Daniela BOMBARA
(Università di Messina)

L'immaginazione come strumento ermeneutico in alcune prose leopardiane

Abstract: (Imagination as a Cognitive Tool in some of Leopardi's works) It is well known that Leopardi intended to move away from the Romantic imagery, both theoretically and in his works; according to him, Italian gothic, visionary and folkloristic, reproduces every reality in a distorted way, without leading to any significant improvement of knowledge. But in his *Operette morali* Leopardi surprisingly draws on the same Folk traditions that inspired the Italian Romantic ballads. Indeed, the Leopardian fantastic does not represent the Romantic Volksgeist; it rather provides the author an opportunity to explore otherness and, by the distant and alienated point of view of the supernatural, to take a critical eye to the humanity; to discover hidden truths in the end. Wise goblins and stupid gnomes, (*Dialogo di un folletto e di uno gnomo*) powerful wizards and faustian devils (*Dialogo di Malambruno e Farfarello*); living deads (*Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*); in these characters the Folk tradition is intertwined with the rewriting of Classical motifs. The resulting is a lucid and merciless analysis of the surface world, including nonsense and irrepressible pain. Moreover, this theatre of the supernatural focuses on the depiction of the destructive Death, whether a giant and contemptuous Nature, or a woman in friendly conversation with her sister Fashion. The Leopardian fantastic therefore announce the modern thought, involved in a relentless and painful questioning of the existent, very far from Italian gothic imagination, still ingenuous and reassuring, as it relegates otherness to margins of reality.

Keywords: Leopardi, fantastic, Romanticism, Operette, hermeneutics

Riassunto: È noto quanto Leopardi intendesse distanziarsi dall'imagerie romantica, sia a livello di elaborazione concettuale che nel concreto delle sue opere; il gotico italiano, visionario e folkloristico, gli sembra riprodurre in forme deformate la realtà, senza che ciò comporti alcun miglioramento delle conoscenze, né una più profonda comprensione del mondo descritto. Nelle Operette morali egli però attinge alle stesse tradizioni popolari che avevano alimentato le ballate romantiche; ma il fantastico di cui queste figure sono espressione non è inteso come Volkgeist, trasposto nella pagina scritta per aderire alla mentalità ed alle forme comunicative di un "popolo" che è l'obiettivo, culturale e patriottico, a cui tendono gli intellettuali risorgimentali; il soprannaturale, il sub e sovra- umano che attraversano le Operette permettono a Leopardi di gettare uno sguardo su un mondo altro; esso osserva la società con uno sguardo alieno, distante e quindi particolarmente critico, anzi rivelatore di verità nascoste. Folletti sapienti e sciocchi gnomi (Dialogo di un folletto e di uno gnomo), potenti maghi e diavoli faustiani (Dialogo di Malambruno e di Farfarello); morti viventi (Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie); in questi personaggi la tradizione folklorica si intreccia alle riscritture degli autori classici, dando luogo ad una lucida e spietata analisi del mondo di superficie per metterne a nudo l'essenza caotica e la fondamentale insensatezza. In questo teatro del soprannaturale domina la complessa raffigurazione della Morte distruttrice, sia che s'incarni nell'immagine di una Natura gigantesca e sprezzante (Dialogo della Natura e di un Islandese), o che discorra amabilmente con la sorella Moda, suo doppio speculare, poiché anch'essa rende effimera e insignificante l'esistenza dei viventi (Dialogo della Moda e della Morte). Al discorso delle Operette è necessario accostare la contemporanea riflessione dello Zibaldone su spavento, terrore, timore, quindi sugli aspetti perturbanti di un quotidiano che appare intessuto di angoscia sotterranea; una riflessione che mostra le zone d'ombra del pensiero

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

postilluminista (Camilletti) e certamente si alimenta della dolorosa esperienza personale di un Leopardi bambino e adolescente. Le incursioni leopardiane nel fantastico annunciano quindi il pensiero moderno, impegnato in un'incessante e dolorosa messa in discussione dell'esistente, e distante anni luce dalle fantasie gotiche e visionarie dei romantici italiani, ancora di matrice medievale, e comunque rassicuranti nel loro confinare l'alterità ed il caos in zone liminari della realtà.

Parole chiave: Leopardi, fantastico, Romanticismo, Operette, ermeneutica

Leggendo un passo da *Corinne* di Madame de Staël, Leopardi commenta nello *Zibaldone* :

> Queste parole sono una soleniss. condanna degli orrori e dell'eccessivo terribile tanto caro ai romantici, dal quale l'immaginazione e il sentimento in vece d'essere scosso è oppresso e schiacciato, e non trova altro partito a prendere che la fuga, cioè chiuder gli occhi della fantasia e schivar quell'immagine che tu gli presenti (Leopardi 2015, 111 [1819])[1]

È ben noto quanto lo scrittore recanatese avverta fin dalla prima giovinezza una profonda estraneità fra la sua poetica e quella dei romantici italiani,che critica aspramente perché riducono la letteratura al pateticoper impressionare un pubblico allargato e suscitare, in accordo con le tematiche risorgimentali, forti sensazioni nel 'popolo'; ma in realtà, avverte Leopardi, gli autori sedotti dalle nuove tendenze hanno perso il linguaggio della natura, l'unico in grado di attivare sensibilità e immaginazione del lettore. Sia negli appunti dello *Zibaldone* che, con maggiore organicità, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), Leopardi acutamente osserva la fondamentale contraddizione dell'ideologia romantica, basata su razionalità e volontà di rappresentare il vero, almeno nelle intenzioni, ma risolta poi in una vana ricerca "di mille superstizioni" *(Zib.,*27 [1817-1818]), ed in una prassi imitativa che riproduce del reale gli aspetti più stravaganti, facendo "incetta di cose vili e oscene e fetide e schifose", con una "segnalatissima propensione al terribile o vogliamo all'orribile" (Leopardi 1988, 43). La letteratura gotica italiana dà luogo, nell'ottica leopardiana, ad una rappresentazione artificiosa e ridicola, dove la ricerca di effetti è esibita: una "statua di cenci con parrucca" (*Zib.,*122 [fr. 87]), che duplica la realtà deformandola ma non la interpreta, né conduce ad un miglioramento delle conoscenze o ad una più profonda comprensione del mondo descritto;[2] soprattutto da esso elimina il meraviglioso e il poetabile, "come

[1] Si utilizza per le citazioni l'edizione dello *Zibaldone* in tre volumi a cura di Rolando Damiani, pubblicata da Mondadori nel 2015. Da ora in poi vi si farà riferimento, per le citazioni in corpo testo ed in nota, con il nome abbreviato dell'opera in corsivo: *Zib.*

[2] Nel *Discorso* si afferma che la maniera d'imitare il reale dei Romantici è più impressionante rispetto alla realtà effettiva, ma rozza e volgare, adatta alle "immaginazioni torpide e grossolane", al "popolaccio", per il quale "farà più effetto e piacere un pupazzo di cenci con occhi di vetro che una statua (Leopardi 1988,138- 9).

