

Indice

Introduzione	5
Questioni di metodo	7
Il riso leopardiano e la critica	13
«Bello spirito voglioso di ridere»: Leopardi e Luciano	18
Per una teoria leopardiana del riso	31
Riso maligno	31
Awful: il riso come il sublime	33
Riso e ragione	38
Il riso della natura	40
La coppia riso/pianto	42
Il conforto del riso	52
Le riflessioni sul ridicolo: il riso e il nulla	54
Il riso leopardiano e le <i>Crestomazie</i>	61
La <i>Crestomazia della prosa</i>	62
La <i>Crestomazia della poesia</i>	69
Conclusioni	76
Bibliografia	
1. Repertori bibliografici	79
2. Edizioni e commenti	80
2.1 Edizioni complessive e particolari delle opere di Leopardi	80
2.2 <i>Zibaldone</i>	81
2.3 <i>Canti</i>	82
2.4 <i>Operette morali</i>	82

2.5 <i>Epistolario</i>	82
3. Atti dei Convegni leopardiani di Recanati	84
4. Studi critici	86
4.1 Studi sul riso leopardiano	97
5. Fonti primarie	98
6. Studi di carattere generale	99

Introduzione

Paolo Paolini, dopo aver presentato un esame di critica semantica lessicale sui *Canti*, conclude il suo intervento al IX Convegno internazionale di studi leopardiani dedicato al riso con questa osservazione :

[...] mi accorgo adesso [alla fine di queste schedature] che i grandi idilli, non intendo quelli del 1828-30, ma quelli più conosciuti dal pubblico, letti e imparati a memoria nelle scuole (*Infinito*, *Sabato*, *Quiete*, *Passero*) sono pressoché assenti da queste schedature sul riso. Se cerco di dare una spiegazione, mi si offre una verità semplice: che il poeta più amato dagli Italiani viene amato proprio quando non ride, non deride, non irride; è un Leopardi contemplativo e gnomico, quello dell'idillio, appunto, come voleva Figurelli seguendo Croce e più alla lontana e parzialmente De Sanctis. Quell'altro Leopardi, quello che ride, deride, irride, bisogna andarlo a cercare¹.

Attraverso il motore di ricerca di un thesaurus informatizzato, la LIZ 4.0, abbiamo rintracciato nelle opere di Giacomo Leopardi alcuni campi semantici riconducibili al tema del riso. Abbiamo quindi individuato le occorrenze dei lessemi: *riso*, *ridicolo*, *rido*, *rida*, *ridono*... *ironico*, *ironia*, *sorriso*, *sorridere*, *satira*, *satirico*. Il risultato della ricerca ha dimostrato come il tema sia piuttosto costante nella scrittura leopardiana e assuma sfaccettature diverse.

¹ Cfr. P. Paolini, *Osservazioni sull'uso dei vocaboli collegati al campo semantico del riso e della derisione nei 'Canti' leopardiani*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-23 settembre 1995)*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 157-195, p. 195.

Nella critica leopardiana le ricerche sul riso si sono soffermate soprattutto sulle *Operette morali* e sul riso amaro dell'ultimo Leopardi, anche se non sono mancati interventi sui «tempi della satira leopardiana»² e il tentativo di una storia del riso leopardiano³. Una attenta lettura delle opere leopardiane dimostra che il riso è un atteggiamento piuttosto costante nella scrittura del recanatese, e non è ascrivibile in modo esclusivo ad un determinato periodo della sua produzione. Ci piace ricordare con Pantaleo Palmieri, che il ritratto del Lolli, l'unico ritratto del poeta che fu eseguito dal vivo, «conserva un bagliore, uno scintillio del riso leopardiano, che cercheremmo invano nell'iconografia posteriore»⁴.

Questo “scintillio del riso” costante nelle sue opere ci ha portato a definire Giacomo Leopardi «bello spirito voglioso di ridere», riprendendo la definizione che il giovane Leopardi attribuisce a Luciano nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*⁵. Il *Saggio* viene composto nel 1815 e Leopardi ha ancora una conoscenza parziale dell'autore greco che leggerà integralmente solo nel 1824 in funzione delle *Operette morali*. All'altezza della composizione del *Saggio*, quindi, «la simpatia per il “bello spirito voglioso di ridere” è abbastanza generica da lasciarne sfocata l'immagine»⁶ e da consentire un'identificazione quasi completa tra quell'espressione attribuita da Leopardi a Luciano e Leopardi stesso.

² Cfr. L. Blasucci, *I tempi della satira leopardiana* (1981), in Id., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano ed., 1989, pp. 197-221.

³ G. Marzot, *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.

⁴ Cfr. P. Palmieri, *Lo scintillio del riso nella scrittura epistolare di Giacomo Leopardi*, in AA. VV., *Il riso leopardiano... cit.*, pp. 553-578, p. 561.

⁵ Cfr. G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Mondadori, Milano, 1997⁵, pp. 634-879.

⁶ Cfr. G. Sangirardi, *Luciano dalle «prosette satiriche» alle Operette morali*, in AA. VV., *Il riso leopardiano... cit.*, pp. 305-373, p. 309.

Questioni di metodo

Il “riso” è il risultato di una serie di meccanismi diversi: in letteratura il riso si collega a forme letterarie già canonizzate come la satira e la commedia – e si lega, quindi, al comico – ma può anche avere un risvolto serio, filosofico o dissacratore.

Da sempre gli aspetti più indagati sono stati quelli legati al comico e questo spiega anche la marginalità degli studi intorno al riso, in quanto il «comico» nella letteratura italiana ha sempre avuto una presenza debole rispetto alla forza dominante costituita dallo stile «alto» o tragico. La natura del comico (inteso nel senso più ampio di situazioni e comportamenti diversi che riguardano i protagonisti dell'intero processo che scatena il riso, e cioè chi ride, chi è vittima e chi aziona il meccanismo di derisione) è stata sempre analizzata, infatti, all'interno di percorsi esegetici più ampi, in uno spazio dominato da interessi teorici di tipo filosofico, retorico o letterario. Basti solo ricordare, per fare qualche esempio, Cicerone e Quintiliano, i quali nelle loro opere dedicano spazio al ridicolo per definire l'uso che l'oratore può fare del riso per attirare su di sé la benevolenza del pubblico e per screditare le tesi dell'avversario⁷.

La distanza tra «comico» e stile «alto», sostenuta e diffusa dalla tradizione del Petrarca e del petrarchismo, viene ancora di più accentuata tra Sei e Settecento dalla fortuna del concetto di «sublime» fatto circolare dallo Pseudo-Longino⁸. Quando nell'Ottocento sembra prodursi finalmente la composizione degli opposti ci troviamo in realtà di fronte a una nuova forma di comico «o meglio di pseudocomico, chiamato "umorismo" che per essere essenzialmente

⁷ Cfr. Cicerone, *De oratore*, II §235-289; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI § 3.

⁸ Cfr. G. Costa, *Il comico e il sublime nella cultura italiana del primo Settecento*, in «Intersezioni», I, 1981, n. 3, pp. 555-573.

espressione intellettuale (o intellettualistica) provoca una caduta della forza comica, trasforma il riso in sorriso»⁹.

Sin dall'antichità il lemma «comico» è stato usato in due accezioni contrapposte: nel significato di ridicolo, giocoso, gradevole e nel significato di ridicolo, sgradevole, turpe. Aristotele nella *Poetica* definiva il ridicolo «una specie di difetto e di deformità che però non comporta né dolore né danno» (1449a) innestando quel rapporto tra comico e «bruttezza» e deformazione fisica e morale che ritroveremo in tutte le poetiche e le teoriche dell'arte prodotte nel Rinascimento. Così Giangiorgio Trissino (1549), Vincenzo Maggi (1550), Antonio Riccoboni (1579) riprenderanno nelle loro opere il connubio stabilito da Aristotele e che viene assunto in letteratura nel genere della commedia, ponendolo quindi nella scala più bassa della gerarchia letteraria.

Per trovare una definizione di «comico» come categoria svincolata dal legame con la commedia bisognerà rivolgersi ad Hobbes, ad esempio, che definiva il comico il sentimento d'orgoglio per la percezione improvvisa di una nostra superiorità a confronto di infermità o di debolezza altrui (*Hum. Nat.* IX, 3), o ancora a Kant che nella *Critica del giudizio* (1790) ne pone il senso nell'immediato risolversi di una aspettativa e nel conseguente sciogliersi della tensione: «Il riso è un'affezione, che deriva da un'aspettazione tesa, la quale d'un tratto si risolve in nulla»¹⁰.

Solo nel 1900 verrà dedicato al riso un intero libro, *Le rire* di Bergson, nel quale si individuano e si analizzano i meccanismi generativi del riso, anche se poi il senso generale è riduttivo in quanto il riso è definito fondamentalmente come «castigo sociale».

⁹ Cfr. M. Cataudella, *Il comico in letteratura*, in M. Cataudella, M. Montanile, *Comico e riso. Da Aristotele alla nuova retorica*, Salerno, Edisud, 2004, pp. 13-39, p. 15 (già introduzione al volume *La forma del comico nella letteratura italiana. Con una nota sulla letteratura libertina*, Elea Press, Salerno 1982).

¹⁰ I. Kant, *Critica del giudizio*, a cura di A. Gargiulo, Laterza, Bari 1967, pp. 195-197.

Non sempre però il riso è legato al comico, al contrario in alcuni casi ci troviamo di fronte ad un riso che non mantiene alcun legame con il comico: è il caso per esempio del riso che nasce come reazione alla paura o come segno esterno di imbarazzo o stupore. Inoltre molti studiosi di sociologia hanno dimostrato che esiste un riso di accoglimento o di esclusione da un gruppo: pensiamo alla funzione di consenso o di identificazione di qualcosa, della risata collettiva e al contrario, al riso di derisione come forza emarginante. Per Dupréel, che ha messo in evidenza quanto di sociologico era già presente nelle teorie di Bergson e di Sully, per sviluppare poi una sua teoria più radicale¹¹, è importante sapere «quando» ridiamo e non «di cosa ridiamo». E se il "riso d'accoglimento" festeggia la formazione o la ricomposizione del gruppo o l'ingresso in un gruppo costituito, ed è quindi manifestazione di comunione, anche il "riso di esclusione" è manifestazione di comunione ma nasce dall'espulsione, generalmente provvisoria, di un membro fuori della comunità. In ciò risiede il valore educativo del ridicolo. È evidente come questo punto di vista sociologico offra spunti di indagine piuttosto fecondi.

Ulteriori e più sottili argomenti conoscitivi intorno al riso ci vengono dalla psicanalisi: ne *Il motto di spirito* (1905) di Freud il motto, la battuta comica libera il ritorno del rimosso, cioè gli impulsi di aggressività nell'individuo sono continuamente rimossi per effetto di modelli civili e sociali di comportamento, e il comico del motto, della battuta, provoca la risata e attraverso la risata i contenuti rimossi ritornano in modo non pericoloso, perché ritornano per canali alternativi e accettabili dalla società¹².

Un altro aspetto del riso è quello studiato da Bachtin, nel suo saggio su

¹¹ E. Dupréel, *Le problème sociologique du rire*, in «Revue philosophique», CVI, II, 1928 (poi in *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949).

¹² S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, vol. IV, Einaudi, Torino 1972.

Rabelais¹³, e che si caratterizza per la sua carica oppositiva.¹⁴

Al di là delle ricerche di definizioni esaustive e oltre i tentativi di sistemazioni e teorizzazioni filosofiche e antropologiche è interessante soffermarsi sul comico della retorica o sul comico del discorso. Se infatti può darsi un comico *nella* retorica, inteso cioè come mezzo volto alla persuasione e fattore tra gli altri in grado di promuoverla, esiste anche un comico *della* retorica (o del discorso) e cioè quei ragionamenti che fanno ridere in quanto caricature di argomentazioni serie. Introducendo il lavoro di Lucie Olbrechts, Chaïm Perelman spiega che «il linguaggio naturale, e il suo uso umano, in opposizione al linguaggio formale della logica e delle matematiche, nonché ai calcoli che su di essi si fondano, si presta in modo notevole a un impiego abusivo, al di là delle norme abituali, che viene sanzionato dal riso. Il comico del discorso – sottolinea Perelman – richiama la nostra attenzione su quella che potremmo definire una patologia, patologia che permette di meglio individuare i limiti dell'uso normale e serio del linguaggio»¹⁵. Si ride infatti di ciò che si può fare con le parole: pensiamo alla potenziale equivocità del linguaggio, alla polisemia, alla omonimia, all'accostamento forzato di campi semantici differenti. Tutti gli elementi della retorica e quindi dell'argomentazione possono essere oggetto di comico: l'uso per esempio della contraddizione, del rovesciamento di un nesso logico, dell'iperbole, della litote, dell'analogia, ma anche semplici elementi della sintassi usati in modo distorto, come risorse stesse del linguaggio: l'accumulo, l'iterazione, la diversione, l'etimologia, la catacresi, fino al comico generato da una serie di parole prive di senso, il *non-*

¹³ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), trad. ital. A cura di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁴ Cfr. G. Ferroni, *Il carnevale e l'ambivalenza: Bachtin*, in Id., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 175-195.

¹⁵ L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, introduzione di Ch. Perelman, trad. it. Di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 7.

sense, o ancora l'uso di errori nell'impiego del linguaggio, errori volontari di grammatica, ortografia, accento, per ottenere un comico gratuito o per ridicolizzare uno statuto sociale guadagnato da poco, o per assumere un atteggiamento di polemica contro lo statuto linguistico dominante.

Legata al comico è anche l'ironia, descritta da Lausberg sia come «tropo di parola» sia come «tropo di pensiero»¹⁶. Jankélévitch nel suo saggio dopo aver affermato quanto sia difficile interrogarsi sull'essenza dell'ironia, quasi come chiedersi perché «il dolore sia doloroso, o l'emozione emozionante, o in che consista l' "eccitata" irriducibile della persona»,¹⁷ afferma che l'obiettivo autentico dell'ironia consiste nello spingere il soggetto ad acquisire una distanza critica rispetto a tutto ciò che di norma viene passivamente accolto in quanto conforme alle leggi non scritte del senso comune, dell'opinione dominante. L'ironia consiste in un «esprimere per velare, ma anche velare per meglio suggerire», in uno «scrivere per essere fraintesi, ma alla fine lasciarsi fraintendere per convertire più efficacemente il prossimo a ciò che si crede sia la verità»¹⁸. L'ironia vuole indurci a ridimensionare il mondo e noi stessi, ma non è né superficialità né futilità, è piuttosto pudore, mescolanza di riso e di pianto.

Sperber e Wilson richiamano l'attenzione sugli aspetti citazionali presenti in ogni realizzazione ironica¹⁹. I due studiosi sostengono che l'enunciato ironico implica sempre una distanza del locutore, che non si identifica con quanto dice

¹⁶ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969 [1949], pp. 128-129, 237-240.

¹⁷ V. Jankélévitch, *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987 [1964], p. 43.

¹⁸ Ibidem, p. 58.

¹⁹ Cfr. D. Sperber, D. Wilson, *Les ironies comme mentions*, «Poétique», 36, 1978, pp. 399-412. Anche Lausberg aveva accennato al carattere di citazione: «l'ironia come tropo di parola è l'uso del vocabolario partigiano della parte avversaria [...] nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario» (H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 128).

ma riprende e precisamente *menziona* proposizioni esistenti. Il sintagma ironico è insomma una realizzazione linguistica di secondo grado. In questa prospettiva osserva Giuliana Citton «un enunciato ironico non mira a far capire l'opposto di ciò che viene detto, ma a mettere in ridicolo un uso diretto – serio – delle espressioni menzionate. Le ironie sarebbero dunque un caso di *menzione* e non di *uso* degli enunciati»²⁰. Descrive anche i rapporti dell'ironia con l'umorismo, le funzioni che essa ha nell'interazione comunicativa Marina Mizzau²¹.

Anche le riflessioni leopardiane si soffermano a cercare di definire una teoria del riso e quindi del comico, attraverso la ripresa, spesso, delle tesi sostenute da autori classici e che troveremo poi nei teorici posteriori; si trovano applicate nelle sue opere, invece, quelle tecniche che appartengono al comico della retorica.

²⁰ Cfr. G. Citton, *Ironia e narrazione*, «Strumenti critici», 55, 1987, p. 349; corsivi nel testo.

²¹ Cfr. M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Il riso leopardiano e la critica

Hanno pesato, nella critica, gli accenni che Francesco De Sanctis ha rivolto alla satira leopardiana: «Quante volte [il poeta] spinge lo sguardo al di fuori e satireggia e ironeggia, tocca appena il mediocre, com'è ne' suoi *Paralipomeni*»²². E lo stesso Giuseppe De Robertis esclude la concretezza della satira dall'orizzonte poetico leopardiano non menzionando nel suo *Saggio sul Leopardi* neanche *I nuovi credenti*²³.

La critica più recente ha posto nuova attenzione al genere letterario che Leopardi privilegia in molti suoi testi degli anni napoletani. Gli studi incentrati sul testo maggiore della satira leopardiana, i *Paralipomeni*, hanno contribuito a creare un interesse che ha investito anche il Leopardi non lirico, anzi proprio i *Paralipomeni* con le varie stratificazioni redazionali (tre versioni tra il 1815 e il 1826) hanno consentito di giungere fino al primo Leopardi, mettendo in evidenza quale e quanto interesse per il genere satirico si celasse in lui.

Il nuovo interesse della critica per la satira del Leopardi napoletano ha coinvolto, insieme con i *Paralipomeni*, soprattutto la *Palinodia al marchese Gino Capponi*.

Luigi Blasucci²⁴, per esempio, mette in evidenza l'unicità di un componimento satirico nella compagine lirica dei *Canti*: la *Palinodia* è un "controcanto" satirico (assieme ai *Nuovi credenti* e ai *Paralipomeni alla*

²² Cfr. F. De Sanctis, *Leopardi*, a cura di Carlo Muscetta e Antonia Perna, vol. XIII delle *Opere*, Torino, Einaudi 1969², p. 485.

²³ Cfr. G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1944.

²⁴ Cfr. L. Blasucci, *Procedimenti satirici nella Palinodia*, in Id., *I tempi dei Canti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 162-176.

Batracomiomachia) all'ispirazione lirico-gnomica degli ultimi *Canti*. Il termine di riferimento più pertinente viene indicato nel *Dialogo di Tristano e di un amico*: in entrambi i testi, infatti, è centrale la polemica contro il mito del progresso ed entrambi sono sorretti dalla stessa modalità satirica, e cioè i due testi si presentano come una ritrattazione simulata delle proprie convinzioni ideologiche con l'adesione, altrettanto simulata, al credo ottimistico e progressista degli avversari.

Si sofferma sulla *Palinodia* anche Fiorenza Ceragioli²⁵, la quale sottolinea come in questo *Canto* Leopardi, attraverso lo strumento della satira, colpisce il pensare e il fare dei contemporanei. Interessante è l'individuazione della doppia prospettiva sulla quale è fondato il *Canto*: una prospettiva ravvicinata in cui si manifestano gli anni in cui vive il poeta, e appaiono nella luce della satira la frenesia e l'infatuazione del secolo; ed una prospettiva universale in cui sono contemplate la perpetua malvagità dell'uomo verso i suoi simili e la fragilità intrinseca dell'uomo, in entrambi i casi vittima della natura. Quando lo sguardo si incentra sul presente, sottolinea la studiosa, si accende la satira, quando invece si allontana e appare la prospettiva eterna della condizione umana la satira tace.

Anche Dante Della Terza²⁶ si sofferma sulla *Palinodia*. Lo studioso, partendo dalla citazione petrarchesca posta in esergo al *Canto* e sottolineando l'ambiguità che questa fa nascere, evidenzia che, siccome l'errore riconosciuto da Leopardi è un errore che non è un errore ma una finzione di errore, la rivelazione di una situazione fittizia investe la citazione privilegiata e, senza annientarla, la coinvolge allusivamente in un gioco letterario che è esso stesso propaggine della satira: come ha scritto Sergio Romagnoli nel suo saggio, *La*

²⁵ Cfr. F. Ceragioli, *La Palinodia al marchese Gino Capponi*, in *Il riso leopardiano... cit.*, pp. 461-471.

²⁶ Cfr. D. Della Terza, *Gino Capponi, Antonio Ranieri e lo stile della Palinodia leopardiana*, in *Il riso leopardiano... cit.*, pp. 473-489.

Palinodia al marchese Gino Capponi, aprendo la nuova stagione critica dei tre componimenti satirici scritti da Leopardi a Napoli, «l'ambiguità qui è forza, è energia, è acquisto satirico»²⁷.

Accanto alla *Palinodia* l'altro testo poetico dell'ultimo Leopardi sul quale si è soffermata la critica è rappresentato da *I nuovi credenti*: «questa satira, quasi tutta antifrastica, è giocata sul piano morale ed esprime una condanna senza appello, un disprezzo acutissimo che genera un riso corrosivo attraverso cui si demistifica l'ostentato cristianesimo dei suoi avversari»²⁸.

