: ¿Qué quieres decir?

ÉL: Que tú conoces muy bien a Iván Donato. Vamos, amor, admítelo.

ELLA: ¿Por qué no te lo diría? No sé quien es.

ÉL: Amor, dime la verdad que no va a pasar nada.

ELLA: Pero ya te lo dije.

ÉL: *(Enfatizando cada palabra)* Entonces dices que no conoces a ningún Iván Donato.

ELLA: *(Niega con la cabeza)*

ÉL: Está bien, te creo.

Pausa

ÉL: Eres una mentirosa.

ELLA: ¿Cómo que una mentirosa?

ÉL: Te voy a dar otra posibilidad.

ELLA: ¿Para qué?

ÉL: ¿Quién es Iván Donato?

ELLA: No lo conozco.

ÉL: Vamos, dímelo.

ELLA: Pero si ya te dije todo.

ÉL: ¿Por qué me lo escondes?

ELLA: Pero ¿qué escondo? ¿De quién estás hablando?

ÉL: De ese tipo que te ha estado persiguiendo todo el tiempo.

ELLA: ¿Dónde?

ÉL: En la casa, en la iglesia, en el cementerio.

ELLA: Pero amor, había mucha gente, parientes, amigos, vecinos...

ÉL: ¿Y tú no te acuerdas de él?

ELLA: No recuerdo a nadie en particular.

ÉL: ¿No? Sin embargo, todos lo recuerdan.

ELLA: ¿Todos quiénes?

ÉL: Todos, todos.

ELLA: Pero ¿quién te contó esas cosas?

ÉL: No es importante quién me las contó.

ELLA: No, amor, sí que es importante.

ÉL: ¿Sabes qué es lo único que importa?

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Que deberías habérmelo dicho tú.

ELLA: Pero yo te cuento siempre todo.

ÉL: Eres una mentirosa.

ELLA: ¿Cómo que mentirosa?

ÉL: Eres una mentirosa porque lo conoces. ¿Quieres que te ayude a recordar? (*Silencio*) ¿Qué me dices de un Peugeot gris?

ELLA: Hay miles de Peugeot grises.

ÉL: ¿Con los asientos amarillos? (*Silencio*) ¿Quieres pensarlo un poco?

ELLA: (*Silencio*)

ÉL: Anda, amor, tómate tu tiempo. Piénsalo.

Pausa

ÉL: Eres mentirosa y puta.

ELLA: ¿Cómo?

ÉL: Puta y mentirosa.

ELLA: ¿Por qué?

ÉL: Porque ayer me tropecé con alguien que te vio.

ELLA: ¿Quién?

ÉL: Alguien de tu pueblo.

ÉL: ¿De mi pueblo?

ÉL: Qué pequeño es el mundo, ¿no? Ayer le hice unas fotos a una persona de tu pueblo.

ELLA: ¿Y qué?

ÉL: Cuando le pregunté si te conocía me dijo sí, la ex de Iván Donato.

ELLA: No soy su ex, nunca estuvimos juntos.

ÉL: Ahhh, entonces lo conoces.

ELLA: No te lo dije porque no hay nada que decir. Era solo un amigo.

ÉL: Si era solo un amigo, ¿por qué me mentiste?

ELLA: Porque no tuvimos nada, nunca estuvimos juntos.

ÉL: Mentirosa, mentirosa y puta.

ELLA: Te juro que nunca estuvimos juntos.

ÉL: ¿Entonces por qué no decirlo? ¿Por qué lo sigues viendo?

ELLA: Porque nunca se dio la ocasión de hablar de él.

ÉL: Pero hoy sí se dio.

ELLA: Sí, lo sé, amor, discúlpame.

ÉL: ¿Ves que eres una mentirosa?

ELLA: Tenía miedo de que tú pensaras quién sabe qué.

ÉL: ¿Qué? ¿Que os seguís viendo? ¿Que todavía folláis? La verdad. ¿Acaso no es verdad?

ELLA: Nooo.

ÉL: Está bien, no folláis ahora, pero sí follabais antes. Todos lo saben.

ELLA: Tú nunca me hablas así, ¿por qué me hablas así?

ÉL: Porque así hay que hablarles a las tipas como tú.

ELLA: ¿Cómo que como yo?

ÉL: Mentirosas, putas y mentirosas.

ELLA: Pero si tú sabes todo de mí.

ÉL: Por lo visto no. ¿Por qué no decírmelo?

ELLA: Porque pasamos horas hablando de mí, de mi pasado, y luego volvemos a empezar, tú preguntas, yo contesto, horas y horas, siempre lo mismo, siempre lo mismo, siempre lo mis...

Con un movimiento repentino él le agarra los pezones y se los tuerce.