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

se nella scultura che imita il marmo s'introducessero gli occhi di vetro, e le parrucche invece delle chiome scolpite" (*Zib.*,705 [23 aprile 1821]).

La critica ha però osservato quanto lo stesso Leopardi sfrutti nel corso delle sue opere *l'imagerie* romantica: ad esempio nelle *Operette morali* egli attinge alle stesse tradizioni popolari che avevano strutturato l'universo ballatistico, nelle sue declinazioni fantastiche: diavoli, maghi, folletti, gnomi, morti viventi, una gigantesca Natura, e la stessa Morte personificata sono i protagonisti di alcuni dei dialoghi leopardiani.[3]

Si consideri poi nello *Zibaldonela* presenza insistita e pervasiva di quella sensazione che potremmo considerare come effetto e conseguenza della visionarietà gotica dei moderni Romantici, o delle superstizioni popolari: la paura, in effetti non solo sensazione ma sentimento complesso che Leopardi analizza nei diversi aspetti di spavento, timore, terrore, e che ritrova negli accadimenti naturali ma anche nel rapporto col divino, o nelle relazioni sociali; perfino nel linguaggio. "Gli uomini tendono più al timore, e ciò è provato dal fatto che le lingue hanno una grande abbondanza di parole che esprimono il timore" (Zib.,2676 [21 gennaio 1825]).[4]

È la natura stessa, in *primis*, a far paura, come "procella oscura" che terrorizza gli animali, determinando uno scenario che sarà poi utilizzato nella celebre *Quiete*

[3] Ad esempio Foresti (2006) si chiede per quale motivo Leopardi destini a protagonisti di una sua operetta un folletto ed uno gnomo quando nel *Discorso di un italiano* " ad essere bandito era l'intero genere letterario di origini nordiche, di cui proprioil cosiddetto Piccolo popolo, quello dei folletti e degli gnomi, era protagonista" (97).

[4] Per Leopardi il timore pertiene ai giovanissimi ed alle fasi primitive dell'umanità; esso "resterà sempre, di fatto, il *timor* in senso vichiano, la paura, cioè, dell'ignoto caratteristica delle anime vergini e prone alle illusioni" (Camilletti 2014, 241). Il terrore, come lo spavento, è invece tipico dell'età moderna: sensazione fortissima e devastante, può essere provata anche da uomini coraggiosi e razionali. "Altro è il timore altro il terrore. Questa è passione molto più forte e viva di quella, e molto più avvilitiva dell'animo, e sospensiva dell'uso della ragione, anzi quasi di tutte le facoltà dell'animo, ed anche de' sensi del corpo" (*Zib.*,1769 [21 giugno 1823]). Camilletti, nel saggio citato, afferma che questa concezione del terrore mostra i limiti del razionalismo settecentesco, "quella specie di paura che sorge dalla conoscenza del vero, una sorta di effetto collaterale e adulterato dell'illuminismo che emerge, nella luce della conoscenza, come un cono d'ombra: qualcosa di simile a ciò che Freud avrebbe, nel 1919, definito come 'il perturbante', ritorno di un qualcosa che si è culturalmente superato" (Camilletti 2014, 242). Leopardi manterrebbe quindi intatto il potere sovvertitore del terrore che scompagina la ragione, evitando il moderatismo dei Romantici italiani, i cui spaventi 'gotici' restano sempre nell'alveo del controllo razionale. Pur condividendo le osservazioni di Camilletti riguardo al carattere innovativo del terrore leopardiano, bisogna però sottolineare che anche il timore "tradizionale" degli spettri e di un oltremondo, in quanto sentimento "formidabile e smanioso", ha il potere di raggiungere zone della psiche inarrivabili con i normali strumenti della logica. "Perché la ragione e l'esperienza rendono inaccessibili a qualunque sorta di sentimento, quell'ultima e profondissima parte e radice dell'animo e del cuor nostro, alla quale penetrano e arrivano, e la quale scuotono e invadono le sensazioni fanciullesche o primitive, e in ispecie il detto timore" (*Zib.*,445 [20 gennaio 1821]). Se il terrore deriva dall'avvertimento del *perturbante*, il timore consente di accedere all'inconscio, del singolo e della collettività.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

dopo la tempesta;[5] colpiscono ancora l'immaginazione del poeta gli effetti devastanti della furia degli elementi, talvolta presentati come *similitudini*:

> Una similitudine nuova può esser quella dell'agricoltore che nel mentre che miete ed ha i fasci sparsi pel campo, vede oscurarsi il tempo ed una grandine terribile rapirgli irreparabilmente il grano di sotto la falce: ed egli quivi tutto accinto a raccoglierlo, se lo vede come strappar di mano senza poter contrastare (Zib.,99 [1819]); Uomo colto in piena campagna da una grandine micidiale e da essa ucciso o malmenato rifugiantesi sotto gli alberi, difendentesi il capo colle mani ec. soggetto di una similitudine (Zib.,121 [1819]); Uomo o uccello o quadrupede ucciso in campagna dalla grandine (Zib., 248 [agosto 1820]).[6]

Vita e letteratura si integrano: una citazione ariostesca introduce sulla scena l'aratore istupidito dal fulmine (Zib.,1232 [25 settembre 1821]).[7] Nel paesaggio naturale si evidenziano ancora suoni inquietanti, quali lo "stridore notturno delle bandieruole traendo il vento" (Zib.,77 [1819]); l'abbaiare dei cani, collegato a bobò, lo spauracchio dei fanciulli, *Mormò* per i greci antichi: la parola, afferma Leopardi,è formata dall'unione delle due forme onomatopeiche bau bausostantivate, a significare "una persona o spettro che manda fuori quelle voci *bau bau*" (Zib., 20 Maggio 1823 [1716]). D'altra parte è proprio l'abbaiare che introduce la dimensione sonora dello *Zibaldone* nella prima "scena", studiatissima dalla critica, dove il verso del "cane di notte dal casolare" (Zib., 3 [1817]) richiama l'immagine del lupo mostruoso che spaventa il bambino nella favoletta di Aviano.[8] La paura permette di

[5]La "procella oscura" è presente in un frammento poetico in due terzine, di cui citiamo la prima, datato da Pacella al 1818 "Sì come dopo la procella oscura/ canticchiando gli augelli escon del loco/ dove cacciogli il vento (nembo) e la paura". (*Zib.,*33).