Nell'area della satira è stata recuperata anche un'altra esperienza leopardiana, vale a dire la costituzione del volume della *Poesia della Crestomazia italiana* (1828). Qui l'alta percentuale dei testi di poeti satirici antologizzati ha «il valore, per così dire, di *accessus* a tutto l'ultimo Leopardi»²⁹. Basti solo pensare che, a fronte di un testo di Ariosto, si trovano antologizzati cinque testi di Francesco Berni, cinque testi di Salvator Rosa, quattro di Parini e addirittura nove testi di Giancarlo Passeroni.

Terreno d'indagine proficuo e preferito dalla critica è rappresentato senz'altro dalle *Operette morali*. Dopo la svalutazione desantisiana delle *Operette*, sarà Giovanni Gentile (1916) a proporre una rivalutazione radicale del libro leopardiano rivendicandone l'intima unità poetico-filosofica. Gli studi del De Robertis, del Fubini, del Bacchelli, del Bigi, del Solmi individuano, rispetto alla prosa dello *Zibaldone* e al tono liricamente più commosso dei *Canti* una dimensione poetica riflessa, assottigliata, frutto di «una vita sentimentale fatta più tenue e meno intensa dal lavoro dell'intelletto». Luigi Blasucci coglie nelle *Operette morali* la presenza di un discorso ideologico di

²⁷ Cfr. S. Romagnoli, *La Palinodia al marchese Gino Capponi*, «Il ponte», XLIII, 2, marzo-aprile 1987, p. 99.

²⁸ Cfr. G. Berardi, *I nuovi credenti*, in *Il riso leopardiano...*, cit., pp. 491-500.

²⁹ Cfr. G. Savarese, *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1995².

fondo, desumibile dall'intero contesto, e individuato nella considerazione leopardiana dell'impossibile felicità. Questo «sentimento» spiega tra l'altro la distaccata ironia dei dialoghi lucianeschi e i vari trasalimenti e risentimenti che increspano di tanto in tanto la superficie composta di quella prosa con scatti di umore ironico o sarcastico contro la stolta presunzione degli uomini.³⁰

Filippo Secchieri, nel suo saggio dedicato alle *Operette*³¹ sostiene come Leopardi «attraverso la finzione ironicamente modallizzata» punti «ad una radicale rifondazione dell'etica ponendosi scientemente all'incrocio di scrittura letteraria e scrittura filosofica, nel sommitale ed ermeneuticamente "sconcertante" punto di convergenza di *mythos* e *logos*». Nucleo centrale di questa operazione è l'ironia che «col suo significare altro dal *dictum* e oltre il dicibile [...] indica la necessità di oltrepassare l'ingannevole autosufficienza delle visioni del mondo, di riscoprire la matrice aleatoria celata in ogni assolutizzante postulazione di certezza»³².

Tra gli studi che tentano un discorso complessivo e sistematico è sempre utile il libro di Giulio Marzot³³, pioniere, in qualche modo, di un difficile terreno di ricerca.

Più recentemente, propongono un discorso generale sul riso leopardiano Ugo Dotti³⁴ e Lucio Felici³⁵. Ugo Dotti, ripercorrendo velocemente gli appunti dello *Zibaldone* e i riferimenti al riso e al ridicolo disseminati nelle altre opere leopardiane (le *Operette*, i *Pensieri*, i *Canti* e alcune *Lettere*) sottolinea come

³⁰ Cfr. L. Blasucci, *La posizione ideologica delle Operette morali*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 165-226.

³¹ Cfr. F. Secchieri, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Modena, Mucchi, 1992.

³² Cfr. F. Secchieri, *Con leggerezza apparente... cit.*, p. 9.

³³ Cfr. G. Marzot, *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.

³⁴ Cfr. U. Dotti, *Riflessioni sul comico e sull'ironia leopardiana*, in *Il riso leopardiano... cit.*, pp. 1-10.

³⁵ Cfr. L. Felici, *Il nulla e il riso*, in *Il riso leopardiano... cit.*, pp. 11-24.

per Leopardi «la forza del riso, o per dir meglio, dello scherno e dell'aggressione satirica, non è affatto, paradossalmente, una forza opposta, o che contraddica l'esperienza del pathos lirico. Essa rappresenta piuttosto l'altro aspetto del volto leopardiano. Mutano le forme epperò, ciò che non muta, è il quadro disperato della società umana e dell'umana condizione. Nei confronti di orizzonti e panorami così tragici, l'illusione lirica conforta e il riso disvela, onde l'illusione e il riso, a guardar bene, sono i due tasti fondamentali premendo sui quali [...] Leopardi sa mantenere in vita il sogno di una perduta e vagheggiata età dell'oro e, al contempo, prodursi in una contestazione totale ed estremistica di quelle che ebbe a definire "le sconvenienze appartenenti alla morale universale"»³⁶. Il riso, questa facoltà «più tarda» e «tale da presupporre un pianto che l'avesse preceduta: una qualità già tipica di una società più incivilita»³⁷, rappresenta la forma sotto la quale rinasceva la virtù moderna.

Lucio Felici, a sua volta, sostiene la tesi dell'analogia e convergenza del riso leopardiano con l'idea del nulla e con l'enigma che il nulla contiene.

³⁶ Cfr. U. Dotti, *Riflessioni sul comico e sull'ironia leopardiana*, in *Il riso leopardiano...*, cit., p. 4.

³⁷ *Ibidem*.

«Bello spirito voglioso di ridere»:
Leopardi e Luciano

Abbiamo attribuito a Leopardi un'espressione che egli stesso aveva riferito a Luciano: non possiamo esimerci quindi dal guardare al rapporto che esiste tra i due scrittori. Stabilisce dei punti di contatto tra i due autori Michela Sacco Messineo nel suo saggio *Menippo e Eleandro (il «riso» in Luciano e Leopardi)*³⁸. A conclusione della sua indagine la studiosa afferma che se è vero che Leopardi e Luciano hanno lo stesso intento satirico, l'approdo ideologico dei due scrittori è però diverso, in quanto al fiducioso messaggio del greco si contrapporrebbe in Leopardi l'accezione tragica del riso.

Presenta un'analisi approfondita e puntuale dei rapporti tra Luciano e Leopardi Giuseppe Sangirardi³⁹. Seguiremo nelle nostre pagine le sue riflessioni.

L'incontro di Leopardi con Luciano è precocissimo.

Luciano, che non fu un ateo, come molti credono, ma un filosofo capace di disprezzare i pregiudizi e un bello spirito voglioso di ridere a spese dei creduli suoi contemporanei, si fa beffe assai spesso delle superstiziose follie del paganesimo, e nei suoi Dialoghi introduce il sommo Giove a far la parte di un

³⁸ Cfr. M. Sacco Messineo, *Menippo e Eleandro (il «riso» in Luciano e Leopardi)* in AA. VV., *Leopardi e il mondo antico, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980)*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 529-539.

³⁹ G. Sangirardi, *Luciano dalle «prosette satiriche» alle Operette morali*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995)*, Olschki, Firenze, 1998, pp. 305-373.

buffone, trattando gli altri dei collo stesso riguardo.⁴⁰

Il giovanissimo Leopardi della *Storia dell'astronomia* (1813) e del *Saggio sopra gli errori popolari* (1815), che cerca testimonianze antiche di una critica “illuministica” della cultura antica, non poteva non imbattersi in Luciano. Un incontro che si rivelerà molto più propizio perché la critica luciana si esercita in una maniera giocosa e beffarda particolarmente congeniale al giovane Leopardi che cercherà la complicità con i suoi scherzi, come ad esempio nel seguente passo:

A questa [autorità] si aggiunge la esperienza, poiché Menippo senti chiamarsi con voce donnesca dalla luna e ne udì varie lagnanze intorno alla soverchia curiosità dei filosofi che non le lasciavano un'ora di libertà e indagavano insolentemente i fatti suoi. Converrebbe esser ben indiscreto per negar fede a un uomo di onore come Menippo, che ci racconta questa sua avventura.⁴¹

Non solo, quindi, Leopardi esprimerà subito un giudizio ideologico positivo, ma si cimenterà anche in una «compiaciuta e leggera mimesi del suo stesso tono di voce ironico». Insomma Luciano entra nell'immaginario leopardiano come personaggio bifronte, razionalista moderno tra gli immaginosi antichi, filosofo e motteggiatore. È verosimile che Leopardi pensa a Luciano quando nel *Saggio* concepisce la sagoma di un vero saggio che ride in disparte delle risse dei filosofi antichi:

La filosofia degli antichi era la scienza delle contese; le scuole pubbliche che essi aveano, erano le sedi della confusione e del disordine. Aristotele

⁴⁰ Cfr. G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Mondadori, Milano, 1997⁵, pp. 634-879, p. 653.

⁴¹ Ibidem, p. 746.

condannava ciò che Platone gli aveva insegnato. Socrate si ridea di Antistene, e Zenone si scandolezzava di Epicuro. Pitagorici, Platonici, Peripatetici, Stoici, Cinici, Epicurei, Scettici, Cirenaici, Megarici, Eclettici, si accapigliavano, si faceano beffe gli uni degli altri, mentre qualche vero saggio si rideva di tutti.⁴²

All'altezza di questi scritti il profilo che Leopardi traccia di Luciano è però ancora incerto e corrisponde alla conoscenza frammentaria e superficiale che ha dei suoi testi: si tratta, sottolinea Sangirardi, di un «uso repertoriale dell'opera luciana, come di un'enciclopedia di notizie sugli aspetti più disparati della cultura antica», uso che caratterizzerà non solo le compilazioni giovanili ma resterà anche «quando le letture si saranno fatte più distese e complete e l'approccio a Luciano si caricherà di istanze ben più profonde»⁴³. Nel *Saggio*, comunque, il ritratto di Luciano è ricavato, prima ancora che dalle sue opere, dall'immagine proiettata dalla sua fortuna, che raggiunge un picco in Italia nel secondo decennio dell'Ottocento, grazie anche all'apparizione della prima traduzione integrale ad opera di Guglielmo Manzi⁴⁴.

Nella seconda metà del 1817 Leopardi si accosterà ai testi di Luciano per una conoscenza e uno studio del suo linguaggio, in vista della *Lettera al ch.mo Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai*. Non è possibile indicare la qualità e

⁴² Ibidem, p.733. L'identificazione in Luciano del «vero saggio» è stata proposta da V. Di Benedetto, *Giacomo Leopardi e i filosofi antichi*, «Critica storica», VI, 1967, pp. 289-320, in part. pp. 289-90.

⁴³ Cfr. G. Sangirardi, *Luciano...cit.*, p. 309.

⁴⁴ Cfr. *Le Opere di Luciano volgarizzate da Guglielmo Manzi*, Losanna (Venezia), 1819. Per le edizioni lucianee possedute nella biblioteca di casa Leopardi, cfr. E. Mattioli, *Leopardi e Luciano*, in AA. VV., *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), pp. 75-98, in part. pp. 76-77. Il libro base che Leopardi utilizzerà per leggere Luciano è quello di Ioannes Georgius Gravius: cfr. G. Sangirardi, pp. 311-312, il quale sottolinea la corrispondenza di alcuni punti della dedica di questa edizione con il *Saggio* leopardiano, deducendone «corrispondenze significative».

le proporzioni esatte delle letture leopardiane di Luciano ma «dalle osservazioni nel materiale preparatorio della *Lettera* si ricava che Leopardi avesse ormai letto abbastanza per poter farsi del linguaggio di Luciano un'idea notevolmente precisa e non del tutto convenzionale [...] Il riconoscimento del carattere studiato e artificiale dello stile luciano, e in questa artificialità della tanta parte che hanno le figure analogiche che di continuo allargano i confini della scrittura e, attraverso la scrittura, dello spazio aperto all'immaginario; il riconoscimento di questi caratteri, [...] come proprietà dello stile luciano è il primo passo importante nel percorso che condurrà alla sua imitazione»⁴⁵.

Tra il 1818 e il '19 l'interesse per Luciano si fa più appariscente e produce il salto dalla lettura al progetto creativo, prima con il progetto di traduzione del *Come vada scritta la storia*⁴⁶ e poi con l'ideazione delle «prosette satiriche» così come vengono presentate nel disegno letterario datato dal Levi al 1819⁴⁷.

Contemporaneamente Luciano viene chiamato in causa in un lungo appunto dello *Zibaldone*, nelle pp. 41-42, datate da Giuseppe Pacella fra l'8 e l'11 gennaio '19, dove lo scrittore greco fornisce un esempio di ciò che manca al

⁴⁵ Cfr. G. Sangirardi, *Luciano...cit.* pp. 312-14. Cfr. anche la scheda introduttiva al testo della *Lettera* in G. Leopardi, *Scritti filologici (1817-1832)*, a cura di G. Pacella e S. Timpanaro, Le monnier, Firenze, 1969, in part. pp. 46-47.

⁴⁶ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brischio e P. Landi, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1998, l. n. 136, pp. 201-02: Leopardi rispondendo il 27 luglio 1818 all'invito dell'editore Giovan Battista Sonzogno di pubblicare nella Collana degli Storici greci volgarizzati, scrive: «le dirò che ho qualche intenzione di tradurre in volgare il trattato di Luciano del *Come vada scritta la storia*».

⁴⁷ Cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose*, cit., II, pp. 1204-1220, in part. 1206-07: «3. Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti o moderni, e non tanto tra morti [...] insomma piccole commedie, o Scene di Commedie: (conforme diceva Luciano che i suoi erano un composto da lui per primo inventato, della natura del Dialogo e della Commedia [...]) le quali potrebbero servirmi per provar di dare all'Italia un saggio del suo vero linguaggio comico che tuttavia bisogna assolutamente creare».

linguaggio comico moderno:

C'è una differenza grandissima tra il ridicolo degli antichi comici gr. e lat. di Luciano ec. e quello de' moderni [...] quello degli antichi consistea principalmente nelle cose e il moderno nelle parole [...]. Quello degli antichi era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi per dir così un corpo di ridicolo, e i moderni mettono un'ombra uno spirito un vent un soffio un fumo. [...] Quello consistea in immagini, similitudini paragoni, racconti insomma cose ridicole, questo in parole [...] Ma quel de' greci e latini è solido, stabile, sodo, consiste in cose meno sfuggevoli, vane, aeriforme, come quando Luciano nel Ζευς ἐλεγχόμενος paragona gli Dei sospesi al fuso della Parca ai pesciolini sospesi alla canna del pescatore.

Nella lettera a Giordani del 4 settembre 1820 Leopardi parla di «certe prosette satiriche» che avrebbe «immaginato e abbozzato», «quasi per vendicarsi del mondo, e quasi anche della virtù»⁴⁸. E poi il 27 luglio 1821 in una riflessione dello *Zibaldone* viene ripreso il progetto di intervento retorico-patriottico dei “disegni letterari” del '19, inserito in una riflessione generale sul «ridicolo»⁴⁹.

Qualche giorno più tardi, il 6 agosto, scrivendo a Giordani, Leopardi prende una certa distanza dai lavori satirici che ha in corso:

Quasi innumerabili generi di scrittura mancano e del tutto o quasi del tutto agl'italiani, ma i principali, e più fruttuosi, anzi necessari, sono, secondo me, il filosofico, il drammatico e il satirico. Molte e forse troppe cose ho disegnate nel primo e nell'ultimo: e di questo (trattato in prosa alla maniera di Luciano, e rivolto a soggetti molto più gravi che non sono le bazzecole grammaticali a cui lo adotta il Monti) disponeva di colorirne qualche saggio ben presto. Ma

⁴⁸ Cfr. *Epistolario*, I, n. 330, p. 438.

⁴⁹ Cfr. *Zib.* 1393-94.

considerando meglio le cose, m'è paruto di aspettare. In ogni modo proveremo di combattere la negligenza degl'italiani con armi di tre maniere, che sono le più gagliarde; ragione, affetti, e riso⁵⁰.

Rispetto al disegno del '19 assume ora priorità l'istanza contenutistica, l'esperienza satirica, cioè, non è vista più come sperimentazione di un linguaggio ma come trattazione di temi, vengono alla ribalta i contenuti della satira; è la «materia da satireggiare» piuttosto che il «vero linguaggio comico» ad avere la preminenza già nel primo abbozzo del *Dialogo tra due bestie*. Ed è frequente l'affiorare di un «umore acrimonioso dietro la spinta di un'ansia di risarcimento personale (i propositi “vendicativi” dichiarati a Giordani)»⁵¹.

Se andiamo a guardare la modernità di queste «prosette» ci accorgiamo che essa consiste nel tempo della filosofia e dell'inaridimento delle passioni e delle illusioni: siamo cioè lontani dallo scenario che troviamo in Luciano, che nel ruolo di «vero saggio» irrideva le «superstiziose follie» della mitologia pagana. Ma nell'aggiornamento del suo programma, affidato allo *Zibaldone* il 27 luglio 1821, Leopardi rivendica implicitamente la maggiore fedeltà della sua maniera luciana rispetto a quella di un Monti che «adatta» Luciano a una materia inconsistente (le «bazzecole grammaticali» della *Proposta*):

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...⁵²

Giuseppe Sangirardi sostiene che se l'associazione di satira e dialogo e certe

⁵⁰ G. Leopardi, *Epistolario*, l. n. 412, pp. 518-19.

⁵¹ G. Sangirardi, *Luciano...cit.*, p. 324.

⁵² Cfr. *Zib.* 1393, 27 luglio 1821.

ambientazioni fantastiche, anche se in modo un po' generico, possono rimandare a Luciano, la connessione sarebbe troppo fragile se a darle sostanza non si prestasse una corrispondenza sul piano del linguaggio che era stato l'elemento centrale sin dal primo concepimento dell'opera. Nel primo abbozzo del *Dialogo tra due bestie* è assente una vera caratterizzazione linguistica. «A definire almeno sommariamente lo stile satirico delle «prosette» si possono elencare tratti come la rapidità e semplicità della sintassi, spesso interrogativa ed esclamativa, com'è proprio di un dialogo che mimi il ritmo ideale di una conversazione animata; il ricorso frequente a una fraseologia colorita che arieggia i toni più espressivi se non sguaiati del parlato, ma sfrutta anche le risorse della tradizione letteraria [...]; l'impiego di similitudini corpose e di immagini bizzarre [...]; una serie di procedimenti tradizionali di intensificazione della carica semantica del lessico, per alterazione morfologica o per ripetizione, o anche l'adozione e l'invenzione di un vocabolario tendente al grottesco»⁵³. Leopardi ricorre quindi a una strumentazione retorica che elabora la lingua in direzione di quel «parlar figurato e metaforico» e di quella «ricchezza di lingua e ... proprietà ed efficacia dei vocaboli» che secondo Leopardi erano gli attributi qualificanti della studiata eleganza di Luciano.

Prima degli abbozzi satirici Leopardi aveva dato qualche saggio di uno stile prosaico più o meno ricco di venature ironiche o comiche: nel “fontenelliano” *Saggio sopra gli errori popolari* e nelle prose critico-erudite della prima *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* (7 maggio 1816) e nella *Prefazione* al volgarizzamento della *Titanomachia di Esiodo* destinata allo Spettatore (1817). O anche le lettere, o almeno alcuni brani, in cui Leopardi lamenta la sua insofferenza per la realtà mediocre che lo circonda, in casa e fuori: significative sono la lettera a Giordani del 16 gennaio 1818 o quelle a Pietro Brighenti del 21 e del 28 aprile 1820⁵⁴.

⁵³ G. Sangirardi, *Luciano...cit.*, pp. 325-26.

⁵⁴ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., in ordine: l. n. 114 pp. 176-180; l. n. 296 pp. 394-96; l. n.

A questa altezza tra Luciano e Leopardi si pone lo schermo di un altro modello letterario: il Monti imitatore di Luciano. Basterebbe guardare ad alcune affinità tra il *Dialogo. Matteo giornalista. Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante* del Monti⁵⁵ e quello leopardiano di *Galantuomo e Mondo*, per rendersene conto.

Se Leopardi continua a definire luciane i suoi esperimenti satirici è perché riconduce all'archetipo di Luciano lo stesso esempio del Monti, il quale impiegando il dialogo satirico come genere polemico e di critica militante riattualizza un uso “pamphlettistico” del modello luciano che era stato proprio degli umanisti. E Monti non era solo: le polemiche culturali che si acutizzano nel secondo decennio del secolo, e in particolare la *querelle* classico-romantica e quella sulla lingua non solo fanno proliferare il genere dialogo ma producono una generale mobilitazione di generi satirici.

L'apologia di Machiavello composta il 13 giugno '22 come materiale preparatorio della *Novella Senofonte e Machiavello* è l'ultima traccia rimasta dell'elaborazione di quel progetto luciano. Tutti gli abbozzi resteranno incompiuti e quando nasceranno le *Operette morali* (dalle ceneri delle «prosette satiriche») nessuna troverà posto almeno nell'integrità della sua forma. Spiega così Giuseppe Sangirardi l'abbandono delle «prosette satiriche»: «il “brutto” delle “prosette” doveva consistere agli occhi del loro artefice nell'assenza di sufficienti compensi formali ... all'apostasia del sublime. L'assunzione della maschera satirica nelle “prosette” imponeva di cedere la parola all'ideologia avversata, e dunque una doppia e gravosa rinuncia: alla celebrazione delle illusioni vitali e alla forma poetica che di esse è il correlato linguistico. [...] L'unica “prosetta” che si trasforma con poco sforzo in *operetta* è quella (il *Dialogo tra due bestie*) in cui la forma del contenuto versa un appagante tributo

299 pp. 399-401.