ÉL: Sí, siempre las mismas mentiras porque vosotras las mujeres sois todas iguales, putas y mentirosas. Eres como todas las demás. Pero yo eso ya lo había entendido desde la primera fiesta en casa de tus amigos, Penélope Cruz. Lo entendí cuando tenía 16 años. Con esa que decía que me amaba solo a mí, que solo me besaba a mí, que solo conmigo paseaba de la mano. Hasta que mis amigos me dijeron, ¿con quién te juntaste? ¿No te diste cuenta de nada? ¿No sabes que esa estuvo con todos los hombres del pueblo? ¿Entiendes? Ya a los 16 años. Puta y mentirosa a los 16 años. Lo tenéis en el ADN. Grandes y pequeñas. Como esa de la galería de arte que bajaba las persianas y se acuclillaba. Para mí. El marido en casa con los hijos y nosotros follando como cerdos. Viste, la señora de la galería de arte. Le di lo que quería. A vosotras las mujeres basta con meterle algo entre las piernas y pierden el rumbo. Siempre dispuestas. Como perras. O la estudiante que conocí en la exposición de mis fotos, quien dejó al novio en casa con la excusa de “me duele la cabeza” y regresó sola. Se lo quité yo bien quitado el dolor de cabeza. Y luego me dice, oríname encima. Y así lo hice. Me la follé y le oriné encima mientras me corría. Fue la sensación más bella de mi vida.

Mientras ÉL habla, ELLA tiembla ligeramente y cada vez más fuerte hasta que los temblores se convierten en verdaderas convulsiones. ÉL cambia de expresión, la mira en shock como un niño asustado.

ÉL: Te ruego que no hagas eso, te lo ruego, no hagas eso... basta, basta, basta... *(Se le acerca, la levanta y la abraza)* ssshhhh, ssshhhh... ya pasó, ya pasó... ya pasó, ¿viste que ya pasó? ¿Sientes que te abrazo? Nos abrazamos y todo pasa. Siempre es así, ¿no? Nos abrazamos y todo pasa. Me lo enseñaste tú. Tú me enseñaste cómo abrazarnos. Yo no sabía hacerlo. Tú me enseñaste a hacer el amor. Yo no sabía hacer el amor. Te lo dije, ¿recuerdas? Aprenderé de ti, te dije. Hacemos el amor y todo pasa. Siempre es así. Hacemos el amor y todo pasa.

Oscuro

EPÍLOGO

ELLA recibe una llamada. El diálogo ocurre por teléfono.

ÉL: Entonces, ¿me dices qué hiciste con ese tipo?

ELLA: ¿Quién?

ÉL: Entendiste muy bien, Iván Donato.

ELLA: Nooo, otra vez.

ÉL: ¿Por qué, pensaste que habíamos terminado con eso? Mira que apenas comenzamos.

ELLA: Son las siete de la mañana. Hablamos de eso hasta las tres de la madrugada. No dormí nada. Tengo que ir a trabajar...

ÉL: Sí, pero tú no me has dicho toda la verdad.

ELLA: Ya te conté todo, ¿qué más te puedo contar? ¿Quieres que hablemos con él? ¿Quieres que te ponga en contacto con él?

ÉL: No lo necesitamos a él, es suficiente contigo y conmigo. Hablamos los dos cuando vengas.

Pausa

ELLA: No creo que vaya.

ÉL: ¿Cómo? ¿No vas a venir?

ELLA: Ahora es mejor que no nos veamos. Necesito...

ÉL: ¿Necesitas qué?

ELLA: Un poco de tiempo.

ÉL: ¿Cómo? Espera, no lo entiendo. ¿Necesitas tiempo?

ELLA: Sí, no quiero... ahora.

ÉL: Ah, ¿no quieres? Me monto en el coche y voy para que me lo digas en mi cara que no quieres.

ELLA: Perdona, solo te pido un poco de tiempo.

ÉL: Me lo tienes que decir en mi cara, ¿entiendes? Pero la verdad es que... ¿con quién estoy hablando? Mírate al espejo, ve y mírate al espejo. Mírate las arrugas. Tus ojos llenos de arrugas dicen quién eres.

ELLA: Mis arrugas. Hay sangre en mis arrugas. Son mías, mis arrugas. Y ¿tú quién eres? ¿Quién eres para juzgar toda mi vida? Okay, soy una mujer de mierda, tengo arrugas, ¿me quieres? Esto soy.

ÉL: Ah, ¿ahora me contestas mal? Me lo tienes que decir en mi cara. Nos encerramos tú y yo en casa y me lo dices en persona que te tengo que aceptar así como eres porque así eres. ¿Adónde piensas llegar con eso? Solo yo puedo amarte. ¿Quién te va a querer, a ti? ¿Quién te va a querer? Mira lo que has hecho, mira lo que has vivido. Nos encerramos en casa y volvemos a hablar, porque me tienes que explicar...

ELLA: ¿Qué tengo que explicarte? ¿Todavía?

ÉL: ¿Crees que me olvidé de lo de Madrid?

ELLA: Nooo, qué más puedo decirte, ya te lo dije todo.

ÉL: ¿Tú crees que me olvidé de cuando estabas fumando en la calle a las tres de la madrugada?

¿Crees que tú explicación me convence?

Ella se levanta, deja el teléfono, se aleja, se detiene, se da la vuelta y mira el teléfono.

ÉL: ¿Eh? ¿Piensas que me convenciste? ¿Por qué no contestas? ¿Viste cuál es la diferencia entre tú y yo? Yo nunca me he negado. ¡Contesta! ¿Qué haces? ¿Lloras? ¿Estás llorando? Está bien, cuelgo, te llamo cuando termines. ¿Terminaste? ¿Te dignas a contestarme? Ahora ella no contesta, ahora la Penélope Cruz de provincia no se digna a contestarme. Pobrecita. Anda, contesta. Ya sabes cómo es, ¿no? Voy a tu casa, hacemos el amor y todo pasa...

Ella permanece de pie, sin moverse, mira el teléfono. Oscuro.

Traducción de Diana Volpe