[6]Le immagini di fenomeni naturali inquietanti o paurosi sono state rubricate da Lucio Felici, nella sezione *Trame di poesie nello Zibaldone*, del suo *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*: "Terrori, incubi scatenati dalla natura ostile: è la natura, con la sua violenza cieca, scaricata nelle cieche tempeste, l'entità che agghiaccia il poeta" (Felici 2006, 33).

[7]"Quale stordito e stupido aratore, / poi ch'è passato il fulmine, si leva/ di là dove l'altissimo fragore/ presso a gli uccisi buoi steso l'aveva", "divina stanza dell'Ariosto (I.65). *Zib.,*1232.

[8]Secondo Camilletti (2012, 56- 69) la connessione fra cane, luna del frammento poetico, e mostro divora-bambini della favola di Aviano *De nutrice et infanti,* è attivata da un ricordo di paura infantile che emerge nel discorso del giovane Leopardi, identificato con il "bambolo" della favola. Ne deriva un quadro narrativo alogico e onirico, dove il "cane di notte", cane infero dunque, richiama deità ctonie e terribili, quali Ecate che ulula alla luna. La pagina iniziale, dove è evidente «the presence of an 'archaic' sensation of terror"» (64),mescola credenze antiche e timori infantili, attraverso un'operazione legittimata dal *Discorso di un italiano,* nel quale ai fanciulli ed agli antichi sono attribuite le medesime facoltà percettive, in particolare la capacità di provare forti passioni. Leopardi quindi «envisages a close relationship in identity between 'antichi', children and 'villani', thus investigating within the classical irrational the very same marvels and anxieties that he recalls from his own childhood and which resurface in his dreams […]; the tensions between past and present, and between rationalism and the underlying presence of myth, engender a set of ambiguous signifiers that obliquely make the image of 'Ecateinferna' resonate behind the nocturnal landscape»(65). Ecate, mostro divorante e ululante, simboleggia le forze naturali tese alla distruzione dell'uomo – e l'immagine della terra come mostro inghiottitore torna, come vedremo, nelle *Operette* -; l'orrore di questa immagine si configura come "ritorno del rimosso", di qualcosa che la razionalità illuminista ha messo a tacere, ma riemerge attraverso il cortocircuito fra memorie dell'estrema giovinezza e miti/ storie antiche.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

collegare le angosce infantili dell'autore ad antichi sostrati mitologici; non solo quindi potenzia le sensazioni, rendendo piacevole perfino la visione di disastri naturali secondo il dettato estetico del sublime romantico, ma richiama realtà ancestrali, che a loro volta sono segni di conflitti, tensioni, assurdità celate sotto la superficie delle cose; in particolare sia il timore che il terrore evidenziano, si vedrà, il carattere ossimorico dell'esistenza umana, dove coesistono desiderio della felicità e sua costante negazione. Come Schopenhauer, a cui è stato accostato (De Sanctis 1858; Prete 1998; Pocai 1997; Volpi 1999), Leopardi parte da se stesso, dal proprio io infantile, per costruire nuove e diverse forme di percezione e conoscenza.Nella condizione aurorale della vita – infanzia del singolo e dell'umanità – è possibile quindi superare il limitato approccio razionale, ed attingere ad una percezione più profonda del reale, che appare talvolta inspiegabilmente minaccioso.[9]

Fra i popoli antichi, osserva Leopardi, il timore è pervasivo, riguardando ciò che non è esperibile, al di fuori della portata dell'umano, dunque tutta la sfera del divino: gli dei appaiono terribili tra i popoli primitivi, mentre acquistano un carattere più moderato e piacevole con l'avanzare della civiltà.[10] Affine è il terrore della morte: nello Zibaldone è spesso focalizzata la zona liminare fra esistenza e non esistenza, e ricorrono le immagini di non-morti che vagano sulla terra, ai quali solo i riti di sepoltura possono dare pace. Per il giovane autore la civiltà ha corrotto e devitalizzato la società; i tempi moderni sono intrisi di un'essenza mortuaria.[11]

Ma la paura è anche un fatto sociale: non riuscire a possedere l'oggetto amato, essere fuori dalla famiglia, in mezzo ad estranei ostili;[12] ancora più grave il timore di se stessi, della propria vita "tutta e solamente interna" con "continui timori e

[9] "Sento dal mio letto suonare (battere) l'orologio della torre. Rimembranze di quelle notte estive nelle quali essendo fanciullo e lasciato in letto in camera oscura, chiuse le sole persiane, tra la paura e il coraggio sentiva battere un tale orologio" (*Zib.,* 58)

[10] Sulle terribili deità dei tempi antichi, quando l'ignoranza accresceva il timore, vedi Zib., *1545 [6 febbraio 1822]; ancora, "l'uso de' sacrifizi nacque dall'egoismo del timore" (*Zib., *1695 [7 febbraio 1823]).*"Primos in orbe deos fecit timor" (*Zib., *2267) La citazione della Tebaide di Stazio è introdotta per dire chela religione stessa è nata dal timore (cfr. anche* Zib., *2970); i popoli non civilizzati possiedono dei "mostruosi e di forme terribili" (*Zib.,*2267), e ciò deriva non solo dall'ignoranza ma anche dalla potenza in sé del sentimento ; il timore infatti è "più forte, valevole, efficace, attivo che la speranza e l'amore" (*Zib., *2270); ad esso dunque il giovane Leopardi, di formazione sensista, riserva particolare attenzione.*

[11] "E insomma si può dire che gli antichi vivendo non temevano il morire, e i moderni non vivendo, lo temono; e che quanto più la vita dell'uomo è simile alla morte, tanto più la morte sia temuta e fuggita" (*Zib., 1906 [25 luglio 1823]). I riti di sepoltura servono ad impedire che le anime degli insepolti vaghino sulla terra (Zib., 2139 [15 settembre 1823]) "Violazione e corruzione delle leggi naturali e della natura; verissima cagione dell'incremento che l'imperio della morte ha guadagnato sopra gli uomini" (Zib.,548 [7 marzo 1821]) Gli antichi "in ciascheduna età erano proporzionatamente più gagliardi, più sani, insomma più pieni di vitalità che i moderni" (Zib., 965 [16 luglio 1821]).*

[12] "Pur mi ricordo di esser vissuto in una specie di timore o timidezza continua […]; avermi spaventato, ed abbattuto e afflitto l'animo assai più del solito, non per altro se non perché io mi sentiva essere come solo in mezzo a nemici, cioè in mano alla nemica natura, senza alleati, per la lontananza de' miei" (*Zib.,* 2790 [Recanati 16 Nov. 1826]).