⁵⁵ Cfr. A. Dardi, *Gli scritti linguistici di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, con introduzione e note, Olschki, Firenze, 1990.

all'immaginazione»⁵⁶.

Nella lettera a Stella del 6 dicembre '26 Leopardi respingendo la proposta dell'editore di pubblicare le *Operette* nella Biblioteca amena sottolinea e rivendica le caratteristiche del suo libro «di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico» al quale sarebbe nocivo lo smembramento perché è «un'opera che vorrebbe esser giudicata dall'insieme, e dal complesso sistematico, come accade di ogni cosa filosofica, benchè scritta con leggerezza apparente»⁵⁷. Anche se il tono della lettera è dettato dalla reazione a una proposta di collocazione editoriale riduttiva, risulta comunque evidente che questa descrizione delle *Operette* da parte del loro autore registra un ribaltamento rispetto al progetto originario: da una satira che voleva toccare soggetti gravi e degni della tragedia, così come Leopardi aveva annunciato in quegli appunti consegnati allo *Zibaldone* il 27 luglio 1821 si è passati a un libro filosofico che esibisce con una specie di austera civetteria le sue forme amene e leggere. Inoltre bisogna notare il passaggio da “dialoghi” o “novelle” o “saggi” comici a un libro di cui Leopardi rivendica l'unità di strutturazione; e la scomparsa di ogni accenno alla satira: la dimensione ludica del testo si definisce ora nello spazio aereo dell'ironia. Sempre in queste pagine Giuseppe Sangirardi si chiede: «È possibile affermare che le *Operette* prendono le distanze dal vecchio embrione della satira luciana? Se metamorfosi c'è stata, esistono comunque alcuni indici di continuità». Innanzitutto la presenza di “frammenti” di «prosette» nel nuovo libro; e poi la lista dei titoli, riportabili all'estate del '23, che configura una tappa progettuale intermedia fra «prosette» e *Operette*. Questo elenco scopre almeno due novità importanti: la costituzione del libro ed il risalto che alcuni titoli concedono a figure di filosofi che predicano l'estremo distacco, nelle forme del riso o della stessa rinuncia alla

⁵⁶ Cfr. G. Sangirardi, *Luciano...*cit. p. 336.

⁵⁷ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit. l. n. 1026, pp. 1272-74.

vita (Egesia pisitanato, Timone e Socrate, Ippocrate e Democrito). Inoltre l'idea di satira sociale è ancora essenziale alla costituzione del libro.

Ma che la satira sia tutt'altro che liquidata al momento stesso in cui prende avvio la composizione delle *Operette* lo mostra in maniera sintomatica la lettura delle *Satire* di Ariosto nel gennaio del '24; *Asino d'oro* e *Capitoli* di Machiavelli; *Mandragola* e *Clitia, Straccioni* del Caro e opuscoli del poeta satirico Gresset in febbraio; *Satires* di Boileau in agosto. Ma il nome che ricorre incessantemente nell'elenco di letture del '24 è quello di Luciano (66 titoli su 159 gli appartengono)⁵⁸.

La forma delle *Operette* nasce, sostiene Sangirardi, non da un distanziamento dalla «maniera di Luciano», ma, all'opposto, da una sua nuova e personale conquista.

Questa riscoperta di Luciano segna le premesse e le ragioni della nuova satira a cui Leopardi pensa all'inizio del '24. Il libro che Leopardi comincia a comporre nel gennaio '24 è un libro satirico, ma mutano i modi e i contenuti della satira per adeguarsi al mutamento di prospettiva ideologica che nel frattempo si è verificato⁵⁹. Gli aspetti essenziali di questo mutamento sono l'analisi dell'infelicità individuale che si sposta sempre più dal terreno socio-politico a quello psicologico-sensistico, l'impossibilità del piacere appare un dato inestirpabile di ogni condizione umana e la sintonia con la natura è sempre più difficile da localizzare storicamente. La nuova situazione porta Leopardi a farsi da attore appassionato del mondo a spettatore disingannato attraverso il riso, quel riso che raccomanda al cugino Melchiorri in una lettera del 19 dicembre 1823,

⁵⁸ Cfr. G. Leopardi, *Elenchi di letture* in Id., *Poesie e prose cit.*, II, pp. 1221-1247, in part. pp. 1227-1231.

⁵⁹ L. Blasucci, *La posizione ideologica delle «Operette morali»*, 1970, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, 165-226. Lo stesso Blasucci ha già esaminato il rapporto tra l'evoluzione ideologica di Leopardi nel periodo '21-'23 e il passaggio dalla «satira morale» delle «prosette» alla «satira ideologica» delle *Operette morali*.

L'indifferenza e l'allegria sono le uniche passioni proprie, non solamente dei savi, ma di tutti quelli che hanno pratica delle cose umane, e talento per profittare dell'esperienza⁶⁰

e quello che sembra raccomandare a se stesso due giorni prima, il 17 dicembre '23, in un ipotetico disegno di vita lapidario e tutto paradossale, affidato allo *Zibaldone*:

Tutto è follia in questo mondo fuorchè il folleggiare⁶¹

Il riso come programma di saggezza pratica non è per Leopardi una novità. Inoltre che il proposito di ridere abbia anche una ricaduta letteraria lo testimoniano già i titoli del '23 che introducono tra i protagonisti Socrate e Democrito, di professione filosofo ironista l'uno e filosofo derisore l'altro. L'eredità di Socrate e Democrito nelle *Operette* verrà raccolta da Filippo Ottonieri «non a caso la più autobiografica delle maschere disegnate da Leopardi, alla cui voce è affidata una spiegazione dell'ironia socratica che mette in rapporto l'ironia appunto e la speculazione filosofica con la sofferta esclusione dalla vita»⁶².

Sempre nelle *Operette* troviamo altri discorsi sul “comico”, per esempio Eleandro che giustifica il suo «modo di scrivere» osservando che col riso procura conforto a se stesso e cerca di procurarlo agli altri, o la lunga digressione del filosofo Amelio nella quale viene delineata una singolare teoria del riso quasi come «estrema illusione della modernità disillusa (un po' fiore del deserto, dunque) di cui viene comunque sottolineato in maniera particolare il

⁶⁰ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, cit., l. n, 600, pp. 767-700.

⁶¹ Cfr. *Zib.* 3990.

⁶² Cfr. G. Sangirardi, *Luciano...cit.*, p. 341.

contenuto di piacere»⁶³.

Concludendo il critico sostiene: «Da diverse angolazioni il libro delle *Operette* riflette su se stesso, e scopre che non solo il riso (che sia satira o ironia è irrilevante da questo punto di vista) è il prodotto della speculazione filosofica, ma è anche la forza che la rende possibile, il piacere che fornisce l'energia necessaria alla sopravvivenza di un soggetto poetico vitale. Così inquadrato il binomio di satira (ironia) e filosofia appare inscindibile, e trova in Luciano, il filosofo che rideva di tutti i filosofi e metteva Zeus alla berlina, un modello tanto più prezioso di quando, nei programmi del '21, satira e filosofia erano ancora due generi letterari ben distinti, che in comune avevano soltanto lo scopo di scuotere l'Italia assopita nel tedio e nell'avvilimento. E tanto più il ritorno a Luciano promette esiti fruttuosi in quanto la nuova posizione ideologica leopardiana chiede una satira che investa, più ancora dello stato presente dei costumi, la vanità dei pregiudizi filosofici e in genere ideologici di ogni tempo, come aveva fatto quella di Luciano»⁶⁴. E continua: «Satira filosofica della filosofia si potrebbe allora definire la nuova formula di cui Leopardi trova il modello congeniale in Luciano».

Il riso non è, nelle *Operette*, l'unica fonte di piacere. La saggezza paradossale, così come era stata enunciata in un pensiero dello *Zibaldone*, consigliava non solo di «ridersi di tutto» ma anche di coltivare le «belle illusioni» e le «dilettevoli frivolezze», cioè quelle stesse illusioni vitali nella cui perdita consiste la catastrofe della modernità, ma considerate con lo scetticismo che consegue alla persuasione della loro falsità, ponendo fra esse e il cuore il diaframma della ragione. Ora è possibile dare voce alle belle illusioni nello spazio della mitologia. E infatti la novità più macroscopica nella forma tematica delle *Operette* è l'irruzione della mitologia, una folla di personaggi soprannaturali che però ci riportano alle radici profonde dell'invenzione satirica

⁶³ Cfr. G. Sangirardi, *Luciano...cit.*, p. 342.

⁶⁴ Cfr. G. Sangirardi, *Luciano...cit.*, p. 342.

leopardiana: e cioè a Luciano.

Per una teoria leopardiana del riso

La poliedricità di sguardi e di analisi ai quali può essere sottoposto il riso e la molteplicità di forme e generi secondo i quali può essere declinato in letteratura sono riscontrabili anche nelle opere leopardiane. Leopardi «ride, deride irride», usa le armi del ridicolo, affida al riso funzioni diverse che a volte possono corrispondere in maniera univoca ad un periodo della sua produzione. Basta scorrere le sue opere per rendersene conto.

Possiamo ricondurre i modi e le forme del ridere leopardiano almeno ad alcuni di questi nuclei centrali: il riconoscimento di una *potenza* del riso, il legame tra riso e calunnia, il conforto del riso legato alla ragione, e ancora il legame tra riso ed ironia. Spesso a questi nuclei è possibile associare anche delle figure iconografiche precise, una sorta di maschere riconosciute da una lunga tradizione e accolte anche da Leopardi.

Riso maligno

La prima forma di riso esplorata da Leopardi è il ridere o sorridere maligno. Quell'equivalente della «terribile e barbara allegrezza» che sta nel vendicarsi col ferro e col veleno, «dopo forte lungo e irritato desiderio», quell'«ultima espressione della estrema disperazione» che incontriamo nelle prime pagine dello *Zibaldone* e che risale circa alla fine del '19 e prepara il *Bruto minore* del '21.

Quando l'uomo veramente sventurato si accorge e sente profondamente l'impossibilità d'esser felice, e la somma e certa infelicità dell'uomo, comincia dal divenire indifferente intorno a se stesso, come persona che non può sperar

nulla, né perdere e soffrire più di quello ch'ella già preveda e sappia. Ma se la sventura arriva al colmo l'indifferenza non basta, egli perde quasi affatto l'amor di se, (ch'era già da questa indifferenza così violato) o piuttosto lo rivolge in modo tutto contrario al consueto degli uomini, egli passa ad odiare la vita l'esistenza e se stesso, egli si aborre come un nemico, e allora è quando l'aspetto di nuove sventure, o l'idea e l'atto del suicidio gli danno una terribile e quasi barbara allegrezza, massimamente se egli pervenga ad uccidersi essendone impedito da altrui; allora è il tempo di quel maligno amaro ironico sorriso simile a quello della vendetta eseguita da un uomo crudele dopo forte lungo e irritato desiderio, il qual sorriso è l'ultima espressione della estrema disperazione e della somma infelicità⁶⁵

È lo stesso Leopardi a indicarci una fonte per questa sua osservazione, è la *Corinne* di M.me de Staël: è lì che Leopardi trova il riso che nasce dalla disperazione, «le rire du desespoir» con la sua «barbare joie» che, afferma la Staël, è particolarmente efficace, anche più delle lacrime, nel «jeu dramatique»⁶⁶. Ed è il sorriso dell'eroe suicida nel *Bruto minore*, quel «jeu dramatique», quel monologo drammatico che nasce proprio dalle suggestioni staëliane («e maligno alle nere ombre sorride», al v. 45); ed è ancora il sorriso che il poeta stesso ricorda nell'autoritratto di *Aspasia* (vv. 106-12):

[...] Che se d'affetti
Orba la vita, e di gentili errori,
È notte senza stelle a mezzo il verno,
Già del fato mortale a me bastante

⁶⁵ Cfr. G. Leopardi, *Zib.* 87.

⁶⁶ Cfr. Mme de Staël, *Corinne*, ediz. Balaye, p. 482. (Leopardi rinvia al libro 17 c. 4 della quinta edizione, 1812, della *Corinne* della Staël). Questa fonte è trascurata da A. Folin (in *Leopardi e la notte chiara*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 113-29) che fa risalire il «riso malinconico», attestato dal *Bruto Minore*, da *Aspasia* e dalle *Operette*, alla tradizione del «Democrito ridente», ripresa dal *Traité du ris* di Joubert.

E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso immobile giacendo,
Il mar la terra e il ciel miro e sorrido.

Il riso si incontra, quindi, col suicidio, in un connubio che troviamo anche in una delle ultime pagine dello *Zibaldone*, 4391, datata 23 settembre 1828, dove ridere e uccidersi si incontrano ma in una più matura e inquietante consapevolezza del dominio sugli altri che danno il suicidio e il riso. Il suicidio e il riso sono due forme e due armi del coraggio.

***Awful*: il riso come il sublime**

Il 23 settembre 1828 Leopardi conclude un pensiero del suo *Zibaldone* con una frase che si presenta come una sentenza: «Terribile e *awful* è la potenza del riso». E lo stesso concetto verrà poi ripreso nel LXXVIII dei suoi *Pensieri*.

È interessante capire la provenienza di quell'*awful* nella dittologia *awful e terribile* impiegata per connotare la potenza del riso. Per comprendere dovremo guardare alla riflessione nel suo complesso.

Leopardi dopo aver steso delle riflessioni sulla distinzione tra poesia epica e poesia lirica a completamento di alcune pagine precedenti, dopo aver apposto la data, riprende la penna e scrive:

Ridete franco e forte, sopra qualunque cosa, anche innocentiss., con una o due persone, in un caffè, in una conversazione, in via: tutti quelli che vi sentiranno o vedranno rider così, vi rivolgeranno gli occhi, vi guarderanno con rispetto, se parlavano taceranno, resteranno come mortificati, non ardiranno mai rider di voi, se prima vi guardavano baldanzosi o superbi, perderanno tutta la loro baldanza e superbia verso di voi. In fine il semplice *rider alto* vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. 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.⁶⁷

Un gruppo, in un luogo pubblico, in un caffè, per la strada, che ride «forte» di non importa che cosa, provoca sugli astanti, che «sentiranno o vedranno», atteggiamenti di rispetto nei confronti del gruppo che ride.

La stessa situazione troviamo nel *Pensiero* LXXVIII:

Due o più persone in un luogo pubblico o in un'adunanza qualsivoglia, che stieno ridendo tra loro in modo osservabile, né sappiano gli altri di che, generano in tutti i presenti tale apprensione, che ogni discorso tra questi divien serio, molti ammutoliscono, alcuni si partono, i più intrepidi si accostano a quelli che ridono, procurando di essere accettati a ridere in compagnia loro. Come se si udissero scoppi di artiglierie vicine, dove fossero genti al buio: tutti n'andrebbero in iscompiglio, non sapendo ove potessero toccare i colpi in caso che l'artiglieria fosse carica a palla. Il ridere concilia stima e rispetto anche dagl'ignoti, tira a se l'attenzione di tutti i circostanti, e dà fra questi una sorte di superiorità.⁶⁸

C'è ancora in un luogo pubblico un gruppo di persone che ride «in modo osservabile» dagli altri i quali *ignorano* le cause di quel ridere; il riso sconvolge gli astanti allo stesso modo di quando si odono «scoppi di artiglierie» al buio, nell'impossibilità cioè di “vedere” e quindi *ignorando* la provenienza di quei rumori.

Il terrore che secondo Leopardi nasce dal riso e la coincidenza di alcune immagini ci hanno riportato ad un testo che, sebbene mai esplicitamente citato, Leopardi conosceva bene e cioè *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke, presente anche nella

⁶⁷ Cfr. *Zib.* 4391.

⁶⁸ Cfr. G. Leopardi, *Pensieri*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Accademia della Crusca, Firenze, 1998, p. 88.

biblioteca di casa Leopardi⁶⁹.

Per Burke è infatti sul terribile, e su quanto di piacevole si accompagna allo *shock* o alla pena del terribile, che si incardina il sublime⁷⁰.

Al paragrafo VII della prima parte del suo trattato Edmund Burke indica la fonte del Sublime in tutto ciò che è capace di suscitare in qualunque modo le idee di dolore e pericolo, cioè tutto ciò che è in un certo modo terribile è capace di produrre la più forte emozione che lo spirito sia capace di sentire. Possono generare una passione sublime anche i nostri sensi, in particolare la vista e l'udito.

Sound and loudness

[...] Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror. The noise of vast caracts, raging storm, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind,

⁶⁹ L'edizione presente nella biblioteca Leopardi è E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello, con un discorso preliminare intorno al gusto di [...] tradotto dall'inglese da Carlo Ercolani canonico della cattedrale di Macerata*, Bartolomeo Capitani, Macerata, 1804; cfr. M. Verducci, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Editoriale Eco, S. Gabriele Teramo, 1994, che afferma tra l'altro: «anche nel caso che [il volume di Burke] risultasse un acquisto posteriore, si può sempre legittimamente pensare che, trattandosi di un'opera stampata a Macerata, egli abbia potuto averla in prestito da qualcuno dei suoi amici» (p. 133).

⁷⁰ Longino accenna di passaggio al terrore come ingrediente del sublime (nel capitolo X e poi allo spavento-stordimento nel capitolo XIII). Alcuni lettori settecenteschi di Longino, alcuni inglesi soprattutto, accentuano questa traccia longiniana. Uno di questi è Burke e accanto a lui c'è anche Hugh Blair che nelle sue *Lezioni di retorica e di belle lettere*, traduzione italiana del Soave, Venezia 1803 – edizione presente nella biblioteca di casa Leopardi – fa ampi riconoscimenti appunto a Burke e molto attinge da lui. Cfr. G. Lonardi, *Leopardi, Saffo, il sublime* in Id., *L'oro di Omero*, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 57-92. Cfr. anche R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.

tough we can observe no nicety or artifice in those sort of music.⁷¹

Un suono eccessivo è sufficiente per sottomettere l'anima, – continua Burke – sospendere i suoi atti e riempirla di terrore: il rumore scatenato da un temporale, da un tuono, dall'artiglieria risveglia nello spirito una sensazione grande e terribile. I clamori di una moltitudine hanno un effetto simile e attraverso la sola forza del suono stordiscono e confondono talmente l'immaginazione che nello stupore e la precipitazione i caratteri più fermi fanno fatica a non lasciarsi trascinare, a non aggiungersi al grido comune e a non adottare le decisioni della folla (Parte II, XVII). Nei passi leopardiani da noi citati è il rumore prodotto dal riso a suscitare queste stesse reazioni.

Ma è ancora interessante notare che lo stesso Burke si sofferma ad evidenziare come molte lingue utilizzino spesso la stessa parola per significare indifferentemente i modi dello stupore o dell'ammirazione e quelli del terrore (I, II):

Terror

Several languages bear a strong testimony to the affinity of these ideas. They frequently use the same word to signify indifferently the modes of astonishment or admiration and those of terror. *θάμβος* is in Greek either fear or wonder; *δαινόυς* is terrible or respectable; *αἰδέω*, to reverence or to fear. *Vereor* in Latin is what *αἰδέω* is in Greek. The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment; the word *attonitus* (thunderstruck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the French *étonnement*, and the English *astonishment* and amazement, point

⁷¹ Cfr. E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful; with an introductory Discourse concerning taste*, in Id., *The works twelve volumes in six (1887)*, vol. I/II, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1975, pp. 67-262, p. 159.

ont as clearly the kindred emotions which attend fear and wonder? They who have a more general knowledge of languages, could produce, I make no doubt, many other and equally striking examples.⁷²

Quando Leopardi pone la dittologia *terribile e awful* non possiamo non ricordare queste riflessioni di Burke, tenendo anche presenti alcune riflessioni leopardiane di carattere linguistico: nelle prime pagine dello *Zibaldone*, per esempio, Leopardi osserva che la conoscenza di più lingue consente una maggiore facilità e chiarezza di pensiero perché offre la possibilità di trovare parole che meglio corrispondono al pensiero e di fissare un'idea in modo più preciso⁷³. Siamo in presenza di una dittologia interpretativa (glossante) dove il

⁷² Cfr. E. Burke, *A Philosophical Inquiry* cit., p. 131.