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

sollecitudini, [tormentata da] il travaglio della immaginazione, le previdenze spiacevoli, le fantasticherie disgustose, i mali immaginari, i timori panici" (Zib., 2830 [24 marzo 1827]). Interviene anche la figura riconoscibilmente perturbante del doppio: il terrore e disgusto per la propria immagine specchiante è un fenomeno che Leopardi avverte come del tutto istintivo e in quanto tale presente anche fra gli animali; forse per odio verso i propri simili, argomenta l'autore.[13] In realtà la visione angosciosa del riflesso adombra la paura, profonda e nascosta nelle pieghe della coscienza, di smarrire la propria identità. Nello Zibaldone Leopardi non arriva a teorizzare il potere disgregante del doppio, ma nei testi fantastici, ed in particolare in alcune delle Operette, ricorre a raddoppiamenti, rispecchiamenti, inquietanti somiglianze, per potenziare l'effetto e l'espressività di immagini, personaggi e situazioni, in grado di frantumare il "paradigma di realtà" e svelarne l'insensatezza e la negatività.[14]

Ciò che suscita, comunque, un'angoscia che paralizza i sensi e l'intelletto è la fondamentale illogicità dell'esistenza:

> Non può una cosa insieme essere e non essere […]. Or l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla perfezione e al fine proprio che è la sua felicità. […] Dunque l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo. […] Chi può comprendere queste mostruosità? […] È meglio assoluto ai viventi il non essere che l'essere. Ma questo ancora come si può comprendere? Che il nulla e ciò che non è, sia meglio di qualche cosa? (Zib., 2649-50 [3 giugno 1824]).

Questa è l'insopprimibile paura dell'uomo Leopardi e dell'umanità; essa non può essere rappresentata dagli eccessi gotici dei Romantici, ma deve invece essere rintracciata in impercettibili segnali che mostrino il sotterraneo orrore della realtà. Si tratta di tracce non accessibili tramite il pensiero logico, e seguite andando a ritroso nel tempo dell'individuo e della collettività, ricostruendo la trama delle paure mitiche e infantili "quel timore spirituale, soprannaturale, sacro, e di un altro mondo, [che] aveva un non so che di formidabile e smanioso" (Zib., 445 [2 gennaio 1821]). Esso consente di superare la limitata ragione e accedere ad una sorta di protoinconscio, "quell'ultima e profondissima parte e radice dell'animo e del cuor nostro, alla quale penetrano e arrivano, e la quale scuotono e invadono le sensazioni fanciullesche o primitive, e in ispecie il detto timore" (*Ibidem*)

[13] "Il vedersi nello specchio, ed immaginare che v'abbia un'altra creatura simile a se, eccita negli animali un furore, una smania, un dolore estremo. […] Ciò accade anche nei nostri bambini. […] Amor grande datoci dalla natura verso i nostri simili!! (*Zib.*, 2854 [13 aprile 1827]). Vedi anche *Zib.*, 2979 e 3039 [4 aprile 1829], a cui si riferisce la successiva citazione: "L'odio verso i simili, che essendo di ogni vivente verso ogni vivente, è maggiore verso quei della specie, ancor nella specie stessa è tanto maggiore, quanto un ti è più simile."

[14] L'effetto destabilizzante e 'pauroso' del doppio mette in discussione la logica tradizionale e l'essenza stessa del reale, determinando una dimensione fantastica che assume in alcuni casi un preciso valore ermeneutico, poiché individua l'incompatibilità fra 'reale' e 'razionale'. La distruzione del "paradigma di realtà" come elemento costitutivo del fantastico è teorizzata da Lucio Lugnani nel saggio "Per una delimitazione del 'genere' (1983, 37- 73)

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

L'operazione di Leopardi è quindi l'esatto opposto rispetto a quella dei Romantici italiani, poiché non costruisce un doppio spaventoso del reale, ma scava all'interno di esso per scoprire il fondo oscuro dell'uomo, *quel sostrato di disagio, timore e terrore dato* dalla consapevolezza di un'assoluta distonia col mondo intorno a sé; a queste sensazioni forti e pervasive la civiltà si è solo sovrapposta.

Nelle *Operette* "fantastiche" vediamo in atto la stessa operazione: i personaggi soprannaturali presentano caratterizzazioni essenziali e sfumate, che non suscitano sentimenti immediati di paura come poteva accadere con le raffigurazioni dei Romantici italiani; ma i pochi tratti descrittivi e comportamentali richiamano credenze antiche, terribili deità primitive, orrori del quotidiano, rivelando il senso nascosto, negativo e mortuario, della realtà attuale.

[Moda] *Questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte*

L'operetta *Dialogo della Moda e della Morte* rappresenta un primo caso, già emblematico, nella geografia del fantastico leopardiano, poiché mette in scena una figura macabra usuale nell'immaginario romantico, e per tradizione fortemente caratterizzata con attributi orrifici.[15] In realtà il dialogo vuole proprio ribaltare l'iconografia *vulgata*del personaggio, come anche della sorella Moda, che appartiene nella letteratura precedente ad un ambito semantico e rappresentativo più 'leggero'[16]. La coppia, descritta con tratti essenziali ma significativi, che la rendono al tempo stesso inusuale e infera, appare immersa in un ambiente astratto e del tutto indefinito. I sensi della Morte sono manchevoli, ottusi: dice di avere "mala vista", ma di non poter usare occhiali, poiché non ce ne sarebbero di così potenti al mondo, e comunque non potrebbe indossarli; implicitamente si richiama l'immagine ufficiale della Morte con

[15] Terza fra le *Operette* sin dall'edizione Stella del 1827, il *Dialogo della Moda e della Morte,* composto a Recanati fra il 15 e il 18 febbraio 1824,è il primo componimento del volume ad avere diffusione internazionale, come afferma Singh: "*Per quanto ne sappiamo*, la *prima volta che Leopardi venne tradotto* in *inglese* (*benché non* in *Inghilterra*) *fu nel 1830*, *quando una parte del suo Dialogo della Moda e della Morte comparve sulla rivista mensile inglese* « The Ausonian »" (Singh 1968, 6). Sull'argomento vedi anche il contributo di Roberto Pertici (1997). Certamente la fortuna del dialogo nei paesi anglosassoni deriva dal particolare tipo di umorismo sterniano che lo caratterizza, basato su di una levità tragica che adombra una visione assolutamente negativa dell'esistenza. Utilizziamo per le citazioni l'edizione delle *Operette* del 2014 a cura di Emanuele Trevi.

[16] É importante sottolineare che Leopardi costruisce la sua raffigurazione di questa "strana coppia" in dialogo costante con una serie numerosa di fonti, ampiamente rubricate da Raoul Bruni (2011, 25- 26). Lo studioso nota, fra l'altro, che la stessa idea innovativa di una moda "mortuaria" in realtà è già presente in un dialogo poetico di Saverio Bettinelli, *Amore e la Gran Moda,* nel quale Moda nasconde sotto i suoi variopinti abiti un "sozzo scheletro".Se il lettore assegna automaticamente la Morte all'oltremondo, anche la Moda personificata assume fin dal principio un ruolo demonico nell'operetta: è infatti investita con queste parole, "Vattene col diavolo", esclamazione usurata ma atta ad inserire nel componimento"un contesto infernale, tra macabro e grottesco" (Bruni 2011, 35). Nel corso dell'operetta il sintagma formulare appare compiutamente risemantizzato: Moda rivela effettivamente un comportamento diabolico, in quanto tortura crudelmente la razza umana costringendola a sottomettersi alle sue assurde regole.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

viso di scheletro. L'inquietante donna è anche debole d'udito, non riesce quindi a percepire con esattezza le parole della Moda; gli attributi di cecità e sordità spostano l'ambito di riferimento iconografico all'età classica – le statue greche di Tanatos sono rappresentate con gli occhi chiusi (Bonelli 2013,157) – e ad altre, differenti figure soprannaturali, quali Fortuna/ Tyche, deità "cieca e sorda"; un *topos* diffuso, di cui Leopardi poteva avere esempi concreti per epoche a lui vicine negli scritti di Gozzi, presenti nella biblioteca paterna.[17] L'interazione fra temi mitologici e motivi letterari dà luogo ad un personaggio disturbante ed ossimorico, il cui sguardo offuscato si origina da orbite vuote – la faccia/ scheletro di Morte –, ed il cui spettrale compito viene compiuto nella più assoluta casualità, con le stesse modalità febbrili ed insensate che qualificano l'operato di Tyche/ Fortuna. Definita "pazzaccia" da Gozzi in *Dov'è Prudenza, è ogni deità*, questa dea è costretta ad una continua corsa intorno al mondo, come il personaggio leopardiano. Il richiamo all'immaginario medievale attraverso le citazioni petrarchesche suona ironico per questa figura mezza cieca, sorda, frenetica, priva di mantello nero, cavallo e falce; una raffigurazione impoverita che fa balzare in primo piano la sorella Moda, sorella perché "l'una e l'altra [tirano] parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù" (Leopardi 2014, 59). Una metamorfosi che si converte in degradazione dell'umano, rispecchiando la decomposizione dei corpi una volta che sia cessata la vita, ma anche la perdita delle facoltà intellettive. Moda crea una società folle di *freaks*, gente mutilata e torturata; la sua azione distrugge la forma esteriore e la funzione di ogni corpo vivente:

> Non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi [della Morte], come verbigrazia sforacchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco per li fori; abbruciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi che io fo che essi v'improntino per bellezza; sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni […]; storpiare la gente colle calzature snelle;chiuderle il fiato e fare che gli occhi le scoppino dalla strettura dei bustini (Leopardi 2014, 60).[18]

[17] Gaspare Gozzi, *Dov'è Prudenza, è ogni deità,* p. 371, in *Opere in versi e in prosa* (1758). Nella stessa raccolta troviamo la satira *Di una visita fatta all'inferno*, nella quale l'autore immagina un oltremondo della Moda, dove vengono puniti gli artigiani che lavorano nel campo; è possibile, come suppone Bruni (2011, 35), che Leopardi abbia tratto ispirazione dal componimento gozziano. Èvero comunque che gli attributi di cecità e sordità sono presenti anche nel *Trionfo della morte* petrarchesco ("Io son che sì importuna e fera/ Chiamata son da voi sorda e cieca" I, 37- 8) che costituisce, come ha osservato Della Giovanna (1970, 29) una fonte significativa per l'operetta.La Morte leopardiana avanza pretese letterarie citando Petrarca ("Passato è già più che 'millesim'anno.."); Moda ribatte ironicamente: "Madama petrarcheggia?"e Morte dichiara di amare l'autore citato poiché ha celebrato il suo Trionfo (Leopardi 2014, 59). L'allusione alla moda petrarchesca è funzionale a ridimensionare lo *status* della macabra figura, anch'essa una *fashion victim*: "il calco comico della morte contemplata dai mistici. È un personaggio alla moda" (Prete 2008, 97). La citazione di Prete si trova già in Bruni 2011, 37.

[18] L'idea di abiti/ tortura è forse suggerita a Leopardi dalla lettura di un poemetto di Filippo Pananti, *L'artista di teatro*, presente nella Biblioteca di Casa Leopardi. Il poema offre una visione satirica della misera esistenza di un poeta di teatro, che non si può permettere bottoni ed usa al loro posto spilli ritorti, che "sempre gli punzecchian la carne/ e quando gli si attaccano alla pelle, / il povero signor vede le stelle" (Pananti 1817, 12).

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

La Moda leopardiana è l'esatto contrario della deità settecentesca: invece di mantenere viva l'illusione di un'eterna giovinezza, condanna l'umanità a una non-vita;[19] grazie al suo operato le zone di competenza della morte non sono più sottoterra ma all'aria aperta, e qui Moda pianta semi di morte dovunque, colonizzando la Terra. L'immagine potente di un mondo distopico, quasi uno scenario fantascientifico abitato da morti viventi, rivela le antinomie del reale: la vita dell'uomo è, fin dal principio, una morte mascherata, la bellezza scaturisce da corpi sofferenti e deformati.[20] In questo contesto, estraneo alla logica formale e al buonsenso, la cifra compositiva di ogni discorso e rappresentazione è il doppio: i due protagonisti sono le metà di un intero, e infatti possono scambiarsi i ruoli. "L'invenzione leopardiana fa della Moda un vero e proprio doppio della Morte, la quale, a sua volta, reciprocamente, appare come il volto oscuro che si cela dietro la maschera scintillante di sua sorella" (Bruni 2011, 26).