⁷³ Cfr. *Zib.* 94-95: «Il posseder più lingue dona una certa maggior facilità e chiarezza di pensare seco stesso, perchè noi pensiamo parlando. [...] Il posseder più lingue e il potere perciò esprimere in una quello che non si può in un'altra, o almeno così acconciamente, o brevemente, [...] ci dà maggior facilità di spiegarci seco noi [...] Trovata la parola in qualunque lingua, siccome ne sappiamo il significato chiaro e già noto per l'uso altrui, così la nostra idea ne prende chiarezza e stabilità e consistenza». In particolare Leopardi ritiene l'inglese una delle lingue più libere e colte d'Europa «per indole e per fatto» (*Zib.* 1048). Circa la conoscenza che Leopardi ha della lingua inglese ricordiamo solo che sebbene il 5 dicembre 1817, in una lettera al libraio Niccolò Capurro (l. n. 106, pp. 162-63), proponendogli la pubblicazione della traduzione italiana a opera del fratello Carlo di un volume delle lettere del chirurgo inglese Warden sulla condotta di Bonaparte a Sant'Elena confessasse di essere «affatto digiuno di lingua inglese», in una lettera del 18 gennaio 1833 alla sorella Paolina Leopardi dimostra di aver acquisito sufficiente conoscenza dell'inglese da complimentarsi con la sorella in un inglese grammaticalmente ed idiomaticamente perfetto (cfr. G. Barfoot, *Leopardi e la lingua inglese*, in AA. VV., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre-5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, 1994, pp. 375-380). Riportiamo inoltre una testimonianza segnalata da Raffaele Gaetano (*Leopardi e il sublime* cit., p. 158) e che risale al medico e fisiologo Francesco Puccinotti, amico intimo di Leopardi, che ritrae il poeta mentre lavora al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: «Io era da lui una

secondo termine chiarisce il primo, limitandone l'equivocità; l'aggettivo inglese, che potremmo ascrivere non tra i barbarismi quanto tra gli europeismi⁷⁴, viene accolto per la pregnanza di significati che esso contiene: non è un semplice sinonimo di *terribile* ma accoglie in sé il significato di “ispirare timore reverenziale, soggezione” del verbo inglese *to awe*. E nello stesso tempo quell'*awful* ci mette sulla strada di Burke: Leopardi declina, insomma, la sua idea di riso secondo lo schema usato da Burke per spiegare il Sublime.

Riso e ragione

Ma è l'*Elogio degli uccelli*, composto dal 29 ottobre al 5 novembre 1824, che presenta molto materiale per la nostra ricerca con la lunga digressione sul riso che vi è presente e che Bianchi definì «quella che dà il tono al discorso, lo spiega, lo illumina»⁷⁵.

mattina nella sua biblioteca, quando scriveva i suoi Dialoghi, ed ero seduto alla sua sinistra, per rispondere ad alcune sue interrogazioni sopra cose di scienza, mentre scriveva il dialogo di *Ruischio e le Mummie*. Ad ogni pagina, quando era piena, egli prendeva riposo, e, deposta la penna, stendeva la mano ad una grammatica inglese che aveva alla sua destra, e ne leggeva e imparava un verbo. Quando se l'aveva letto e imparato, guardava alla pagina del suo Dialogo se l'inchiostro era asciutto. Qui io l'interrogai, perché facesse quella pausa. Ed egli: “Io non uso mai polverino, e nel tempo che lo scritto s'asciuga, imparo l'inglese: così ho fatto pure per il tedesco”» (C. Antona-Traversi, *Studj su Giacomo Leopardi con notizie e documenti sconosciuti ed inediti*, Napoli, Detken, 1887, p. 82). Raffaele Gaetano chiosa: questa testimonianza «dimostra che nel 1824, data di redazione del *Dialogo di Federico Ruysch*, Leopardi stava ancora imparando l'inglese che perfezionerà solo nel 1826, mentre la lingua tedesca, almeno nelle sue linee essenziali, gli doveva essere nota già da prima».

⁷⁴ Cfr. la distinzione leopardiana *Zib.* 1213-30 (26 giugno 1821), dove tra l'altro si legge: «Tutto il mondo civile facendo oggi quasi una sola nazione, è naturale che le voci più importanti, ed esprimenti le cose che appartengono all'intima natura universale, siano comuni ed uniformi da per tutto» (*Zib.* 1214).

⁷⁵ Cfr. D. Bianchi, *Appunti in margine alle «Operette morali» di Giacomo Leopardi*, in «Athenaeum» 1924, p. 261 sgg.

Dopo l'elogio delle doti degli uccelli e l'accostamento del canto e del volo, Leopardi pone l'identificazione di canto e riso, o comunque la loro interdipendenza:

[il canto] è, come a dire, un riso, che l'uccello fa quando egli si sente star bene e piacevolmente. Onde si potrebbe dire in qualche modo, che gli uccelli partecipano del privilegio che ha l'uomo di ridere: il quale non hanno gli altri animali; e perciò pensarono alcuni che siccome l'uomo è definito per animale intellettuale o razionale, potesse non meno sufficientemente essere definito per animale risibile; parendo loro che il riso non fosse meno proprio e particolare all'uomo, che la ragione⁷⁶.

Leopardi si stupisce di questa facoltà concessa all'uomo in forma esclusiva, ma soprattutto si stupisce dell'uso che l'uomo fa di questo "privilegio":

Cosa certamente mirabile è questa, che nell'uomo, il quale in fra tutte le creature è la più travagliata e misera, si trovi la facoltà del riso... Mirabile ancora si è l'uso che noi facciamo di questa facoltà: poichè si veggono molti in qualche fierissimo accidente, altri in grande tristezza d'animo, altri che quasi non serbano alcuno amore alla vita, certissimi della vanità di ogni bene umano, presso che incapaci di ogni gioia, e privi di ogni speranza; nondimeno ridere. Anzi, quanto conoscono meglio la vanità dei predetti beni, e l'infelicità della vita; e quanto meno sperano, e meno eziandio sono atti a godere; tanto maggiormente sogliano i particolari uomini essere inclini al riso⁷⁷.

La natura del riso è ineffabile, difficile da definire e spiegare se non dicendo

⁷⁶ Cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1979, p. 313.

⁷⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 313. Si noti la climax ascendente (*molti in qualche fierissimo accidente, altri in grandi tristezze d'animo* e la condizione più grave è espressa in litote *non serbano alcuno amore alla vita*) per rappresentare l'infelicità degli uomini.

che «il riso è una specie di pazzia non durabile, o pure di vaneggiamento e delirio», abbastanza simile all'ubriachezza, altro privilegio «effetto proprio e particolare al genere umano»⁷⁸.

Infatti gli uomini, esseri «infelicissimi sopra tutti gli altri», sono dilettrati da «ogni non travagliosa alienazione di mente, dalla dimenticanza di se medesimi, dalla intermissione, per così dire, della vita; donde o interrompendosi⁷⁹ o per qualche tempo scemandosi loro il senso e il conoscimento dei propri mali, ricevono non piccolo beneficio»⁸⁰.

L'osservazione di questo comportamento diventa, in qualche modo, per Leopardi lo stimolo per scrivere una storia del riso,

nella quale, cercato che avrò del nascimento di quello, seguirò narrando i suoi fatti e i suoi casi e le sue fortune, da indi in poi, fino a questo tempo presente; nel quale egli si trova essere in dignità e stato maggiore che fosse mai; [...] esso supplisce [...] alle parti esercitate in altri tempi dalla virtù, dalla giustizia, dall'onore e simili e in molte cose raffrenando e spaventando gli uomini dalle male opere⁸¹.

Il progetto dell'opera è presentato chiaramente nella sua struttura ed è anche esplicitato lo scopo educativo che rivestirebbe la sua “storia”: dal momento che il riso è ormai sostituito alla virtù, esso tiene lontani gli uomini da comportamenti errati.

Il riso della natura

Un'altra forma di riso è quello della natura che troviamo soprattutto nei *Canti*: si tratta di un riso senza un destinatario riconoscibile.

⁷⁸ Cfr. G. Leopardi, *Operette* cit., p. 314-315.

⁷⁹ Anche qui la morte, interruzione di vita, è vista come momento di diletto.

⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 315.

⁸¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 315-316.

Nell'*Ultimo canto di Saffo* (vv. 27-28) «l'aprigo margo» non ride soltanto alla sventurata Saffo; nella *Vita solitaria* (v. 10) troviamo le «ridenti piagge»; nel *Primo amore* (v. 71) «degli astri il riso»; nel *Passero solitario* (vv. 5-6) è l'esultanza della primavera: «Primavera dintorno / Brilla nell'aria, e per li campi esulta»; in *Alla sua donna* (vv. 5-6) è sempre il riso «di natura» che splende «più vago»; nell'epistola *Al conte Carlo Pepoli* (v. 129) c'è il «sereno e solitario riso» dei campi; nella *Quiete dopo la tempesta* (v. 19) è il sorriso del «Sol che ritorna». Ma, come si domanda Lucio Felici, questa ricorrenza è legata ad un *tòpos* letterario o «nel riso e sorriso della primavera affiora incerto l'enigma dell'arcano originario? [...] Sicuramente – continua Felici – l'enigma, la sofferenza del non sapere, del non poter conoscere, si agita nella disperata interrogazione del pastore errante alla luna: “Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore / Rida la primavera” (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 73-74)»⁸². Lo sa la luna, non il pastore. Questo riso della natura è un riso consolatorio e nello stesso tempo inquietante perché non se ne conosce la ragione, perché emerge dall'«infinita vanità del tutto» (*A se stesso*, v. 16).

Ancora nelle poesie e nelle prose viene glorificato il canto degli uccelli che si associa quasi sempre al tempo sereno e che è così simile al riso degli uomini. Nel *Passero solitario* (vv. 9-10) gli «altri augelli contenti» che «a gara insieme / Per lo libero ciel fan mille giri» sono manifestazioni dell'allegria della natura. È un riso lieto come il canto-riso che illumina l'operetta morale del '24, *Elogio*, un canto che fa tutt'uno col «bello aereo» dell'Anacreonte evocato e quasi “tradotto” nella chiusa dell'*Elogio*⁸³.

⁸² Cfr. L. Felici, *Il nulla e il riso*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1998, pp. 11-24, p. 20 (ora ripubblicato col titolo *Ridere del nulla* in L. Felici, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 39-57).

⁸³ Cfr. G. Leopardi, *Operette* cit., p. 321: «siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per essere mirato continuamente da quella che egli amava [...] similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella

A questo riso corrisponde, “con fatale circolarità”, quello delle creature mortali, laddove esso si identifica con gli «ameni inganni» (*speme, giovinezza, amore*): nel *Passero* (vv. 18-19) «Sollazzo e riso / Della novella età dolce famiglia»; nelle *Ricordanze* (v. 123) è il sorriso delle «donzelle»; e poi in *A Silvia* (vv. 4-6 e 62) gli «occhi ridenti e fuggitivi» della ragazza che evocati sul «limitare / Di gioventù» dal triste «rimembrare» del poeta, fanno già presagire la «fredda morte» e la «tomba ignuda».

Quindi il riso o sorriso degli «ameni inganni» è soltanto il ricordo di un sorriso perduto, di una innocenza violata, di una «favola antica». Nel mondo civilizzato dalla ragione, tra gli uomini che hanno scoperto il vero, invece, trionfa un'altra forma di riso, il riso del disinganno.

La coppia riso/pianto

Democrito/Eraclito. C'è un passaggio nello *Zibaldone* che risale al dicembre 1823 dove il folleggiare e il ridere, dilatati a misura cosmica, sono messi in rapporto diretto e simmetrico con le «belle illusioni», uniche a sottrarsi alla vanità del tutto:

Tutto è follia in questo mondo fuorchè il folleggiare. Tutto è degno di riso fuorchè il ridersi di tutto. Tutto è vanità fuorchè le belle illusioni e le dilettevoli frivolezze⁸⁴.

Il folleggiare in questa riflessione è presentato come estrema forma di saggezza: l'accostamento non può non richiamare l'immagine di Democrito, il filosofo che rideva dei mali del mondo.

Negli anni a cavallo tra il 1810 e il 1820, gli anni percorsi dal riso

contentezza e letizia della loro vita».

⁸⁴ Cfr. *Zib.* 3390.

distruttivo evocato dalla Staël e praticato dal *Bruto*⁸⁵, in una lettera a Pietro Giordani del 18 giugno 1821 troviamo l'opposizione riso/pianto modulata ricorrendo ad una coppia referenziale presente nella tradizione tardo ellenica e latina, e cioè la coppia Democrito/Eraclito.

Ma dimmi, non potresti tu di Eraclito convertirti in Democrito? La qual cosa va pure accadendo a me che la stimava impossibilissima. Vero è che la Disperazione si finge sorridente. Ma il riso intorno agli uomini ed alle mie stesse miserie, al quale io mi vengo accostumando, quantunque non derivi dalla speranza, non viene però dal dolore, ma piuttosto dalla noncuranza, ch'è l'ultimo rifugio degl'infelici soggiogati dalla necessità collo spogliarli non del coraggio di combatterla, ma dell'ultima speranza di poterla vincere, cioè la speranza della morte⁸⁶.

Tutta la cultura occidentale, nella letteratura e nell'iconografia, è percorsa dalla tradizione che oppone Democrito ridente ad Eraclito piangente, divenuti figure illustri che rappresentano due atteggiamenti psicologici opposti. Ed è il testo dello pseudo-Ippocrate in cui prende corpo il senso del ridere democriteo. Si tratta di un apocrifo che risale al I sec. a. C. e comprende diciassette lettere che intercorrono tra Ippocrate, alcuni suoi discepoli e i cittadini di Abdera⁸⁷.

⁸⁵ Cfr. *Zib.* 87 e *Bruto minore* v. 45.

⁸⁶ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., l. n. 406, I p. 511. Commenta questo passaggio della lettera Gilberto Lonardi (*L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005): «viene in mente il Democrito apocrifo di Burton – e forse non ignoto a Leopardi – e su cui è tornato Starobinski. Viene in mente l'iconografia democritea, per esempio Salvator Rosa, col filosofo che pensa e ride tra sé e se stesso, attorniato dai segni della natura e del paesaggio, della rovina e della morte» (p. 209). Ricordiamo che Salvator Rosa è uno degli autori antologizzati nella *Crestomazia* leopardiana.

⁸⁷ Per una interpretazione del racconto cfr. J. Starobinski, *Democrito parla. (L'utopia malinconica di Robert Burton)*, Introduzione a R. Burton, *Anatomia della malinconia*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 7-43.

Questi ultimi sono molto preoccupati per il loro concittadino più illustre, il saggio Democrito, che credono improvvisamente impazzito perché ride di tutto:

Uno si sposa, un altro si dà al commercio, un altro alla politica, uno tiene una carica pubblica, va come ambasciatore, vota, è malato, è ferito, muore, e lui ride di tutto, sia quando vede gli uni tristi e abbattuti sia quando vede gli altri contenti. E fa ricerche sulle cose che sono nell'Ade, e le scrive, e dice che l'aria è piena di simulacri, ed ascolta le voci degli uccelli; spesso di notte si leva e sembra un cantore che canti da solo con dolcezza; talvolta dice di vagare nell'infinito, e che vi sono innumerevoli Democriti simili a lui; il suo aspetto è turbato come la sua mente.⁸⁸

Gli abderiti si rivolgono quindi a Ippocrate, discepolo e discendente di Esculapio, implorandolo di venire tra loro per guarire la follia del filosofo.

Nella diciassettesima lettera della raccolta, la *Lettera a Damageto*, viene descritto distesamente l'incontro tra Ippocrate e Democrito. Riportiamo il passo perché è importante per cogliere alcune analogie con gli scritti leopardiani:

[...] di là si poteva osservare la dimora di Democrito. Democrito sedeva sotto un platano basso e dalla grande chioma; vestiva una tunica spessa, da solo, scalzo era seduto su di un sedile di pietra, pallido ed emaciato, con la barba lunga. Vicino a lui, alla sua destra, cantava tranquillo un piccolo rivo d'acqua che scendeva lungo il pendio della collina. Sulla collina c'era un santuario, a quel che si poteva arguire dedicato alle Ninfe, ricoperto di vite selvatica. Egli, in atteggiamento di grande di grande compostezza, teneva un libro sulle ginocchia mentre altri erano sparsi a terra intorno a lui; c'erano anche ammassati molti animali che erano stati completamente sezionati. Egli ora si piegava concentrato nella scrittura, ora restava a lungo immobile

⁸⁸ Cfr. Ippocrate, *Lettere sulla follia di Democrito*, a cura di Amneris Roselli, Liguori, Napoli, 1998, p. 33.

pensando e riflettendo tra sé; poi dopo un po' si alzava, si aggirava osservando le viscere degli animali, le riponeva, e tornava a sedersi.⁸⁹

A questa descrizione segue un lungo colloquio tra il filosofo e Ippocrate e alla fine il medico si convince che il riso di Democrito è un riso motivato; il riso sfrenato del saggio è indice di una salute superiore dal momento che colpisce duramente i difetti, le stupidità e le ipocrisie dei mortali.

A ben guardare alcune espressioni di questa lettera le ritroviamo in Leopardi. Il filosofo è seduto sotto un platano, ha la barba lunga, c'è un rivolo d'acqua che scorre da una collina sulla quale sorge un tempio dedicato alle ninfe ed è circondata da vigne nate spontaneamente⁹⁰; è circondato da libri e animali "aperti"; scrive e a tratti si interrompe, medita tra sé: così viene presentato Democrito. Ma una scena simile troviamo nell'attacco dell'operetta *Elogio degli uccelli*:

Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co' suoi libri, seduto all'ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco dandosi ad ascoltare e a pensare, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono⁹¹.

⁸⁹ Cfr. Ippocrate, *Lettere* ... cit. p. 57.

⁹⁰ Anche questa vite selvatica sarà piaciuta a Leopardi che indicherà nell'ubriachezza un sollievo dai mali della vita: un concetto già presente in Orazio (fonte di dimenticanza e di piacere) e accolto da Leopardi (basti solo rimandare a *Zib.* 109: «l'ubriachezza cagiona la dimenticanza del vero, dalla quale sola può nascere l'allegrezza» degli uomini). Ma proprio nell'*Elogio* Leopardi scrive che gli uomini sono dilettrati da «ogni non travagliosa alienazione di mente, dalla dimenticanza di se medesimi, dalla intermissione, per così dire, della vita; donde o interrompendosi o per qualche tempo scemandosi loro il senso e il conoscimento dei propri mali, ricevono non piccolo beneficio» (cfr. G. Leopardi, *Operette* cit., p. 315).

⁹¹ Cfr. G. Leopardi, *Operette* cit., p. 309.

Nella presentazione di Amelio ritornano alcuni tratti della descrizione di Democrito: Amelio, come Democrito, sta solo, seduto all'ombra di una casa (Democrito di un platano), tiene un libro aperto tra le mani, si interrompe per pensare, e scrive. Amelio ascolta la voce degli uccelli, ma anche Democrito era stato accusato di follia dai concittadini perché ascoltava il canto degli uccelli. Se poi pensiamo che in questa operetta è inserita una lunga digressione sul riso non possiamo non domandarci se questo testo dello pseudo-Ippocrate fosse noto a Leopardi. Sappiamo che la tradizione rinascimentale si è impadronita del romanzo di Ippocrate, sono nate traduzioni e imitazioni più o meno fedeli delle *Lettere*, esse erano state un modello cui riferirsi per i numerosi trattati sul riso che fioriscono, soprattutto in area francese: il racconto è ripreso da Laurent Joubert, nel suo *Traité du ris*; lo stesso Rabelais ne fa cenno nell'edizione del *Pantagruel* del 1534; in pieno Seicento Robert Burton riproduce minutamente nel trattato *Anatomy of Melancoly* la vicenda di Ippocrate e Democrito. Sono state la fonte per una favola di La Fontaine (VIII, XXVI, *Démocrite et les Abdéritains*) e per i *philosophes*. Gli umanisti hanno generalmente preso partito per Democrito e così anche Montaigne negli *Essais* («in una pagina – sottolinea Jean Starobinski – che Pierre Bayle dice di conoscere a memoria»⁹²) mentre un secolo più tardi Fénelon, nei suoi *Dialogues des morts* preferirà Eraclito perché i suoi pianti sono una manifestazione dell'amore per gli uomini di cui il Democrito originario è invece sprovvisto: «una morale dell'identificazione compassionevole non può più prendere Democrito per modello: il suo riso segna una distanza una superiorità solitaria, di cui si sgomenta l'anima tenera di Fénelon», commenta Starobinski⁹³. E così anche Diderot, che arriva a polemizzare con Seneca e con un passaggio del *De Ira* (II, 10) che dà la preferenza a Democrito. A prescindere però dalla fortuna di questo testo, e dalla

⁹² Cfr. J. Starobinski, *Democrito parla* cit., p. 19

⁹³ *Ibidem*, p. 20.

ricezione in testi che Leopardi ha sicuramente avuto tra le mani, «tutto fa credere – scrive Alberto Folin – che Leopardi lo conoscesse direttamente, dal momento che proprio attorno agli anni delle *Operette morali* (1824) si occupa di Ippocrate, leggendo nel giugno del 1823 la *Vita Hippocratis* di Sorano, e nel dicembre dello stesso anno i trattati ippocratei *De natura hominis*, il *De aere, aquis et locis*, e il *De flatibus*. Ma, elemento questo di grande interesse, al cap. VIII dei *Disegni letterari* risulta che Leopardi aveva in mente di scrivere un'*Operetta morale* intitolata appunto *Ippocrate e Democrito*: che essa sia rimasta allo stato di puro progetto o che invece i temi che vi dovevano essere trattati abbiano trovato sistemazione in altre *Operette* effettivamente redatte, è cosa che resta da stabilire»⁹⁴.