Anche Moda mostra una sorta di ottusità sensoriale affine alla visione limitata ed alla sordità della macabra sorella: ha infatti una "vocina da ragnatelo" (Leopardi 2014, 60). È vero che la notazione in primo luogo critica l'abitudine affettata, tipica dell'ipocrita e artificiosa società del tempo, di condurre le conversazioni "sottovoce" (Cecchetti 1982, 513); ma sicuramente la parola "ragnatelo", raramente usata dall'autore (Bruni 2011, 38), si riferisce anche al mito di Aracne, probabilmente nella versione dantesca, come si può dedurre dal contesto generale. Poche righe prima, infatti, Morte rimprovera Moda per il suo tono di voce impercettibileusando queste parole: "In caso che tu non parli col tuo pensiero o con persona che tu abbi dentro la strozza, alza più la voce" (Leopardi 2014, 60). "Strozza" è un termine presente nella prima cantica della *Commedia* (*Inf.* VII, 125), e tutta l'operetta è punteggiata da riferimenti all'*Inferno*, fenomeno ampiamente prevedibile per un lavoro che vuole focalizzare il lato oscuro del reale (Fabio 1995, 108-9).[21] E' agevole quindi per il lettore collegare la voce di ragno e la leggenda di Aracne alla riscrittura dantesca: la "folle Aragne", confinata nel XII canto del *Purgatorio* per scontare la sua arroganza; nel mondo ribaltato dell'operetta, invece, Moda/ Aracne, vanta con orgoglio il suo potere su un'umanità devastata, che tiene legata a sé con i lacci della vanità. Lo

[19] Moda afferma: "Ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva" (Leopardi 2014, 61). E, rivolgendosi alla sorella Morte: "E quando che anticamente non avevi altri poderi che fossi e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera, ancorché tu non le abbi mietute, anzi subito che elle nascono" (Leopardi 2014, 62).

[20] Nello *Zibaldone* spesso Leopardi mette in discussione il principio di non contraddizione: "Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale […] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione (4099). Osserva Baldacci che il paradosso è fondamentale nella strutturazione del pensiero leopardiano (Baldacci, *Leopardi o del paradosso*, in "Antologia Vieusseux, n. 76, 1984, pp. 13-26), e la sua funzione è di evidenziare i limiti della logica aristotelica. L'inquietante, il soprannaturale, il fantastico, si propongono allora la stessa funzione di superare gli angusti confini del razionale.

[21] Il lavoro di Fabio è citato da Bruni 2011, 35.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

scenario di questa operetta appare allora un inferno in Terra, dove i peccati, come ad esempio il bisogno ossessivo di apparire, sono glorificati e non condannati, anche se conducono l'umanità ad una sofferenza insieme ridicola ed inutile.

Infine è necessario osservare che i sensi ridotti della coppia hanno anche un senso più direttamente perturbante: Moda e Morte appartengono ad un'alterità, alla sfera distante dell'oltremondo, dove i normali strumenti di percezione sono negati.[22] In questa operetta solo apparentemente leggera che meriterebbe,come osserva Bruni, maggiore attenzione critica, opera un complesso sistema di stratificazioni mitologiche, finzionali e letterarie, che si innesta sulla strategica vaghezza descrittiva dell'esordio: Morte/ Thanatos/ Tyche e Moda/ Aracne/mostro divoratore dal doppio corpo lavorano in sinergia per enfatizzare l'inconsistenza dell'essere umano.

Il dialogo finisce con la raffigurazione di un mondo attraversato dalla morte e privato dell'immortalità, così come appare dal discorso di Moda: "Al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische" (Leopardi 2014, 62)

L'immagine della Terra come mostro inghiottitore appartiene alla cultura giudaica; nella Bibbia, *Libro dei Numeri,* la punizione dei peccatori consiste nell'essere mangiati vivi da una gigantesca bocca divoratrice che sorge dalla terra. Nel *libro di Isaia* (5. 14) il mostro è Sheol, nome che identifica il regno dei morti: *Perciò lo Sheol ha aperto la sua gola, ha spalancato la sua bocca senza forma*. Come abbiamo visto, il potere congiunto di Morte e Moda ha trasformato il mondo di superficie in un cimitero, abitato da individui che conducono una non-vita; è naturale quindi che questa parvenza di esistenza sia, alla fine del processo, interamente eliminata.[23] L'orrifica immagine biblica comunica con forza la mancanza di senso insita nell'esistenza umana, la sua fondamentale e terrificante nullità.

[22] In genere nei testi leopardiani gli abitanti dell'aldilà hanno sensi attutiti, come la memoria confusa ed onirica della vita nelle mummie di Ruysch, o la voce mortuaria dei topi defunti nei *Paralipomeni*, "oscura, fioca, a stento decifrabile" (Castori 2008, 759) . Un'ulteriore prova della natura radicalmente *altra* dei protagonisti del dialogo, è data dall'orrifico *Doppelgänger* insito nella raffigurazione della Moda, la più fatua, in apparenza, delle due: come si è già accennato, il personaggio potrebbe avere qualcuno "dentro alla strozza"; ciò spiegherebbe la sua voce ridotta. La battuta in primo luogo intende sottolineare l'incomunicabilità dei discorsi salottieri, riprendendo l'immagine della vocina "da ragnatelo", ma al tempo stesso genera una figura teratomorfa e divoratrice, che richiama sottilmente la violenza perpetrata contro gli uomini, 'inghiottiti' e sovrastati dalle mode passeggere, e anticipa la raffigurazione finale della Terra inghiottitrice.

[23] Può essere interessante osservare che nella tradizione letteraria cristiana il motivo dell'inghiottimento ricorre nelle vite di santi e martiri (Angelini 2007, 240); se si considera allora che l'influenza della moda sulla società dà luogo ad un'inutile mortificazione del corpo, sganciata da ogni significazione religiosa, l'inghiottimento finale può adombrare parodicamente il martirio laico ed insensato che Moda e sorella Morte impongono ad ogni essere vivente.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

[Folletto] ***Io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie***

Seconda fra le *operette* 'fantastiche', il *Dialogo fra un Folletto e uno Gnomo*, introduce il mondo del folklore in un discorso leopardiano sempre comunque misurato ed essenziale, che non concede nulla alla fantasia popolare e non fornisce quindi alcuna descrizione fisica della coppia. Il dialogo è condotto con una tecnica visibilmente teatrale, per cui la maggior parte delle informazioni sono date attraverso l'azione e le battute degli attori, riducendo al minimo la parte descrittiva

> Folletto Oh sei tu qua, figliuolo di Sabazio? Dove si va?
>
> Gnomo. Mio padre m'ha spedito a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini (Leopardi 2014, 68).

Lo gnomo, in quanto figlio di Sabazio, divinità tracio-frigia collegata a culti popolari misterici e ai riti orgiastici di Dioniso con funzione insieme salvifica ed ermeneutica, è uno spirito ctonio, da collegarsi non tanto al folklore nordico quanto piuttosto all' esoterismo rinascimentale: una tradizione diffusa attribuisce infatti a Paracelso l'etimologia della parola "gnomo", da *gnosi*, la conoscenza.[24] Il deittico "qua", nella battuta del Folletto indica un luogo non specificato – fra cielo e mondo sotterraneo – in cui i due personaggi dialogano; forse esso coincide con il mondo di superficie, ma l'assoluta assenza di esseri viventi suggerisce un *non luogo,* una sorta di palcoscenico virtuale, che è un punto di vista ideale per osservare l'estinzione della razza umana: il folletto fa sapere infatti allo gnomo che gli uomini sono tutti morti. Certamente la coppia, destinata al compito cruciale di criticare l'antropocentrismo, è ben diversa dai personaggi del folklore celtico; estranei topologicamente agli umani – il folletto situato in una zona superiore, lo gnomo inferiore rispetto ad essi – i due protagonisti possono vantare un pensiero *distante*, non compromesso negli eventi della razza umana, e quindi più acuto e maggiormente capace di cogliere il senso degli

[24] Noti vocabolari (Fernando Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana,* Milano, Ceschina, 1939, p. 527; *Il vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari.* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003 vol. I, 410); riportano infatti l'etimologia citata, attribuendola a Paracelso. Nel *Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et coeteris spiritibusTheophrastus* Bombastus von Hohenheim, detto Paracelso (Blaser ed., 1960) assegna in realtà al termine una doppia etimologia: da *genomos,* cioè abitante della terra, o dalla radice greca *gnosis,* quindi conoscenza. Foresti (2006, 100-102) esaminando le fonti letterarie presenti nella biblioteca di Leopardi, e altre opere dell'autore come il *Saggio sopra gli erroripopolari degli antichi* (1815) definisce lo statuto dello gnomo leopardiano come semidio, strettamente connesso alla terra; ma la sua figura conserva anche elementi di quelle credenze superstiziose che consideravano gli gnomi scopritori di tesori nascosti. Il personaggio dello gnomo si collega certamente a quell'area di deità ctonie, simboli delle forze incontrollabili della natura e di un'alterità che non può essere spiegata con gli strumenti della ragione, a cui appartiene anche, come abbiamo osservato, la Morte/ Thanatos e, come vedremo in seguito, la Natura/ Cibele nel *Dialogo della Natura e di un Islandese.*

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

eventi che sulla Terra accadono.[25] In tal modo i due personaggi condividono una simile funzione ermeneutica che può spiegare il loro ruolo di ultimi testimoni di una distruzione totale, della quale loro – almeno il Folletto – cercano di spiegarsi le ragioni.[26] La coppia è stata paragonata da Emilio Giordano al coro delle antiche tragedie greche, per la sua funzione di trarre da ciò che è successo una lezione esemplare, e di pronunciare la nuda, disillusa verità (2008, 425-27). Penso che sarebbe possibile indicare un'altra fonte letteraria, la shakespeariana *Tempesta,* dove troviamo un'altra coppia – il primo uno spirito dell'aria, il secondo una creatura della terra: Ariel e Caliban; il confronto potrebbe chiarire qualcosa in più riguardo al senso degli elementi fantastici dell'Operetta.[27] Come Ariel, il Folletto perseguita il suo Calibano prendendo il giro l'ingenuità dello Gnomo; quest'ultimo infatti crede che l'estinzione della razza umana potrebbe comportare significative conseguenze, mentre il Folletto risponde che nel mondo nulla è cambiato. Inoltre la natura demoniaca del Calibano shakespeariano riecheggia nello Gnomo 'figlio di Sabazio', quando questi afferma che gli piacerebbe incontrare un non-morto, mostrando quindi una maligna attrazione per la magia nera:[28]

> Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima (Leopardi 2014, 69).

Se i personaggi richiamano la coppia della *Tempesta,* allora l'umanità può essere accostata al regno di Prospero dove l'uomo, che ha imposto con arroganza le sue leggi e regole, è destinato ad abbandonare i propri poteri soprannaturali. Allo stesso modo tutte le azioni ed idee della razza umana sono diventati inconsistenti, ed anche le loro tradizioni mitologiche/ cosmologiche sono ridicolizzate: una volta estinta la razza umana la Fortuna ha perso i suoi attributi, "si ha cavato via la benda, e messosi gli occhiali" (Leopardi 2014, 68); stelle e pianeti hanno ripreso la loro

[25] Il folletto nel dialogo definisce chiaramente la sua zona "aerea" di pertinenza come geograficamente opposta a quella dello gnomo: "Che fanno agli gnomi il sole, la luna, l'aria, il mare, le campagne?" (Leopardi 2014, 70)

[26] In realtà lo gnomo accoglie con ingenuo stupore la notizia dell'estinzione, mentre il folletto vede l'episodio con fredda e sprezzante razionalità. La funzione "rivelatrice" dello gnomo, creatura del sottosuolo e quindi naturalmente portata a scoprire misteri profondi, sembra qui sconfessata e ribaltata – la stupidità dello gnomo è evidente durante il dialogo -, in favore del Folletto, figura dell'aria che innova la raffigurazione topica di baldanzosa superficialità che connota il personaggio. Leopardi si pone al solito in un rapporto critico con la tradizione, accogliendo fonti diverse che interagiscono e si mescolano dando luogo a personaggi fantastici il cui senso e le cui dinamiche sono alquanto differenti rispetto all'originale.

[27] È ben noto il fastidio e la fondamentale incomprensione che Leopardi dichiara nei confronti di ogni genere teatrale, eccetto l'antica tragedia greca; le sue opinioni su Shakespeare sono certamente superficiali, ma è fuori di dubbio che l'autore conoscesse le opere del drammaturgo inglese presenti nella sua biblioteca. (Singh 2008, 313- 318)

[28] Il ritorno dei morti viventi è il tema centrale del *Dialogo fra Federico Ruysch e le sue mummie*;in entrambi i casi il motivo evidenzia non solo la nullità ma anche l'essenza mortuaria della vita.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

consistenza effettiva, e non sono più trasformati dalla stupida fantasia dell'uomo in "moccoli da lanterna piantati lassù nell'alto a uso di far lume alle signorie loro." (71)

La magia è finita: come l'isola di Prospero la terra, cioè la società umana, è stata un luogo di inutili finzioni, ed ora è materia di discussione di esseri ancestrali; le risonanze letterarie e mitologiche si uniscono per mostrare la sostanza effimera dell'esistenza umana, e la sconfitta della *hybris* dell'uomo.