Nel dicembre del '21, cioè sei mesi dopo la scelta, esplicitata nella lettera a Giordani, per quel riso della «Disperazione placida», rappresentata dalla maschera di Democrito, e opposta nel giugno '24 alla furiosa, in un pensiero dello *Zibaldone*:

La vita è finita quando l'amor proprio ha perduto il suo *ressort*. Ogni potenza dell'anima si estingue colla speranza. Voglio dire colla disperazione placida, perchè la furiosa è pienissima di speranza, o almeno di desiderio, ed anela smaniosamente alla felicità nell'atto stesso che impugna il ferro o il veleno contro se medesimo. ... Ora senz'alcuna ferocia, né misantropia né rancore né risentimento, senza neppure egoismo, quell'anima già poco prima sì tenera è insensibile alle lagrime, inaccessibile alla compassione. Si moverà anche a soccorrere, ma non a compatire. [...] La noncuranza vera e pacifica di se stesso è noncuranza di tutto, e quindi incapacità di tutto, ed annichilimento

⁹⁴ A. Folin, *Il riso malinconico*, cit., pp. 123-124. Cfr. anche A. Grilli, *Leopardi, Platone e la filosofia greca*, in AA. VV., *Leopardi e il mondo antico*. Atti del Convegno Internazionale di studi Leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 53-73, in part. p. 69.

dell'anima la più grande e fertile p. natura⁹⁵.

esordisce sulla scena leopardiana un altro *alter ego*, Bruto, col suo maligno riso e la sua furiosa e tragica disperazione.

Il riso e la maschera di Democrito tornano nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, l'*Operetta* che conclude l'edizione del 1827, e che avrebbe dovuto intitolarsi *Misénore e Filénore*. Nel dialogo riportato nella *Lettera a Damageto Ippocrate*, il medico, rimprovera a Democrito di non avere pietà degli uomini col ridere dei loro mali: poiché se è vero che essi mostrano la debolezza di scommettere su una continua perfettibilità della loro sorte, ciò è dovuto alla natura umana, che non può non fondarsi sulla speranza:

Chi infatti, Democrito, quando si sposa prevede la separazione o la morte? Chi, allo stesso modo, alleva i figli pensando alla loro perdita? E così nell'agricoltura, nella navigazione, nel regnare e governare e in tutte le cose della vita, nessuno pensa di fallire, ma ognuno si nutre di buone speranze e dei mali nessuno si ricorda. Il tuo riso non è forse inappropriato per costoro?⁹⁶

Anche nell'operetta leopardiana l' «estimatore degli uomini», Timandro, ammonisce il «commiseratore degli uomini», Eleandro:

Timandro: Tutti siamo infelici, e tutti sono stati: e credo non vorrete gloriarvi che questa vostra sentenza sia delle più nuove. Ma la condizione umana si può migliorare di gran lunga da quella che ella è, come è già migliorata indicibilmente da quello che fu. Voi mostrate non ricordarvi, o non volervi ricordare che l'uomo è perfettibile.⁹⁷

⁹⁵ Cfr. *Zib.* 4106-07.

⁹⁶ Cfr. Ippocrate, *Lettere* cit., p. 67.

⁹⁷ Cfr. G. Leopardi, *Operette* cit., pp. 353-54.

Se molte sono le coincidenze testuali, Eleandro-Leopardi, però, sposta il significato che al riso aveva dato Democrito: Democrito si ostina a indicare una potenza del riso dentro il mondo, presuppone l'esistenza di una Verità nascosta che il saggio deve svelare, il riso di Eleandro-Leopardi invece è «l'equivalente di un grido di dolore»⁹⁸.

Se torniamo alla lettera a Pietro Giordani del giugno 1821, riportata più sopra, notiamo che prima ancora che dentro un ambizioso progetto di pedagogia per il proprio paese, il riso può essere una «condotta di auto-protezione cercata nella noncuranza; una pratica della salute, un trattenersi ultimo dal precipitare nella morte»⁹⁹: ed infatti è questo che si legge anche in un passo dello *Zibaldone* stilato nel maggio 1825, gli anni delle *Operette*, quindi:

Quanto più l'uomo cresce (massime di esperienza e di senno ...), e crescendo si fa più incapace di felicità, tanto egli si fa proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto¹⁰⁰.

Leopardi cerca quindi di sottrarsi a Eraclito, o meglio alla sua maschera lacrimante col riso (di Democrito) o, in un altro passo bellissimo dello *Zibaldone*, del giugno 1822, col disprezzo di se stesso¹⁰¹. E cerca di darsi un dominio delle cose che escluda, senza rinnegarla, la potenza del riso di Bruto: la potenza, il dominio sul mondo che riconosce al suicida.

Timone. In quello che abbiamo riconosciuto come testo-prefazione delle

⁹⁸ Cfr. A. Folin, *Il riso malinconico*, cit. p. 127.

⁹⁹ Cfr. G. Lonardi, *Democrito/Eraclito, Socrate/Saffo e l'ombra di Timone*, in Id., *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 205-222, in part. p. 210.

¹⁰⁰ Cfr. *Zib.* 4138.

¹⁰¹ «Bisogna disprezzare i piaceri ... e se stesso, ... in questo solo modo si può godere qualche cosa» (*Zib.* 2528-29).

Operette, nella difesa del riso da parte di Eleandro, a ben guardare sembra di scorgere un confondersi tra le maschere di Eraclito e Democrito. Nella disputa che oppone queste due figure Gilberto Lonardi vede profilarsene una terza (che già si intrufolava autorevolmente negli *Essais* di Montaigne) che «ha in comune col riso almeno la presa di distanza [...] dal mondo, e comunica anch'essa, almeno al Leopardi giovane, una sua, ma ancora una volta diversa potenza. Un eroismo, una forma della grandezza. Fino, dice nel '22, a “un eroismo di malvagità fredda, [...] ragionata, inesorabile [...] eterna” (*Zib* 2474)»¹⁰². È la figura del Misanthropo, che Leopardi fa sua nel '22 con orgogliosa e ammirata disperazione e la respinge però, due anni dopo, nel *Dialogo di Timandro ed Eleandro*. (Basti solo ricordare che in un primo abbozzo dell'operetta Eleandro era Misénore, colui che odia l'uomo.) Si ripresenta di nuovo in alcuni versi delle *Ricordanze*, 22 «e sprezzator degli uomini mi rendo». Ma mentre Leopardi riconosce la possibilità di identificarsi in Democrito e/o Eraclito, Timone, la maschera del Misanthropo, è tenuta fuori da questa possibilità. E non è un caso, ribadisce Gilberto Lonardi che Timone venga evocato, anche se per essere estromesso, nella stessa operetta – il *Dialogo di Timandro ed Eleandro* – in cui sono attivi nel sottotesto Eraclito e Democrito.

Saffo/Socrate. Un'altra coppia che possiamo ricondurre all'opposizione riso/pianto è presente per alcuni anni nella scrittura leopardiana: dal maggio 1822 all'agosto-settembre 1824, cioè tra *Ultimo canto di Saffo* e *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* si delinea la coppia Saffo-Socrate¹⁰³.

¹⁰² Cfr. G. Lonardi, *L'oro di Omero* cit., p. 212. In *Zib*. 2474: «il giovane di poca virtù non può concepire un odio così vivo verso gli uomini, né così presto, com'è obbligato a concepirlo il giovane d'animo nobile». Nello stesso giorno è composto il frammento *Per la novella Senofonte e Machiavello*. (G. Leopardi, *Poesie e Prose*, cit., pp. 261-5).

¹⁰³ Cfr. G. Lonardi (*L'oro di Omero* cit.) che ipotizza che a tenere insieme questa coppia possa essere un referente greco, e cioè le «*Dissertationes* di quel Massimo di Tiro, illustre conferenziere in auge nella Roma di Commodo, nel secolo II d. C., che Leopardi mostrava di conoscere già quando, adolescente, raccoglieva materiali e citazioni per il *Saggio sopra*

Saffo e Socrate sono sicuramente accomunati dalla bruttezza: «sventurata della bruttezza» è la nota di accompagnamento alla canzone nell'autografo napoletano; «sciagurato oltre modo nella forma del corpo» è Socrate nell'*Ottonieri*.

Entrambi sono sensibili al desiderio e all'amore: «Socrate nato con animo assai gentile, e però con disposizione grandissima ad amare...»; Saffo poco prima del suicidio, rievoca prima l'erinni amorosa poi il furore dell'«implacato desio» per Faone.

In questa ricerca di una maschera, nel tardo 1821 con *Bruto minore* si impone la soluzione tragico-luttuosa: in vista della vendetta del desiderio, affidata al suicidio. Dopo *Bruto minore* appare Saffo, nel maggio 1822: ed è ancora la soluzione di un suicidio tragico. Infine nel '24 si impone la via dell'inganno del desiderio: è la via di Socrate così come viene indicata nelle parole di Filippo Ottonieri, la via cioè della dissimulazione, del sorriso ironico.

E così Leopardi si rappresentava due forme di destino: in poesia quella del pianto-autocompianto e del suicidio e il suo opposto, quello di sospendere continuamente la morte nella gestione di quel riso indebolito che è l'ironia socratica.

Nel processo di avvicinamento da parte di Leopardi al riso democriteo e circa la svolta umanistica Gilberto Lonardi invita a pensare ad un contatto col mondo tardo-umanistico attraverso il tramite di Montaigne, «una specie di maestro segreto di Leopardi. O almeno dell'autore delle *Operette morali*. Che però è tutt'altro che disposto a seguirlo fino in fondo»¹⁰⁴. Nel libro I capitolo I degli *Essais*, intitolato *De Democritus et Heraclitus*, Montaigne rinviava ai

gli errori popolari degli antichi» (p. 213). Il binomio Saffo-Socrate stabilito da Massimo nella XVIII *Dissertationes* inteso a stabilire un parallelo nel senso delle affinità tra i due, in Leopardi tende a proporsi nella bipolarità pianto/riso.

¹⁰⁴ Cfr. G. Lonardi, *L'oro di Omero* cit., p. 219.

versi della decima satira di Giovenale e proclamava la sua preferenza per Democrito, perché l'umore di Democrito è

è più sprezzante, e ci condanna più dell'altro [...]. Il compianto e la commiserazione sono misti a una qualche stima della cosa che si compiangere; le cose di cui ci si burla, le si considerano senza pregio [...]. Così Diogene che se ne stava per conto suo, baloccandosi a rotolar la sua botte e prendendo in giro il grande Alessandro, stimando gli uomini mosche o veschiche piene di vento, era giudice ben più aspro e pungente, e quindi più giusto, secondo me, di Timone, che fu soprannominato l'odiatore degli uomini.¹⁰⁵

Compare qui quel Timone di Atene cui già avevano dato spazio Plutarco e lo stesso Luciano. Ma Lonardi ritiene che il testo guida per Leopardi sia proprio questo di Montaigne. «E questo già quando medita di scrivere ... un dialogo intitolato *Socrate e Timone*, e poi, rinunciato al progetto, sposta Socrate, agosto-settembre 1824, a una pagina dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, e già tre mesi prima fa arrivare almeno il confronto con Timone – cioè la presa di distanza da lui – a una pagina del dialogo tra Eleandro e Timandro. E lì, in consonanza con Montaigne, Timone si affacciava ma per venire estromesso in nome del riso. Si osservi anzi che una simile estromissione toccava a Timone – e proprio a colloquio con Socrate – anche nei *Dialogues des morts* di Fénelon. Citati almeno una volta dal giovane Leopardi e tuttora presenti, diversamente da Montaigne, nella biblioteca paterna»¹⁰⁶.

Montaigne incolpa Timone ed Eraclito di essere troppo umani: perché, spiega, «ciò che si odia lo si prende a cuore». Nell'operetta prefazione del '24 Leopardi cerca di conciliare in Eleandro le figure di Democrito e Diogene, escludendo Timone, con le stesse argomentazioni di Montaigne.

¹⁰⁵ M. De Montaigne, *Saggi*, I, a cura di F. Garavini, con l'aggiunta del saggio di S. Solmi, *La salute di Montaigne*, Milano, Adelphi, 1966, pp. 393-394.

¹⁰⁶ Cfr. G. Lonardi, *L'oro di Omero* cit., p. 220.

Il conforto del riso

Ma in tutto il percorso delle *Operette morali* bisognerà tener conto del motivo tradizionale ed umanistico del «conforto» del riso. Eloquente in questo senso è sempre il *Dialogo di Timandro ed Eleandro*. Se consideriamo che il *Timandro*, il *Cristoforo Colombo* e il *Tasso* sono state le prime operette pubblicate (sull'«Antologia» del gennaio 1826) e che Leopardi si arrabbiò molto per l'ordine imposto dalla rivista¹⁰⁷ ricaviamo un'ulteriore autorizzazione dell'autore per eleggere il *Timandro* a chiave di lettura dell'intera raccolta, assumendolo a testo metanarrativo.

Il *Dialogo di Timandro ed Eleandro* fu composto dal 14 al 24 giugno 1824, e nell'edizione del 1827 è posto a conclusione dell'opera.

Timandro, etimologicamente l'«estimatore dell'uomo», critica le parole e gli scritti di Eleandro, «il commiseratore dell'uomo»¹⁰⁸:

Quel continuo biasimare e derider che fate la specie umana, primieramente è fuori di moda¹⁰⁹.

Ma, Eleandro ribatte le tesi dell'avversario attraverso le battute ironiche che sono spesso sottolineate dalla ripetizione e dalle riprese in litote, per concludere:

Nessuna cosa credo sia più manifesta e palpabile, che l'infelicità necessaria di tutti i viventi. [...] Se è vera, perchè non mi ha da essere nè pur lecito di dolermene apertamente e liberamente, e dire, io patisco? Ma se mi dolessi piangendo [...] darei noia non piccola agli altri, e a me stesso, senza alcun

¹⁰⁷ Cfr. la lettera a F. Puccinotti del 5 giugno 1826, a Viesseux del 4 marzo 1826.

¹⁰⁸ In un primo abbozzo dell'*Operetta* i nomi dei protagonisti erano Filenore, colui che ama gli uomini, e l'interlocutore Misenore, colui che odia l'uomo.

¹⁰⁹ Cfr. G. Leopardi, *Operette*, cit. p. 343.

frutto. Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo [...]. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso¹¹⁰.

Lo stesso concetto viene ribadito in alcune pagine dello *Zibaldone*, in particolare le pagine 107, 188 e 3990:

Il riso dell'uomo sensitivo e oppresso da fiera calamità è segno di disperazione già matura. v. p. 188

ne' pazzi i più malinconici e disperati, è naturalissimo e frequente un riso stupido e vuoto, che non viene da più lontano che dalle labbra (26 luglio 1820)

Tutto è follia in questo mondo fuorché il folleggiare. Tutto è degno di riso fuorché il ridersi di tutto. Tutto è vanità fuorché le belle illusioni e le dilettevoli frivolezze (17 dicembre 1823)¹¹¹

tutte precedenti la stesura dell'operetta. Per Leopardi è la conoscenza e la pratica del vero che con il passare del tempo impongono un sorriso distaccato nei confronti delle cose del mondo (cfr. anche la lettera al Giordani del 18 giugno 1821). Le affermazioni di Eleandro possono a ragione assurgere a paradigma delle intere *Operette* ed a corollario del percorso leopardiano attraverso le forme del riso.

Le riflessioni sul ridicolo: il riso e il nulla

In alcune riflessioni intorno al riso affidate allo *Zibaldone* è possibile cogliere il nesso che Leopardi stabilisce con l'idea del nulla. Questo legame è

¹¹⁰ Cfr. G. Leopardi, *Operette*, cit. p. 352.

¹¹¹ Eleandro dirà che le “immaginazioni belle e felici, ancorchè vane, danno pregio alla vita” (G. Leopardi, *Operette*, cit., p. 358).

particolarmente evidente se proviamo a seguire il filo degli appunti dedicati al ridicolo, ossia a ciò che genera il riso.

Le prime annotazioni le troviamo nelle pagine iniziali in una lunga osservazione sulla commedia di Plauto il quale «ottiene il fine della commedia che è di distogliere dal vizio il che principalmente è operato dal ridicolo»¹¹². Il giudizio su Plauto è molto articolato: la forza comica dello scrittore latino è il frutto di «quella certa vivacità di personaggi ottenuta col mezzo del ridicolo, che nel mentre che vivifica l'azione [...] ottiene il fine della commedia che è di distogliere dal vizio». Plauto, continua Leopardi, «talora non volendo altro che far ridere e satireggiare» pare che «della verisimiglianza non si curasse, anzi a bello studio cercasse l'inaspettato inverisimile e grossolano che però appunto è più ridicolo»¹¹³.

Nelle pagine 41-42 Leopardi distingue tra il ridicolo degli antichi e quello dei moderni e lo fa utilizzando le stesse distinzioni e lo stesso linguaggio («anzi proprio lo stesso lessico», sottolinea Lucio Felici¹¹⁴) usati per i ragionamenti intorno alla poesia:

[il ridicolo] degli antichi consistea principalmente nelle cose, e il moderno nelle parole [...] Quello degli antichi era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi per dir così un corpo di ridicolo, e i moderni mettono un'ombra, uno spirito un vento un fumo. Quello empieva di riso, questo appena lo fa gustare e sorridere, quello era solido, questo fugace ... Quello consisteva in immagini, similitudini paragoni, racconti insomma cose ridicole, questo in parole, generalmente e sommariamente parlando, e nasce da quella tal composizione di voci da quell'equivoco, da quella tale allusione di parole, da quel giuocolino di parole, da quella tal parola appunto, di maniera che togliete quella allusione, scomponete e ordinate diversamente quelle parole,

¹¹² Cfr. *Zib.* 10-11.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ Cfr. L. Felici, *Il nulla e il riso*, cit., p. 17.

levate quell'equivoco, sostituite una parola in cambio d'un'altra, svanisce il ridicolo. Ma quel de' greci e latini è solido, stabile, sodo, consiste in cose meno fuggevoli [...] Ora a forza di motti s'è renduto spirituale anche il ridicolo [...] [il ridicolo antico] era preso da cose popolari o domestiche o almeno non della più fina conversazione [...] ma il moderno massime il francese versa principalmente intorno al più squisito mondo, alle cose dei nobili più raffinati alle vicende domestiche delle famiglie più mondane¹¹⁵.

A questo punto Leopardi stabilisce il paragone tra il ridicolo degli antichi e quello dei moderni:

[il ridicolo antico] avea corpo, e come il filo d'un'arma che non sia troppo aguzzo, dura lungo tempo, dove quello [moderno] come ha una punta sottilissima [...] così anche in un batter d'occhio si logora e si consuma, e dal volgo poi non si sente, come il taglio del rasoio a prima giunta¹¹⁶.

Leopardi completa queste affermazioni alla pagina 58: a corollario di quanto sostenuto circa la differenza tra ridicolo antico e moderno porta ad esempio la facezia del Misopogone. E qualche pagina più in là (*Zib.* 63) Leopardi rimanda per la distinzione del ridicolo a *Della elocuzione* di Paolo Costa¹¹⁷ – la distinzione era stabilita sulla scorta dell'*Orator* ciceronino –.

In questa distinzione tra le due forme di ridicolo sembra quasi di sentire Bachtin, in una sorta di anticipazione delle sue riflessioni sul riso carnevalesco.

¹¹⁵ Cfr. *Zib.* 42.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Dal catalogo manoscritto di Monaldo Leopardi sappiamo che nella biblioteca di famiglia si trovava un'edizione del trattato di Paolo Costa, *Della elocuzione*, pubblicato a Venezia nel 1818, alla quale Leopardi rimanda; l'edizione attualmente presente è di qualche anno più tarda: P. Costa, *Della elocuzione di [...] con altre sue operette*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli 1825.

Ma stiamo attenti a non venire tratti in inganno: anche Bachtin metterà in stretta relazione il comico antico con la sfera materiale e corporea; anch'egli contrapporrà a quella comicità il processo di assottigliamento e “spiritualizzazione” operato dai romantici, quegli stessi che Leopardi chiama «moderni». Ma se Bachtin prende in esame il comico popolare, al quale attribuisce una funzione sociale e rigeneratrice, Leopardi, invece, si riferisce al comico degli scrittori, della letteratura (e non vi attribuisce alcun effetto di rigenerazione).

Nelle pagine 69-70 dello *Zibaldone* (siamo nel 1819) troviamo un'analisi fisiologica del riso e della tristezza, con la descrizione degli atti, del modo di muoversi e comportarsi di chi è allegro e di chi è triste. Leopardi parla di *allegrezza* ma il termine, come altri come *sorriso*, *gioia*, *diletto*, in determinati contesti e accezioni rientra nella medesima area semantica del riso. È interessante rilevare che egli arriva alla descrizione degli aspetti e comportamenti fisici per spiegarsi il fatto che l'allegria “ci porta a comunicarci con gli altri” mentre la tristezza condanna all'isolamento, a chiudersi, a rannicchiarsi in sé stessi:

Dev'esser cosa già notata che come l'allegrezza ci porta a comunicarci cogli altri (onde un uomo allegro diventa loquace quantunque per ordinario sia taciturno, e s'accosta facilmente a persone che in altro tempo avrebbe o schivate, o non facilmente trattate ec.) così la tristezza a fuggire il consorzio altrui e rannicchiarsi in noi stessi co' nostri pensieri e col nostro dolore. Ma io osservo che questa tendenza al dilatamento nell'allegrezza, e al restringimento nella tristezza, si trova anche negli atti dell'uomo occupato dall'uno di questi affetti, e come nell'allegrezza egli passeggia muove e allarga le braccia le gambe, dimena la vita, e in certo modo si dilata col trasportarsi velocemente qua e là, come cercando una certa ampiezza; così nella tristezza si rannicchia, piega la testa, serra le braccia incrociate contro il petto, cammina lento, e

schiva ogni moto vivace e per così dire, largo. Ed io mi ricordo¹¹⁸

Dopo questi appunti stilati nelle prime cento pagine dello *Zibaldone* e databili secondo quanto stabilito da Giuseppe Pacella¹¹⁹ al 1819 Leopardi torna a scrivere del ridicolo il 27 luglio 1821: si tratta di un'annotazione "autobiografica" nella quale, riferendo alcuni suoi progetti, chiarisce che «la materia del ridicolo» deve essere «seria» e spiega il perché:

a volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio, e d'importante [...] Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec.¹²⁰.

Inserisce quindi il riferimento ai suoi dialoghi nei quali cercherà «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, ecc». E suggella il suo progetto letterario con i versi 431 sgg. del II libro dell'*Eneide*¹²¹.

¹¹⁸ Cfr. *Zib.* 69-70.

¹¹⁹ Cfr. G. Pacella, *Datazione delle prime cento pagine dello Zibaldone*, «Italianistica», XVI (1987), pp. 401-9. Lo studioso ha stabilito che le pagine 1-15 risalgono al 1817; le pagine 16-42 al 1818, e le pagine 43-99 al 1819.

¹²⁰ Cfr. *Zib.* 193.

¹²¹ *Ibidem*. Giuseppe Pacella assegna a questi versi il senso generico che «Giacomo non esiterà a impiegare tutte le risorse del proprio ingegno in favore della "povera patria"»,

Alle pagine 3482-87 (scritte il 21 settembre 1823) Leopardi continua le sue riflessioni sulla tragedia, affermando che le stesse riflessioni possono anche «applicarsi alle antiche commedie [...] essa mirava ad agir sull'immaginazione [...] Le antiche commedie non erano propriamente azioni, ma satire immaginose, fantasie satiriche, drammatizzate, ossia poste in dialogo».

Fin qui le riflessioni sul ridicolo guardano all'oggetto di indagine come a carattere di un genere letterario. Ben presto Leopardi passa a scrutare le funzioni del riso dentro il nulla della realtà soggettiva-individuale e oggettiva-universale. Il 12 maggio 1825, infatti, in *Zib.* 4138 scrive:

Quanto più l'uomo cresce (massime di esperienza e di senno ...), e crescendo si fa più incapace di felicità, tanto egli si fa più proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto¹²².

Oggi, infatti, scrive Leopardi nell'*Elogio degli uccelli*, si ride assai più che «nello stato primitivo e selvaggio». Ma se è un riso-finzione, è un artificio, è uno strumento per guadagnarsi rispetto e prestigio nella società, come aveva affermato nella nota consegnata allo *Zibaldone* nel 1823: «tanto l'uomo è gradito e fa fortuna nella conversazione e nella vita, quanto ei sa ridere» (*Zib.* 3360-61). Se è un riso autentico, naturale, riso di gioia schietta, esso si identifica con la follia o l'ubriachezza, e si manifesta come «terribile e quasi barbara allegrezza», come «*maligno* amaro ironico sorriso simile a quello della vendetta eseguita da un uomo crudele dopo lungo forte e irritato desiderio, il qual sorriso è l'ultima espressione della estrema disperazione e della somma infelicità» come sostenuto in uno dei primi pensieri affidati allo

mentre per Rolando Damiani «potrebbero invece significare un giuramento che Leopardi formula dinanzi a quello che sarà il “libro della sua vita” come egli chiamerà le *Operette*. Nell'autografo sono, non a caso, vergati di seguito al precedente punto fermo, senza l'a capo»: cfr. G. Leopardi, *Zibaldone* cit., vol. 3, pp. 3400-01.

¹²² Cfr. *Zib.* 4138.

Zibaldone (Zib. 87, 1819).

Quello di Leopardi è, quindi, un riso vendicativo e sprezzante quando nasce come reazione alla propria infelicità; mentre è un riso che si misura e si scontra con la pietà quando nasce dallo spettacolo delle miserie altrui: «Non so se il riso o la pietà prevale», afferma nella *Ginestra* (v. 201).

Il riso leopardiano e le *Crestomazie*

Tra le opere di Leopardi un ruolo non certo marginale ricoprono le due *Crestomazie*. Esse, parafrasando Gino Tellini, documentano una curiosità investigativa verso testi e territori spesso inesplorati; sono un prezioso repertorio di fonti variamente utilizzate nelle opere leopardiane, ma soprattutto sono libri d'autore, specchio di una filosofia, di una ideologia letteraria e civile.

Per quanto più direttamente attiene al nostro discorso, esse si rivelano un terreno d'indagine piuttosto proficuo.

I motivi che hanno indotto Leopardi a intraprendere questo lavoro, la selezione degli autori e delle opere da antologizzare, la struttura data alle due raccolte, la scelta soggettiva (e originale) dei titoli per i singoli brani, sono elementi che uno studio delle due *Crestomazie* non può non considerare. Ognuno di questi elementi è importante per comprendere appieno il significato di questa “operazione” editoriale e per dare il giusto rilievo ai brani antologizzati.

Il 19 settembre 1826 Leopardi da Bologna propone a Stella un'antologia della prosa italiana; vi lavorerà dal novembre 1826 al giugno 1827: la maggior parte del lavoro lo svolgerà a Recanati, torna a Bologna il 26 aprile 1827, a Firenze scrive la prefazione *Ai lettori*. La *Crestomazia poetica* impegna Leopardi durante il soggiorno pisano, tra il dicembre 1827 e il giugno 1828; la *Prefazione* è del 30 settembre. La composizione delle due *Crestomazie* corrisponde, quindi, all'allontanamento da Recanati, tra il luglio 1825 e il novembre 1828. Questo periodo è caratterizzato dal contatto con

l'ambiente intellettuale di Milano, Bologna, Firenze, Pisa, ed è un periodo di intensa collaborazione con l'editore Stella¹²³; nasceranno in questi anni tre volumi di grande impegno, il commento alle *Rime* di Petrarca nel 1826 e, appunto le due antologie, la *Crestomazia Italiana* dei prosatori nel 1827 e la *Crestomazia Italiana Poetica* nel 1828, tre opere importanti anche per la loro destinazione non specialistica¹²⁴. Le due *Crestomazie* hanno alla base lo stesso intento divulgativo del commento al Petrarca ma in questo caso «l'operazione è più delicata e compromettente, giacché implica il confronto con l'intera tradizione della nostra civiltà letteraria e dunque anche il confronto conseguente con i canoni del gusto contemporaneo»¹²⁵.

La *Crestomazia della prosa*

Per comprendere la scelta leopardiana di includere nella sua antologia alcuni brani piuttosto che altri e le relazioni che si stabiliscono tra i testi antologizzati – nella sezione “Definizioni e distinzioni” della *Crestomazia della prosa*, per esempio, cattura la nostra attenzione il passo sulla *Natura del ridicolo* tratto da Il libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione¹²⁶ – dobbiamo guardare alla *Crestomazia* nel suo complesso.

Il 19 settembre del 1826 Leopardi scrive da Bologna ad Antonio Fortunato Stella:

¹²³ Cfr. P. Landi, *L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i suoi primi rapporti con casa Leopardi*, in «Otto-Novecento», XI, 3-4, 1987, pp. 5-32; Id., *Giacomo Leopardi e il mondo pubblicistico-intellettuale milanese*, in «ACME», XLIII, 1, 1990, pp. 79-112.

¹²⁴ Cfr. G. Tellini, *Leopardi*, Salerno editore, Roma, 2001, p. 157: «Con questi libri – necessitati da esigenze pratiche – il conte recanatese allarga la cerchia ristretta dei suoi lettori e affronta, in termini moderni, il problema del pubblico, della circolazione e della committenza del lavoro culturale».

¹²⁵ Ibidem p. 159.

¹²⁶ Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, Introduzione e note di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1968, p.146.

Ella dimanda se io ho nulla da suggerirle in materia di libri di lingua, per iscuole, ecc. Verisimilmente Ella conoscerà l'Antologia francese in prosa, del Sig. Noël, opera che ha avuto un applauso e uno spaccio grandissimo in Francia, con ripetute edizioni, e che riesce tanto piacevole a leggersi, anche agli stranieri, e a chi mira a tutt'altro che a studi di lingua. [...] A me pare che un'opera simile sarebbe nel tempo stesso piacevolissima ed utilissima in Italia e fuori, se si applicasse agli scrittori italiani il detto metodo, e si facesse quindi un'Antologia italiana della medesima sorta che la francese; opera che finora manca affatto. Quest'opera esigerebbe un giudizio assai fino, una vasta lettura e cognizione dei nostri classici; dovrebbe contenere una copiosa scelta di pezzi estratti da scrittori italiani di tutti i secoli, pezzi tutti rimarcabili per bellezza o utilità sia di pensiero, sia d'immaginazione, sia di narrazione ec. Condizioni essenziali sarebbero che questi pezzi fossero tutti in lingua purissima; tutti non troppo brevi, né troppo lunghi, perchè la troppa lunghezza nocerebbe alla varietà, e la troppa brevità darebbe all'opera l'arida, noiosa e scolastica forma di un sentenziario. Ella pensi un poco a questo progetto, e forse converrà meco che, eseguito veramente bene, potrebbe riuscire un'opera altrettanto amena quanto utile agli italiani e agli stranieri. I pezzi dovrebbero essere estratti anche da quei tanti bravi e purissimi scrittori, poco conosciuti generalmente, dei quali abbonda la nostra letteratura del 16° e 17° secolo¹²⁷.

In questa lettera all'editore è già delinata la struttura dell'antologia: è precisato lo scopo della raccolta con una insistenza sui termini *piacevole/amena/utile*, si ribadisce che lo scopo della raccolta non deve essere lo studio della lingua; si esplicitano i criteri della scelta, che deve avvenire tra scrittori italiani di tutti i secoli, e le condizioni alle quali i pezzi devono rispondere per poter entrare nella raccolta e cioè che siano

¹²⁷ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 1242.

«rimarcabili per bellezza o utilità» e che siano in «lingua purissima». Molta attenzione dovrà inoltre essere posta alla lunghezza dei brani per evitare la mancanza di varietà da una parte e l'aridità di un sentenziario dall'altra.

L'idea convinse subito Stella che il 5 ottobre del '26 rispose invitandolo a dare inizio al lavoro; il 18 ottobre Leopardi scrive:

[...] Il lavoro dell'Antologia (che io intraprenderò subito, poiché l'idea le piace) mi sarà molto più facile a Recanati, in mezzo alla mia libreria, di quel che sarebbe in Bologna, dove dei moltissimi libri che bisognerebbe consultare, anzi leggere attentamente per quel lavoro, io non ne avrei meco neppur uno¹²⁸.

Dopo lo spoglio sistematico della biblioteca paterna¹²⁹, il 26 aprile 1827 Leopardi torna a Bologna dove apporta gli ultimi ritocchi. Il 13 luglio spedisce a Stella da Firenze la prefazione *Ai lettori* nella quale riprende e precisa i concetti della lettera del '26.

La prefazione si apre infatti con un concetto che era stato reiterato nella lettera allo Stella, quello della utilità:

Della utilità dei libri di questo genere, si è ragionato in Francia ed in altre

¹²⁸ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, cit., pp. 1253-1254. Nella lettera Leopardi continua palesando la difficoltà di studiare nelle biblioteche pubbliche: L. Felici (*Una biblioteca portatile. La «Crestomazia italiana» della prosa*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005) fa notare che queste osservazioni seguono di poco l'appunto sulla monofagia «generando una sorta di intreccio fra solitudine nel mangiare e solitudine nel leggere, nello studiare» (p. 187) perché – scrive Leopardi – «quando io sono in presenza d'altri, non son buono a studiare».

¹²⁹ Cfr. P. Zito, *La "biblioteca" leopardiana*, in AA. VV., *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 1989, pp. 55-64; S. Gallifuoco, *Libri di libri. L'officina delle «Crestomazie»*, in AA. VV., *I libri di Leopardi*, Napoli, Elio De Rosa Editore («I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli», s. IX, n. 2), 2000, pp. 93-111.

parti più e più volte, tanto che il farne altre parole sarebbe soverchio¹³⁰.

La reticenza di queste affermazioni viene in qualche modo smentita dal periodo successivo nel quale Leopardi, ribadendo l'originalità del lavoro, presenta il titolo del suo libro che «con nome più proprio, ed usato dai Greci antichi in opere simili, intitolò Crestomazia»¹³¹.

Quindi illustra gli obiettivi che hanno guidato il suo lavoro

primieramente, io ho voluto che questo libro servisse sì ai giovani italiani studiosi dell'arte dello scrivere, e sì agli stranieri che vogliono esercitarsi nella lingua nostra [...].

Secondariamente, ho voluto che questo riuscisse come un saggio e uno specchio della letteratura italiana [...].

In terzo luogo, il proposito mio è stato che questa Crestomazia, non solo giovasse, ma diletasse; e che diletasse e giovasse, non solo ai giovani, ma anche agli uomini fatti; e non solo agli studiosi dell'arte dello scrivere, o della lingua, ma ad ogni sorte di lettori.¹³²

Questi tre assunti spiegano la struttura del testo: e cioè, il primo, giustifica le «noterelle» apposte per uso degli stranieri; il secondo spiega la presenza di autori «eccellenti» scelti da tutti i secoli ad eccezione dei

¹³⁰ Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, Introduzione e note di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1968, p. 4.

¹³¹ Ibidem, p. 4. Anche nella lettera di accompagnamento del 13 luglio 1827 a Stella Leopardi sottolinea il carattere originale della sua antologia: «Mi pare di avere accennato [nella prefazione] con distinzione e con chiarezza, ciascuna delle qualità che differenziano quest'Opera dalle altre di simil genere» (Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 1348). Sull'evoluzione del termine "Crestomazia" tra Settecento e Ottocento cfr. R. Tesi, *Due vicende del lessico intellettuale europeo: Antologia e Crestomazia*, in «Lingua nostra», LII, 1991, 2-3, p. 42; Id., *Crestomazia*, in «Lingua nostra», LIV, 4, 1993, p. 108.

¹³² G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, cit, p. 4.

moderni «che sono stimati scorretti nella lingua, e quelli che ancora vivono» e poiché «la importanza di molti di questi passi dipende per non piccola parte dal tempo in cui furono scritti» viene motivata la scelta di inserire nell'*Indice degli autori e dei libri* anche il *tempo di ciascuno autore*.

Infine, il terzo «intento non si poteva ottenere se non con una condizione: che nei passi che si sceglievano, la bellezza del dire non fosse scompagnata dalla importanza dei pensieri e delle cose» (e qui Leopardi si permette una critica alla letteratura italiana che, a dispetto di quelle francese e inglese, «consiste principalmente in libri tali che quanto allo stile, alla maniera e alla lingua, sono tenuti ed usati dai moderni per esemplari; quanto alle materie sono divenuti di poco o di nessun conto»)¹³³.

Viene poi ribadito l'intento principale del libro: «io ho voluto che questo libro dovesse poter essere letto da chicchessia con profitto e piacere, dall'un capo all'altro» e l'attenzione posta alla sua composizione affinché fosse resistente a qualsiasi traduzione.

Leopardi conclude la prefazione con tre brevi avvertenze: nella prima sottolinea di aver «letto tutta intera, o per lo meno scorso accuratamente, ciascuna delle opere che sono citate» nella *Crestomazia*; la seconda serve a giustificare la presenza di un solo luogo di Daniele Bartoli, in quanto è un autore molto conosciuto grazie alle numerose raccolte che circolano; e la terza avvertenza è una “promessa” ai lettori: «se questa *Crestomazia de' prosatori* sarà ben accettata dal pubblico, forse si farà cogli stessi ordini e nella stessa forma, una *Crestomazia de' poeti*»¹³⁴.

Tralascieremo di addentrarci nella relazione che esiste tra l'opera di Leopardi e le antologie che numerose circolavano nella prima metà dell'800 se non per quel tanto che è funzionale al nostro discorso. In questo clima di grande fortuna per le raccolte merita di essere ricordato il progetto di

¹³³ Ibidem, p. 4.

¹³⁴ Ibidem, p. 5.

antologia avanzato da Pietro Giordani in una lettera a Gino Capponi nel gennaio 1825. Dopo aver criticato alcune delle operazioni editoriali contemporanee frutto di “raccoltori” e “sceglitori” di testi sotto vari aspetti (per la mole di queste raccolte: «250 volumi spaventano ogni lettore, o italiano o forestiero, che non sia molto disoccupato»); per il costo e i tempi di pubblicazione: «né molti si trovano cui piaccia donare a quella lettura duecentosessanta scudi, e almeno cinque anni di tempo»; nonché per «la scorrezione di assai di quelle stampe»¹³⁵, Giordani presenta il suo progetto: raccogliere in «trenta maneschi volumi di 25 fogli ossia 400 facce, che non costino più di 24 scudi [...], non certamente tutto il buono che gl'italiani scrissero in cinquecento anni, ma quel che basta perché un italiano e un forestiero conoscano quanto seppero e poterono gl'italiani scrivendo»¹³⁶. La raccolta doveva essere divisa in cinque parti, «non per materie ma per tempi», e comprendere gli scrittori dall'età di Dante al Settecento e soprattutto Giordani teneva a sottolineare che la raccolta non avrebbe accolto «facezie né scherzi; perché [...] questi non sono tempi da ridere»¹³⁷. Al contrario Giordani si proponeva di raccogliere «cose storiche, scientifiche, filosofiche, erudite; elette per utilità e per eleganza tra le scritture che meno son divulgate, o per la rarità delle stampe, o per la minor fama non rispondente al merito degli scrittori»¹³⁸.

È evidente che i criteri adottati da Leopardi per la sua *Crestomazia* sono molto lontani da quelli pensati per la *Scelta di prosatori italiani* del Giordani.

Come anticipato nella lettera ad Antonio Fortunato Stella del 19

¹³⁵ Cfr. *D'una Scelta di Prosatori Italiani: Pietro Giordani a Gino Capponi Marchese*, Firenze, primo gennaio, 1825, in «Antologia», t. XVII (1825), gennaio-febbraio-marzo, p. XV.

¹³⁶ Ibidem, p. XXIII.

¹³⁷ Ibidem, p. XXIII.

¹³⁸ Ibidem, p. XXIV.

settembre 1826, Leopardi assume a modello del suo lavoro «l'Antologia francese in prosa, del Sig. Noël»¹³⁹. Da questa raccolta Leopardi deriva la distribuzione dei testi per generi di scrittura, dieci partizioni interamente accolte da Leopardi e arricchite di tre sue (*Filosofia speculativa*, *Filosofia pratica* e *Filologia*) per un totale di 13 sezioni.

Come osserva Lucio Felici «la più alta densità di testi si concentra in tre generi, due dei quali, non per caso, senza riscontro nel modello francese: *Filosofia speculativa*, *Filosofia pratica* e *Filologia*. Sono essi in realtà, i generi-guida dell'intera costruzione: la conoscenza del vero, lo studio e le regole del comportamento [...] il buon uso della lingua, della scrittura. Gli altri generi funzionano, in una certa misura, come flessioni di queste principali direttrici o categorie portanti, con una relativa intercambiabilità tra l'uno e l'altro settore [...]. La suddivisione per generi (o, meglio, per tracciati tematici e stilistici) si trasforma in un congegno di indicatori, di lancette che oscillano su un quadrante dai contorni esatti ma vario nelle sue porzioni di superficie: seguendo quelle lancette, possiamo tentare di avvicinarci, con molta cautela, a quella che era l'idea leopardiana della prosa moderna, plasmata su modelli antichi tuttora vitali e ricchi di sviluppo»¹⁴⁰. Lucio Felici segue, quindi, la direzione della *Crestomazia* che porta alla costruzione di una prosa moderna: «staccando pagine da opere diverse, raccogliendole sotto indicatori di stile abbastanza generici e mobili, combinandole all'interno di ciascuna sezione senza rispetto per la cronologia, utilizzando una medesima opera per più di un genere [...] Leopardi mirava a disegnare una personale idea di prosa in certo modo

¹³⁹ Cfr. *Leçon de littérature et de morale, ou Recueil en prose et en vers des plus beaux Morceaux de notre Langue des deux derniers siècles*, a cura di Jean-François Noël e François-Marie-Joseph Delaplace, Paris, Le Norman, 1804. Leopardi possedeva la quarta edizione del marzo-aprile 1827 (*Zib.* 4265 e 4282).

¹⁴⁰ Cfr. L. Felici, *Una biblioteca portatile*.cit., p. 193.

sovrastorica da offrire all'uso etico e letterario del suo secolo»¹⁴¹.

«Quella di Leopardi è un'antologia personalissima, che [...] seleziona, memorizza e rende “portatile” la “biblioteca della vita”, quella del Palazzo di Recanati: è una raccolta di testi altrui, di cui il poeta si appropria, tagliandoli, adattandoli e montandoli a suo piacimento. [...] La *Crestomazia* è un libro, di spiccata originalità e autonomia, che serve per capire Leopardi, la *sua* lingua, il *suo* stile, la *sua* particolare classicità tesa a far coincidere il vero con il bello, l'antico con il moderno»¹⁴².

Solo partendo da queste affermazioni si possono spiegare i brani antologizzati.

La *Crestomazia della poesia*

Anche dalla *Crestomazia della poesia* se andiamo a guardare dalla prospettiva che ci siamo ritagliata in questa ricerca possiamo ricavare elementi interessanti. Anche qui, per comprendere a fondo il significato di alcune scelte leopardiane dobbiamo riferirci al libro nel suo complesso e in relazione all'altra *Crestomazia*.

Lo stesso Giuseppe Savoca, nell'*Introduzione* alla *Crestomazia poetica* individua tra le due antologie delle differenze rispetto alla relazione che esse stabiliscono con il resto della produzione leopardiana: «se la *Crestomazia dei prosatori* costituisce in prevalenza, riguardo al carattere degli argomenti accolti, una verifica di temi tipicamente leopardiani già in gran parte elaborati (specie nelle *Operette*), la *Crestomazia dei poeti* agisce soprattutto attivamente e proietta il suo influsso sul futuro dell'opera poetica leopardiana, della quale a volte anticipa in modo sorprendente scelte e situazioni nuove»¹⁴³.

¹⁴¹ Ibidem, pp. 194-195.

¹⁴² Ibidem, p. 198-199.

¹⁴³ Cfr. G. Savoca, *Introduzione* a G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione

La critica non ha mancato però di esprimere anche giudizi negativi sulla *Crestomazia poetica*, appoggiandosi alla svalutazione che lo stesso Leopardi “censore del proprio lavoro” esprime¹⁴⁴. Più recentemente si guarda a questa opera sospendendo il discorso valutativo e privilegiando «un approccio analitico e per così dire eziologico, che concentri l'attenzione non sul valore delle scelte leopardiane ma sul loro perché»¹⁴⁵

La *Crestomazia poetica* impegna Leopardi durante il soggiorno pisano, dal dicembre 1827 al giugno 1828. Il 12 novembre 1827 Antonio Fortunato Stella “commissiona” la raccolta poetica: «Non mai per affrettarla al lavoro, ma per semplice curiosità le domando a qual punto si trova con quello della nota Enciclopedia. Questo anche il domando perchè da molti si desidera dalla mano di Lei anche la *Crestomazia poetica*. Mi dica, senza angustiarsi, e lasciando da un canto per ora la Enciclopedia, per quando la potrebbe dare»¹⁴⁶. Leopardi accoglie la proposta e il 23 novembre risponde a Stella:

e note di Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968, p. XI.

¹⁴⁴ Un deciso ridimensionamento della *Crestomazia poetica* è proposto da E. Pasquini, *Il Leopardi e i poeti italiani antichi*, in AA. VV., *Leopardi e l'Ottocento* (Atti del II Convegno Internazionale Leopardiano), Firenze, Olschki, p. 1970, pp. 507-542.

¹⁴⁵ Cfr. F. De Rosa, *La “Crestomazia poetica”*, in *Leopardi a Pisa*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, p. 88. Questa nuova linea critica è sintetizzata da Luigi Blasucci che riconosce al lavoro per la *Crestomazia* una duplice importanza, “maieutica” (per il ritorno alla poesia in proprio) e tecnico-linguistica (“suggerimenti espressivi” per i *Canti*: cfr. L. Blasucci, *Leopardi e Pisa*, in Id., *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, Morano, Napoli, 1989, pp. 121-122; W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, con la collaborazione di M. Dondero, La Nuova Italia, Scandicci, 1994, pp. 464-467; A. Marini, *Le letture per la Crestomazia nei testi dell'ultimo Leopardi. 1: il Ricciardetto*, in «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, 94, 1-2, 1990, pp. 206-222; ID, *Le letture per la Crestomazia nei testi dell'ultimo Leopardi. 2: la poesia didascalica*, in «La rassegna della letteratura italiana», 95, 1-2, 1991, pp. 72-83.

¹⁴⁶ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., II, p. 1403.

«L'Enciclopedia, come cosa dipendente dalla fantasia, dalla vena e dall'umore, che non possono essere sempre al nostro comando, va più lentamente di quel ch'io vorrei; e per questa ragione io era già deliberato di pregarla a propormi qualche altro lavoro di sua soddisfazione, che dipendesse meno dalla fantasia, e del quale io potessi occuparmi negl'intervalli, e terminarlo più presto. Ora che ella mi propone la Crestomazia poetica, io mi trovo prevenuto, e non ho ragione nè difficoltà che mi impedisca di abbracciare questa intrapresa. Bisogna però ch'io le faccia considerare primieramente che questo lavoro esige più studio e più quiete che la Crestomazia prosaica: si tratta di bellezze poetiche, che non si possono gustare leggendo in gran fretta, o scorrendo via le pagine, come si può far nella prosa. [...] Secondariamente, la Crestomazia di prosa non aveva altra opera italiana con cui gareggiare; ma una Crestomazia poetica dovrà contendere con quella del Brancia, che pure è molto passabile; dovrà contendere con qualche centinaio o migliaio di Parnasi, di Raccolte, di Scelte poetiche d'ogni genere, tra le quali ve ne sono pure molte per lo meno mediocri. Il fare un lavoro che per la sua perfezione si distingue notabilmente da tutta la infinità dei lavori congeneri (e senza ciò è inutile l'intraprenderlo), richiede uno studio lungo e posato. [...] Per tutte queste ragioni io fo conto di non poterle promettere la Crestomazia poetica se non pel principio dell'autunno prossimo. Ella mi saprà dire se questo termine le conviene o no»¹⁴⁷.

La lettera è importante per comprendere in quali termini Leopardi stesso guarda all'impresa: in prima istanza contrappone l'Enciclopedia e la Crestomazia, distinguendole in rapporto alla «fantasia», la prima è opera «dipendente dalla fantasia, dalla vena e dall'umore», la seconda è invece più libera dalla fantasia, adatta ad essere realizzata «negl'intervalli», un'opera compilatoria, in qualche modo¹⁴⁸. Ma poi vengono posti dei confronti fra due

¹⁴⁷ Ibidem, pp. 1415-16.

¹⁴⁸ Cfr. anche la lettera al fratello Carlo (Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., pp. 1412-13): «La

tipologie di testi simili, e cioè tra questa nuova raccolta e quella precedente sulla prosa, evidenziando le difficoltà che presenta la nuova impresa, a causa della consistenza del materiale dal quale trasegliere («bellezze poetiche che non si possono gustare leggendo in gran fretta, o scorrendo via le pagine») ed a causa della necessità di doversi confrontare con altre opere del genere¹⁴⁹.

Il 1° luglio da Firenze Leopardi invia ad Antonio Fortunato Stella la *Crestomazia*: «Io fin dal principio del mese scorso aveva pronta la *Crestomazia* poetica, lusingandomi di consegnargliela in presenza. Con questo medesimo ordinario la spedisco per la posta (*gratis*) al signor Moratti, pregandolo di inoltrarla subito a Lei. Vi manca la prefazione [...]. La *Crestomazia* poetica è distribuita per secoli, non per materie: e ciò per le ragioni che si diranno nella prefazione...»¹⁵⁰. Spedirà la prefazione (da Firenze) il 30 settembre.

Concluso il lavoro Leopardi non si ritiene soddisfatto: scrivendo da Recanati il 12 aprile 1829 a Gian Pietro Viesseux afferma: «Della *Crestomazia* poetica, io feci tutto quel che potei; ma, o fosse l'incapacità mia; o la qualità de' materiali, il lavoro venne malissimo, ed io ne sono

mia *Antologia italiana* ha avuto un grande incontro [...] Vogliono ch'io dia collo stesso metodo un'*Antologia poetica*. Io trovo conveniente di darmi a questo lavoro, che non vuol troppa applicazione, e l'accetto».

¹⁴⁹ Durante il suo lavoro Leopardi consulterà anche altre antologie poetiche, una è quella di Francesco Brancia (*Antologia italiana*, Parigi, Didot, 1823) che chiede, insieme al secondo tomo delle *Leçons* al fratello Carlo nella lettera citata del 21 novembre 1828. Leopardi consulterà anche Rubbi, *Parnaso italiano*, 1784-1791, Venezia, Silvestri, *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne*, Milano, 1814-1855. Cfr. E. Santini, *Della «Crestomazia Italiana» del Leopardi e di altre antologie*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», Lettere, s. II, IX, 1940, pp. 35-63. Cfr. Francesco De Rosa, *La «Crestomazia poetica»*, in *Leopardi a Pisa*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997.

¹⁵⁰ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., p. 1520.

pessimamente soddisfatto»¹⁵¹.

Come anticipato nella lettera di accompagnamento della *Crestomazia* e poi ripreso anche nella prefazione *Ai lettori*, la *Crestomazia poetica* non segue la ripartizione per materie, come quella prosastica, «perché il porgere distribuite per classi le impressioni poetiche, [al compilatore] parve primieramente impossibile, e poi di pessimo effetto se si fosse potuto fare. Per questa ragione, in cambio dell'ordine delle materie, ha seguito quello dei tempi: ordine non contrario all'effetto poetico, ed utile, come è manifesto, alla cognizione storica della poesia nazionale»¹⁵².

Dalla scelta Leopardi esclude Dante, Petrarca, l'Ariosto del *Furioso* e delle *Satire*, il Tasso della *Gerusalemme* e dell'*Aminta*, il Parini del *Giorno*, perché ritiene che «a voler conoscere la poesia nostra, sia necessario che quelle opere si leggano tutte intiere; poi, che il farle in pezzi, o il dire *questo è il meglio che hanno*, sia un profanarle»¹⁵³. Sono stati esclusi inoltre brani di tragedie o drammi, che sarebbero stati frantesi se estrapolati dal contesto, e le traduzioni e le opere di autori viventi. «Dall'altra moltitudine che abbiamo di versi, quasi infinita, [il compilatore] ha scelto ciò che gli è riuscito, o più elegante, o più poetico, o anche più filosofico, e in fine, più bello; incominciando dagli autori del secolo decimoquinto e non prima; perché de' più antichi, fuori di Dante e del Petrarca, crede egli, e crederanno

¹⁵¹ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., p. 1653. Ma non possiamo ignorare la risposta del 21 maggio di G. P. Viesseux: «Solamente nella settimana passata è arrivata la vostra *Crestomazia poetica*, che l'*Antologia* non trascurerà, certamente. Tante sono le opinioni sul modo migliore di fare una simile *Antologia* che non mi fa meraviglia il sentire che vi è chi la critica – per me trovo molto comodo di avere riunite in due soli volumi tante belle e buone cose per leggere le quali conveniva prima cercare sparse in tanti volumi» (G. Leopardi, *Epistolario* cit., p. 1663).

¹⁵² Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., p. 3.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 3, corsivo nel testo.

forse tutti, che quantunque si trovino rime, non si trovi poesia»¹⁵⁴.

Non di tutti gli autori antologizzati troviamo traccia nelle altre opere di Leopardi, in particolare nello *Zibaldone*; alcuni li incontra per la prima volta nelle antologie che consulta. Decide comunque di accoglierli nella sua scelta. E li sottopone ad una operazione di interpretazione attraverso gli interventi che mette in atto nella scelta e nell'accostamento dei brani, per esempio, o nell'intitolazione. Giuseppe Savoca osserva che nella *Crestomazia poetica* «la mancanza di note, che non siano prevalentemente e molto parcamente linguistiche, anziché essere un difetto dell'opera è un pregio notevole, poiché sollecita il lettore a un contatto diretto con i brani poetici presentati, nei confronti dei quali il poeta-antologista tutt'al più fa operare il suo gusto squisito nelle caratteristiche dell'intitolazione. Il Leopardi infatti, diversamente dagli altri antologisti sette-ottocenteschi, nei titoli che assegna ai vari pezzi attua una ricerca dell'essenziale, e a volte suscita in essi, per la risonanza soggettiva che hanno [...] e per l'estrema delicatezza di certe espressioni [...] un tocco di vera poesia; titoli che spesso sono un commento estetico o morale, e che indicano la direzione critica verso cui si orienta l'attenzione dell'antologista [...] il quale sente il bisogno di mutare le formule correnti nelle edizioni del suo tempo o negli originali, per farle rispondere a una visione personale dei poeti antologizzati. [...] Ma egli giudica e spesso rivaluta i poeti anche, e soprattutto, con il suo intelligente lavoro di accostamento e di taglio dei vari brani»¹⁵⁵.

Tra gli autori antologizzati troviamo il Berni; imprevista è la massiccia presenza di un Passeroni; il Menzini, Salvator Rosa. Dal secolo XVI Leopardi esclude i petrarchisti (o inserisce di loro testi diversamente

¹⁵⁴ Ibidem, p. 4. Ma per un quadro completo Cfr. *Zib.* 2.

¹⁵⁵ Cfr. G. Savoca, *Introduzione* cit., pp. XXI-XXII.

originali). Troviamo il Berni¹⁵⁶ il cui rifacimento dell'Innamorato possedeva per Leopardi il «ridicolo» antico, insito cioè nelle cose oltre che nelle parole. Colpiscono il poco spazio concesso all'Ariosto (la cui “affettazione manierata” quasi da secentista non lo privava dei privilegi immaginativi degli antichi. Due rapidi accenni nello *Zibaldone* alle sue *Satire* (*Zib.* 14 e 4300) testimoniano l'attenzione prestata a Benedetto Menzini, l'altrettanto spazio riservato a Salvator Rosa (5 brani) non dipende da alcuna precedente lettura ma dalla scoperta di temi e immagini familiari in autori spesso appena conosciuti attraverso le pagine del *Parnaso*¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Cfr. *Zib.* 41.

¹⁵⁷ P. Rota, *Appunti zibaldoniani per la Crestomazia poetica*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*. Atti del X Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati – Portorecanati 14-19 settembre 1998), Firenze, Olscki 2001, pp. 405-425, p. 419.

Conclusioni

Il riso come atteggiamento verso il mondo e come forma di scrittura attraversa tutta l'opera di Leopardi. Per concludere vogliamo però tornare a guardare a due riflessioni leopardiane, e cioè il *Pensiero* LXXVIII e l'appunto zibaldoniano del 1828, nelle quali troviamo l'accostamento del riso alla morte. Questa coincidenza troviamo nei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*. Nell'VIII canto – sorta di parodia della catabasi dei poemi epici – assistiamo alla scoperta, da parte di Leccafondi, della completa materialità dell'esistenza universale attraverso quella colossale risata trattenuta a fatica, solo perché l'estinto non era un «animal risivo». Scrive Riccardo Bonavita:

Non lo [il conte Leccafondi] attendono anime immortali o forme che continuano a mutare nelle infinite combinazioni dei possibili, ma l'annientamento completo, il nulla: anime morte nel senso pieno del termine, “anime” putrefatte, che non possono elargire nessuna profezia, nessuna rivelazione, se non una colossale risata trattenuta a fatica. Questa è la loro rivelazione, la rivelazione che la morte è uno sterminato sghignazzo trattenuto sulle nostre illusioni e speranze nell'aldilà, che la nostra vita è fatta di materia e si consuma per intero nel breve spazio di tempo che ci è concesso, e che il nostro destino e la nostra dignità resta nelle nostre mani, dipende da noi, dalle nostre scelte individuali, come sa testimoniare il dignitoso comportamento del generale Assaggiatore. Ma soprattutto avremo appreso a ridere di tutto, anche della nostra fragile consistenza, del nostro illuderci. La morte e il riso si toccano:

dissoluzione di ciò che è materiale la prima, dissoluzione di tutto ciò che è spirituale il secondo. Per questo il riso non teme di affrontare nemmeno la dissoluzione assoluta, gioca a metterla in scena, e così a metter in causa pure lei, senza arrendersi neppure di fronte alla propria estrema insensatezza. Come annotava Leopardi nel suo *Zibaldone* il 17 dicembre del 1823: “tutto è degno di riso fuorché il ridersi di tutto”.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Cfr. R. Bonavita, *Morte, materia, riso. L'inferno secondo Leopardi*, in G. Leopardi, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, a cura di M. A. Mazzocchi e R. Bonavita, Carocci, Roma, 2002.

Bibliografia

1. Repertori bibliografici

G. MAZZATINTI, M. MENGHINI (a cura di), *Bibliografia leopardiana*, vol. I (fino al 1898), Firenze, Olschki 1931.

G. NATALI (a cura di), *Bibliografia leopardiana*, vol. II (1898-1930), Firenze, Olschki 1932.

G. NATALI, C. MUSUMARRA, *Bibliografia leopardiana*, vol. III (1931-51), Firenze, Olschki 1953.

A. TORTORETO, *Bibliografia analitica leopardiana*, (1952-60), Firenze, Olschki 1963.

A. TORTORETO, C. ROTONDI, *Bibliografia analitica leopardiana* (1961-70), Firenze, Olschki 1973.

E. CARINI, *Bibliografia analitica leopardiana* (1971-80), Firenze, Olschki 1986.

E. CARINI, A. SBRICIOLI, *Bibliografia analitica leopardiana* (1981-86), Firenze, Olschki 1998.

E. PAVONE, A. TORTORETO, *Schede leopardiane biografiche e bibliografiche*, Acireale, Galatea 1982.

E. GIORDANO, *Il labirinto leopardiano I. Bibliografia 1976-1983 (con una appendice 1984-1985)*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane 1986.

F. FINOTTI, *Rassegna leopardiana (1986-1992)*, in «Lettere italiane», 2, 1992, pp. 267-96.

E. GIORDANO, *Il labirinto leopardiano II. Bibliografia 1984-1990 (con una appendice 1991-1995)*, Napoli, Liguori 1997.

E. GIORDANO, *Leopardi nell'ultimo ventennio: percorsi bibliografici*, in «Rivista internazionale di studi leopardiani», 1, 1999, pp. 109-129.

2. Edizioni e commenti

2.1 Edizioni complessive e particolari delle opere di Leopardi

Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane, Firenze, Successori Le Monnier 1906.

Opere minori approvate, a cura di F. Moroncini, 2 voll., Bologna, Cappelli 1931.

Tutte le opere, a cura di F. Flora, 5 voll., Milano, Mondadori 1940-1949.

Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, a cura di P. Viani, Firenze, Le Monnier 1946.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, a cura di E. Mazzali, con un'antologia di testimonianze sul Romanticismo e un saggio introduttivo di F. Flora, Bologna, Cappelli 1957.

Crestomazia italiana. La Prosa, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi 1968.

Crestomazia italiana. La Poesia, introduzione e note a cura di G. Savoca, Torino, Einaudi 1968.

Scritti filologici (1817-1832), a cura di G. Pacella e S. Timpanaro, Firenze, Le Monnier 1969.

Tutte le opere, con introduzione e a cura di W. Binni in collaborazione con E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni 1969.

«Entro dipinta gabbia». Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani 1972.

Operette morali, presentazione di G. Getto, commento di E. Sanguineti, Milano, Mursia 1982.

Opere, a cura di M. Fubini, Torino, Utet 1984.

Poesie e prose, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, 2 voll., Milano, Mondadori 1987-88.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, ed. critica a cura di O. Besomi, D. Continati, P. De Marchi, C. Giambonini, R. Martinoni, B. Moser, P. Paranchini, L. Pedroia, G. Pedrojetta, Bellinzona, Casagrande 1988.

Pensieri, a cura di C. Galimberti, Milano, Adelphi 1992.

Scritti e frammenti autobiografici, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno 1995.

Dissertazioni filosofiche (1811-1812), a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore 1995.

Cara beltà. Poesie, introduzione di L. Giussani, postfazione di M. Luzi, Milano, Rizzoli 1996.

Tutte le poesie e tutte le prose, e Zibaldone, edizione integrale diretta da L. Felici, 2 voll., Roma, Newton Compton 1997.

Pensieri, edizione critica a cura di Matteo Durante, Firenze, Accademia della Crusca 1998.

Paralipomeni della batracomiomachia, a cura di M. A. Bazzocchi e R. Bonavita, Roma, Carocci 2002.

Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, a cura di A. Ferraris, Torino, Einaudi 2003.

2.2. Zibaldone

Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura, 7 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1898-1900

Zibaldone di pensieri, a cura di F. Flora, 2 voll., Milano, Mondadori 1945.

Zibaldone di pensieri, in ID., *Tutte le opere*, introduzione e cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, II, Firenze, Sansoni 1969.

Zibaldone di pensieri: edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario, a cura di E. Peruzzi, 10 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore 1989-1994.

Zibaldone di pensieri, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti 1991.

Zibaldone, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori 1997.

Edizione tematica dello «Zibaldone di pensieri» stabilita sugli «Indici» leopardiani, a cura di F. Cacciapuoti con la prefazione di A. Prete, 6 voll., Roma, Donzelli 1997-2003.

2.3 Canti

Canti, edizione critica a cura di F. Moroncini, 2 voll., Bologna, Cappelli 1927.

Canti, edizione critica di E. Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli 1981.

Canti, edizione critica e autografi a cura di D. De Robertis, 2 voll., Milano, Il Polifilo 1984.

Canti, introduzione di F. Gavazzeni. Note di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rcs libri spa 1998.

2.4 Operette morali

Operette morali, edizione critica a cura di F. Moroncini, Bologna, Cappelli 1928.

Operette morali, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Mondadori 1979.

2.5 Epistolario

Epistolario, a cura di P. Viani, 2 voll., Firenze, Le Monnier 1849.

Epistolario di G. Leopardi. Nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti, a cura di F. Moroncini, 7 voll., Firenze, Le Monnier 1934-1941.

Lettere, scelta e commento a cura di S. Solmi e R. Solmi, 2 voll., Torino, Einaudi 1977.

Signore ed Amico amatissimo. Lettere all'editore Stella, introduzione di F. P. Botti, con una nota di F. Foschi, Venosa, Osanna 1997.

Epistolario, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri 1998.

Lettere, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori 2006.

3. Atti dei Convegni Leopardiani di Recanati

Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki 1964.

Leopardi e l'Ottocento. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki 1970.

Leopardi e il Novecento. Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 2-5 ottobre 1972), Firenze, Olschki 1974.

Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki 1978.

Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki 1982.

Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 9-11 settembre 1984), Firenze, Olschki 1989.

Le città di Giacomo Leopardi. Atti del VII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 16-19 settembre 1987), Firenze, Olschki 1991.

Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre - 5 ottobre 1991), Firenze, Olschki 1994.

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

Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizione, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 14-19 settembre

1998), Firenze, Olschki 2001.

La dimensione teatrale di Giacomo Leopardi. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre- 1-2 ottobre 2004), Firenze, Olschki 2008.

4. Studi Critici:

- A. GRAF, *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, Loescher 1898;
- B. ZUMBINI, *Studi sul Leopardi*, 2 voll., Firenze, Barbèra 1904.
- R. GIANI, *L'estetica nei «pensieri» di Giacomo Leopardi*, Torino, Bocca 1929².
- F. TOCCO, *Il carattere della filosofia leopardiana*, in AA.VV., *Dai tempi antichi ai tempi moderni. Da Dante a Leopardi*, per nozze Scherillo-Negri, Milano, Hoepli 1904, pp. 565-568;
- P. GATTI, *Esposizione del sistema filosofico di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier 1908.
- G. A. LEVI, *Storia del pensiero di Giacomo Leopardi*, Torino, Bocca 1911.
- N. SERBAN, *Leopardi et la France. Essais de littérature comparée*, Paris, Champion 1913.
- B. CROCE, *Leopardi* (1922), in *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza 1923, pp. 103-19.
- G. GENTILE, *Manzoni e Leopardi*, in *Opere complete*, Milano, Treves 1928.
- G. A. LEVI, *Appunti di cronologia leopardiana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCII (1928), 1-2, pp. 215-20.
- G. A. LEVI, *Inizi romantici e inizi satirici del Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLVI (1929), pp. 321-41.
- M. FUBINI, *L'estetica e la critica letteraria nei «Pensieri» di Giacomo Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCVII (1931), pp. 241-81.
- G. A. LEVI, *Giacomo Leopardi*, Messina, Principato 1931.
- P. BIGONGIARI, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze, Le Monnier 1937.
- G. DE ROBERTIS, *Le «Operette morali»* (1937), in ID., *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi 1973, pp. 67-89.
- G. AMELOTTI, *Filosofia del Leopardi*, Milano-Genova-Roma-Napoli 1939.
- A. TILGHER, *La filosofia del Leopardi*, Roma, Religio 1940.

- F. FIGURELLI, *Giacomo Leopardi poeta dell'idillio*, Bari, Laterza 1941.
- A. MOMIGLIANO, *Introduzione al Leopardi* (1938), in ID., *Introduzione ai poeti* (1942), Firenze, Sansoni 1979, pp. 215-4.
- M. MARTI, *La formazione del primo Leopardi*, Firenze, Sansoni 1944.
- G. DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto «A Silvia»* (1946), in *Saggio sul Leopardi* (1944), Firenze, Vallecchi 1973, pp. 157-75.
- W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana* (1947), Firenze, Sansoni 1962².
- C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, in ID., *Filosofi vecchi e nuovi* Firenze, Sansoni 1947, ora *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti 1981.
- M. FUBINI, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi* (1952), in ID., *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza 1971⁴, pp. 73-93.
- F. DE SANCTIS, *Leopardi* (1953) a cura di C. Muscetta e A. Perna, vol XIII delle *Opere*, Torino, Einaudi 1960.
- E. BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi 1954.
- S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi* (1955), Roma-Bari, Laterza 1997³.
- S. SOLMI, *Introduzione a G. LEOPARDI, Opere, I*, Milano-Napoli, Ricciardi 1956, pp. XI-XXX.
- U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi* (1957), Roma, Bonacci 1980.
- S. TIMPANARO, *Appunti per il futuro editore dello Zibaldone e dell'epistolario leopardiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV (1958), pp. 607-17.
- C. GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi* (1959), Firenze, Olschki 1973.
- N. SAPEGNO, *Noterella leopardiana* (1948) e *De Sanctis e Leopardi* (1953), in ID., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza 1961, pp. 154-61, 162-71.
- G. PACELLA, *Note al testo dello «Zibaldone»*, in «Giornale storico della

letteratura italiana», CXXXVIII (1961), pp. 107-12.

G. BERARDI, *Ragione e stile in Leopardi*, in «Belfagor», XVIII (1963), pp. 425-40, 512-33, 666-78.

S. TIMPANARO, *Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII (1966), pp. 88-119.

P. G. CONTI, *L'autore intenzionale. Ideazioni e abbozzi di Giacomo Leopardi*, Losone, Alla Motta 1966.

G. MARZOT, *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna 1966;

G. GETTO, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi 1966.

S. SOLMI, *Le due «ideologie» di Giacomo Leopardi* (1967), in *Studi e nuovi studi leopardiani*, Milano-Napoli 1975, pp. 81-91.

B. BIRAL, *Le due facce del «sistema di Stratone»* (1967) e *Materialismo e progressismo* (1972), in *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi 1987².

G. BOLLATI, *Introduzione a G. LEOPARDI, Crestomazia italiana. La prosa*, Torino, Einaudi 1968, pp. VIICXI.

S. TIMPANARO, *Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi* (1964), *Il Leopardi e i filosofi antichi* (1965), *Natura, Dèi e Fato nel Leopardi* (1969), in ID., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri Lischi 1969, pp. 133-82, 183-228, 379-407;

S. SOLMI, *Scritti leopardiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1969.

N. SAPEGNO, *Giacomo Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *L'Ottocento*, Milano, Garzanti 1969, pp. 815-95.

G. LONARDI, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki 1969.

L. BLASUCCI, *La posizione ideologica delle «Operette morali»* (1970), in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino 1985, pp.165-226.

L. BATTAGLIA RICCI, *Sul lessico delle «Operette morali»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX (1972), pp. 269-323.

- W. BINNI, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni 1973.
- A. BORLENGHI, *Leopardi. Dalle «Operette morali» ai «Paralipomeni»*, Milano, Cisalpino-Goliardica 1973.
- S. SOLMI, *Le due «ideologie» di Leopardi* (1967), *Ancora su le due «ideologie» di Leopardi* (1970), *Postilla* (1974), in ID., *Opere*, II. *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, Milano, Adelphi 1987.
- G. GUGLIELMI, *Il Leopardi satirico*, in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, pp. 47-65.
- B. BIRAL, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi 1987².
- N. BONIFAZI, *Il «riso» leopardiano e la scrittura delle «Operette morali»*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni 1975, II, pp. 575-606.
- C. COLAIACOMO, *Al di qua del Paradiso: su autorità e religione nello sviluppo intellettuale di Leopardi*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, II, Roma, Bulzoni 1975, pp. 537-74.
- P. BIGONGIARI, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia 1976.
- L. SPITZER, *L'«Aspasia» di Leopardi* (1963), in ID., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero 1976, pp. 251-92.
- G. LONARDI, *Il «coro di morti» nel sistema poetico leopardiano* (1976), in «Lingua e stile», XII (1977), 3, pp. 433-57.
- S. CAMPAILLA, *La vocazione di Tristano. Storia interiore delle «Operette morali»*, Bologna, Pàtron 1977.
- C. GALIMBERTI, *Introduzione a G. LEOPARDI, Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida 1977, pp. V-XXXVIII.
- M. DELL'AQUILA, *Leopardi. Tre saggi*, Bari, Adriatica 1978.
- A. TARTARO, *Leopardi*, Roma-Bari, Laterza 1978.
- A. FRATTINI, *Letteratura e scienza in Leopardi, e altri studi leopardiani*, Milano, Marzorati 1978.
- M. MARTI, *Cronologia dinamica delle «Operette morali»*, in «Giornale

storico della letteratura italiana», CLVI (1979), pp. 203-28.

G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane* (1947), in ID., *Varianti e altra linguistica* (1970), Torino, Einaudi 1979.

F. BRIOSCHI, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore 1980.

E. MATTIOLI, *Leopardi e Luciano*, in AA.VV., *Leopardi e il mondo antico. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980)*, Firenze, Olschki 1982, pp. 75-98.

A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli 1980

R. REGNI, *Ragione architettonica delle «Operette morali»*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXXV (1981), pp. 501-10;

R. MACCHIONI JODI, *Leopardi e l'anonimo del Sublime*, in «Belfagor», XXXVI (1981), 2, pp. 145-57.

F. CERAGIOLI, *I canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki 1981.

M. A. RIGONI, *Saggi sul pensiero leopardiano*, Padova, Cleup 1982.

F. LO PIPARO, *Matérialisme et linguistique chez Leopardi* (1982), in AA.VV., *The History of linguistics in Italy*, Amsterdam, Benjamins 1986, pp.147-73.

G. CERONETTI, *Leopardi e il gallo cosmico* (1983), in ID., *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi 1988, pp. 101-12.

A. FORLINI, *Omero e la poesia moderna. L'ermeneutica sentimentale del Leopardi*, in «Intersezioni», III (1983), 2, pp. 317-45.

L. CELLERINO, *Prosa d'invenzione morale*, in *Letteratura italiana III, Le forme del testo II. La prosa*, Torino, Einaudi 1984, pp. 1011-1039.

U. DOTTI, *Leopardi e la funzione dell'ironia* (1984), in ID., *Il savio e il ribelle. Manzoni e Leopardi*, Roma, Editori Riuniti 1986, pp. 39-59.

S. GENSINI, *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino 1984.

M. MARTI, *Storia del genere umano: dal discorso indiretto al diretto*, in

- «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII (1985), pp. 272-275.
- D. DE ROBERTIS, *Sul «Coro di morti» di Leopardi*, in «Rivista di letteratura italiana», IV (1986), 2, pp. 261-331.
- C. GALIMBERTI, «Leopardi, Giacomo», in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, Utet 1986, II, pp. 570-93.
- W. BINNI, *Lettura delle «Operette morali»*, Genova, Marietti 1987.
- S. GENSINI, *La teoria semantica di Leopardi*, in «Il veltro», XXX (1987), 5-6, pp. 635-56.
- M. VERDENELLI, *Cronistoria dell'idea leopardiana di «Zibaldone»*, in «Il Veltro», XXXI (1987), pp. 591-621.
- J. UGNIEWSKA, *Strutture saggistiche e strutture diaristiche nello «Zibaldone» leopardiano*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCI (1987), 2-3, pp. 325-38.
- G. PACELLA, *Datazione delle prime cento pagine dello Zibaldone*, in «Italianistica », XVI (1987), pp. 401-9.
- C. LUPORINI, *Il pensiero di Leopardi*, Napoli, Macchiaroli 1987.
- C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio 1987.
- A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano, Sugarco 1987.
- A. FERRARIS, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Torino, Einaudi 1987.
- A. DOLFI, *Per una rilettura dello «Zibaldone»*, in AA.VV., *Lettura leopardiana*, Fermo 1987.
- L. BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano 1987.
- M. MARTI, *I tempi dell'ultimo Leopardi (con una «Giunta» su Leopardi e Virgilio)*, Galatina, Congedo 1988.
- M. CAESAR, *Leopardi's «Operette morali» and the Resources of Dialogue*, 1988 (trad. it. *Le dialogo*, in *Leopardi e la cultura europea. Atti Università di*

Lovanio (*Lovanio, 10-12 dicembre 1987*) a cura di F. Musarra, S. Vanvolsem e R. Guglielmone Lamberti, Leuven-Roma 1989, pp. 103-24).

A. CARRANNANTE, *I diletta del vero*, Pisa, Ets 1988.

M. VERDENELLI, *La teatralità della scrittura. Castiglione, Parini, Leopardi, Campana, Pavese*, Ravenna, Longo editore 1989.

R. TESI, *Pluralità di stili e sintassi del periodo nelle «Operette morali» di Giacomo Leopardi*, in «Lingua nostra», L (1989), 2-3, pp. 33-56; e LI (1990), pp. 9-13;

M. ANDRIA, S. GALLIFUOCO, P. ZITO e S. ACANFORA, *Uno schedario inedito e gli Indici dello Zibaldone*, in «Il Veltro», XXXIII (1989), 3-4, pp.233-57.

Leopardi e la cultura europea. Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio (Lovanio 10-12 dicembre 1987), a cura di F. Musarra, S. Vanvolsem e R. Guglielmone Lamberti, Roma, Bulzoni 1989.

Leopardi e il pensiero moderno. Atti del convegno tenuto a Roma il 25-26 novembre 1988, a cura di C. Ferrucci, Milano 1989.

E. SAPRYKINA, *La satira romantica in Giacomo Leopardi*, in *Leopardi nella critica internazionale*, a cura di M. Santoro, Napoli, Federico e Ardia 1989, pp. 229-42.

C. GALIMBERTI, *La caduta, la noia*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, a cura di C. Ferrucci, Milano, Feltrinelli 1989, pp. 109-17.

R. DAMIANI, *Teofrasto, Bruto e l'impero della ragione*, in «Lettere italiane», XLII (1990), pp. 238-63.

P. LANDI, *Giacomo Leopardi e il mondo pubblicistico-intellettuale milanese*, in «Acme», XLIII (1990), 1, pp. 79-112.

M. MUÑIZ MUÑIZ, *Poetiche della temporalità*, Palermo, Palumbo 1990.

Leopardi. Il problema delle fonti alla radice della sua opera, a cura di A. Frattini, Roma, Nuova Coletti 1990.

E. SEVERINO, *Il nulla e la Poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Roma, Rizzoli 1990.

L. POLATO, *Lo stile e il labirinto. Leopardi e Galileo, e altri saggi*, Milano, Franco Angeli 1991.

L. CELLERINO, *Da Roma al Vesuvio: evoluzione del tema rovinistico, in Leopardi e Roma. Atti del Convegno (Roma 7-8-9 novembre 1988)*, a cura di L. Trenti e F. Roscetti, Roma, Colombo 1991, pp. 255-82.

L. BLASUCCI, *Canzoni leopardiane. Dalle note autografe alle Annotazioni del 1824*, in «Belfagor», XLVI (1991), 3, pp. 261-74.

A. FERRARIS, *La vita imperfetta. Le «Operette morali» di Giacomo Leopardi*, Genova, Marietti 1991.

M. VITALE, *La lingua della prosa di Giacomo Leopardi: le «Operette morali»*, Firenze, La Nuova Italia 1992.

L. CELLERINO, *Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, L'Aquila, Japadre 1992.

L. ANCESCHI, *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello «Zibaldone»*, Parma, Pratiche editrice 1992.

F. SECCHIERI, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Modena, Mucchi 1992.

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

A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, presentazione di Cesare Galimberti, Venezia, Marsilio 1993.

R. DAMIANI, *Leopardi e Madame de Staël*, in «Lettere italiane», XLV (1993), 4, pp. 538-61.

M. MUÑIZ MUÑIZ, *Le quiete e vaste californie serve (sullo spazio immaginario in Leopardi)*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCVII (1993), 1-2, pp. 81-95.

L. FELICI, *La luna nel cortile. Trame di poesia nello «Zibaldone»*, in «Filologia e critica», XVIII (1993), 2, pp. 175-93.

G. PACELLA, *Vicende e fortuna dello «Zibaldone» tra '800 e '900*, in «Italianistica», XXII (1993), 1-3, pp. 39-51.

W. BINNI, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci e M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia 1994.

M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino 1994.

G. SAVARESE, *L'eremita osservatore. Saggio sui "paralipomeni" e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni editore 1995.

TRENTI, *Leopardi e i poeti a S. Onofrio (la lettera sul sepolcro del Tasso)*, in AA.VV., «Effetto Roma»: *Il mito*, Roma, Bulzoni 1995, pp. 9-23.

L. BLASUCCI, *I «Canti» di Leopardi*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, III. *Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Torino, Einaudi 1995, pp. 331-62.

A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio 1996.

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

M. MANOTTA, *Leopardi. La retorica e lo stile*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1998.

Leopardi in Europa, a cura di F. Musarra, B. Van denn Bossche, S. Vanvolsem, Firenze, Franco Cesati editore 2000.

A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio 2000.

M. DONDERO, *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani»*, Napoli, Liguori 2000.

A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio 2001.

L. MARCON, *"Vita" ed "esistenza nell'Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Roma, Antonio Stango Editore 2001.

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

R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2002.

L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*,

Venezia, Marsilio 2003.

G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'«Illiade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio 2005.

L. FELICI, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio 2005.

D. DELLA TERZA, *Saggi su Giacomo Leopardi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2005.

L. FELICI, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2006.

G. POLIZZI, *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere 2007.

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

4. Studi critici sul riso leopardiano

Testo di partenza imprescindibile è il volume AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki 1998.

G. MARZOT, *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.

G. SAVARESE, *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1995².

L. BLASUCCI, *I tempi della satira leopardiana* (1981), in Id., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano ed., 1989, pp. 197-221.

E. CIRCEO, *La poesia satirico-politica del Leopardi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1981.

L. BLASUCCI, *La posizione ideologica delle Operette morali*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 165-226.

S. ROMAGNOLI, *La Palinodia al marchese Gino Capponi*, «Il ponte», XLIII, 2, marzo-aprile 1987, p. 99.

F. SECCHIERI, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Modena, Mucchi, 1992.

L. BLASUCCI, *Procedimenti satirici nella Palinodia*, in Id., *I tempi dei Canti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 162-176.

L. FELICI, *Il nulla e il riso*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1998, pp. 11-24, p. 20 (ora ripubblicato col titolo *Ridere del nulla* in L. Felici, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 39-57

5. Fonti primarie:

E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful; with an introductory Discourse concerning taste*, in Id., *The works (1887)*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag 1975.

M. T. CICERONE, *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, Utet, 1986.

M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, I, a cura di F. Garavini, con l'aggiunta del saggio di S. Solmi, *La salute di Montaigne*, Milano, Adelphi, 1966.

IPPOCRATE, *Lettere sulla follia di Democrito*, a cura di Amneris Roselli, Napoli, Liguori 1998.

LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi*, a cura di V. Longo, 3 voll., Torino, Utet 1976.

MONTI V., *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Milano, Dall'Imp. Reg. Stamperia 1818-19.

M. F. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi 2001.

A. G. NECKER STAËL, *Corinne ovvero l'Italia*, a cura di G. Fontanella Sappa, Torino, Utet, 1961.

6. Studi di carattere generale

- G. ALMANZI, *Amica ironia*, Milano, Garzanti 1984.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979.
- M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino, Einaudi 1979.
- G. BALDISSONE, *Il canto della distanza*, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori 1988, pp. 9-34.
- R. BARTHES, *S/Z* (1970), Torino, Einaudi 1973.
- S. BLAZINA, *La parodia: fra i testi il lettore*, in *Lo specchio che deforma* cit., pp. 35-46.
- A. BRILLI, *Introduzione a La satira. Storia, tecniche e ideologie*, Bari, Dedalo 1979, pp. 7-62.
- I. CALVINO, *Definizioni di territorio: il comico* (1967) in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi 1980.
- M. CATAUDELLA, *Il comico in letteratura*, in *Comico e riso. Da Aristotele alla nuova retorica*, Salerno, Edisud 2004, pp. 13-39.
- G. CITTON, *Ironia e narrazione*, «Strumenti critici», 55, 1987.
- E. DUPRÉEL, *Le problème sociologique du rire*, in «Revue philosophique», CVI, II, 1928 (poi in *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949).
- G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni 1974.
- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1968), Milano, Rizzoli 1978.
- S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, vol. IV, Torino, Einaudi 1972.
- N. FRYE, *Anatomia della critica* (1957), Torino, Einaudi 1969.

- L. HUTCHEON, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in «Poétique», 36, 1978.
- G. W. F. HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi 1967.
- V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo 1987 [1964].
- I. KANT, *Critica del giudizio*, a cura di A. Gargiulo, Bari, Laterza 1967.
- S. KIERHEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate* (1841), Milano, Guerini e Associati 1989.
- H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969 [1949].
- A. MINONNE, *C'est n'est qu'un des buts. Note sulla parodia*, in «Lectures», 9, 1981.
- M. MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli 1984.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani 1989.
- L. OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, introduzione di Ch. Perelman, trad. it. Di A. Serra, Milano, Feltrinelli 1977.
- A. PAGLIARO, *Ironia e verità*, Milano, Rizzoli 1970.
- V. JA. PROPP, *Comicità e riso* (1976), Torino, Einaudi 1988.
- FR. SCHLEGEL, *Frammenti del «Lyceum»* (1797) in *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni 1967.
- D. SPERBER, D. WILSON, *Les ironies comme mentions*, «Poétique», 36, 1978, pp. 399-412.
- J. STAROBINSKI, *Democrito parla. (L'utopia malinconica di Robert Burton)*, Introduzione a R. Burton, *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio 1994.
- H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino 1976.