[Malambruno] ***Assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere***

Il *Dialogo di Malambruno e Farfarello* mette in campo un mago e un diavolo, entrambi personaggi sia del folklore che letterari; il primo è sconfitto e beffato dal secondo. In un articolo che analizza la presenza del magico nella produzione leopardiana, Barbara Foresti (2012, 30) sostiene che l'immagine ridicolizzata del mago, già presente in altri testi di Leopardi ma qui esplicitamente riferita al personaggio del Don Chisciotte che porta lo stesso nome,vuole colpire direttamente la superstizione popolare. A Malambruno si contrappone un insolito demone 'saggio', poco simile al collerico Farfarello dantesco di Malebolge (XXI, 123; XXII, 94- 95); ne troviamo invece la matrice, afferma ancora Foresti (2012, 31- 32) nell'abbozzo della novella leopardiana *Senofonte e Niccolò Machiavello,* dove il giovane diavolo apprende l'arte di governare.[29]

Come in altri dialoghi leopardiani, l'autore non cede alle suggestioni romantiche, ed evita di costruire ambienti fantastici – grotte magiche, caverne infernali –, o personaggi dalle caratteristiche terrificanti: gli occhi rossi, i piedi caprini per il demonietto, l'aspetto anziano e venerando per il mago. Gli interlocutori e l'ambiente non sono affatto caratterizzati: sappiamo solo che Farfarello ha la coda, che Malambruno è "ribaldo" (Leopardi 2014, 73), e infine che ci troviamo in uno spazio interno, poiché il mago minaccia di appendere Farfarello "ad una di queste travi" (74). Il soprannaturale non è costruito come *altra* realtà, circoscritta e con precise caratteristiche, ma sfuma nell'indefinito e nell'allusione, determinando una serie possibile di sovrasensi. È inoltre mantenuto intatto il *meraviglioso*, proprio perché i pochi dati disponibili permettono all'immaginazione del lettore di operare: in questo mondo depurato ed arcano Leopardi attua "la geniale esposizione della propria ideologia in un dialogo esemplare tra un demone 'pensatore' e un uomo presunto mago" (Foresti 2012, 36).

[29] Nella novella leopardiana, composta fra il 1821 e il 1822, si parla di un diavoletto con poteri profetici, che non potendo regnare nell'inferno poiché vi è il padre, esercita il suo dominio sulla terra in figura umana. Come suoi istitutori avrà Senofonte e Machiavelli, tutti e due maestri nell'arte di regnare.Alla voce *Farfarello* in *Enciclopedia dantesca*, Vincenzo Presta (1970) cita Parodi (1957, 354- 356), secondo il quale il nome deve essere ricondotto al folletto delle fantasie popolari, amante della sorpresa e della beffa; l'autore della voce enciclopedica menziona anche Tommaseo, che considera Farfarello come sinonimo di "furfante". Qualcosa di sottilmente beffardo è presente anche nel personaggio leopardiano, che prima illude il mago e poi nega i propri servigi, confinando l'interlocutore alla sua infelicità.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

I due protagonisti esprimono la nota teoria del piacere: Malambruno chiede a Farfarello di fargli provare anche solo un istante di felicità, ma ciò è impossibile poiché l'uomo si ama al massimo grado, quindi desidera per se stesso una felicità infinita, e perciò stesso irraggiungibile in qualunque momento della vita. Il dialogo mostra l'inattuabilità del mito faustiano, e quindi anche l'idea che la letteratura, di cui tale mito si alimenta, possa risolvere i problemi dell'esistenza.

La rappresentazione essenziale e volutamente vaga mescola abilmente tradizione popolare e suggestioni "colte": ogni personaggio del dialogo, anche quelli semplicemente nominati come gli altri diavoli che Malambruno all'inizio del suo discorso invoca – Ciriatto, Baconero, Astiarotte, Alichino – appartiene ad una specifica fonte letteraria;[30] il solo Farfarello attraversa buona parte della letteratura epica e fantastica, e la sua figura diabolica si ripete con lievi variazioni in una serie di testi.[31] Malambruno infine ha un doppio statuto finzionale, poiché non solo è un mago inventato da Cervantes ma, all'interno del romanzo, fa parte di una complicata finzione che una coppia di duchi mette su per prendersi gioco di Don Chisciotte: lo stregone gigantesco e assurdamente malvagio – ha reso barbute una contessa e le sue dame di compagnia – in effetti non esiste.

In direzione opposta ai Romantici, che esasperano la rappresentazione di zone marginali del reale caricandola di elementi descrittivi terrificanti, Leopardi mette a nudo proprio il carattere di finzione che i personaggi soprannaturali rivestono.E in effetti lo stesso dialogo è fittizio: dopo un primo scontro fra Malambruno e Farfarello, corredato dalla minaccia del primo, i due personaggi si spartiscono equamente i diversi punti della teoria del piacere, tessendo un unico discorso che viene diviso fra due interlocutori. Il fantastico qui vale non come porta per un mondo altro, ma come espressione della finzione in sé, così come è falsa ed ingannevole l'idea di poter attingere alla felicità, sia pure per un solo momento. Il mito faustiano implode, e con esso il pensiero illusorio di poter immaginare la soddisfazione di un piacere nei fatti impossibile. Questa breve e scherzosa operetta è fra le più amare del corpus leopardiano: la stessa invenzione poetica si rivela un falso movimento, che riconduce l'uomo ai limiti invalicabili della sua condizione negativa.

[30] Ciriatto ed Alichino sono compagni di Farfarello nella bolgia dantesca dei barattieri (*Inf.* XXI- XXII); Baconero è presente ne *Il malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli, con le note di Puccio Lamoni*, di Lorenzo Lippi (Firenze, 1688), quinto cantare, ottava quinta; Astarotte è un diavolo "scienziato" del *Morgante* di Luigi Pulci, ed è forse la saccenteria del personaggio a funzionare come suggestione per la sdegnosa sapienza del diavolo leopardiano.

[31] Farfarello è compagno di Astarotte nel *Morgante*; i due, incorporati nei cavalli Balardo e Rabicano grazie alla magia di Malagigi, hanno il compito di ricondurre in volo dall'Egitto Rinaldo e Ricciardetto. Farfarello è ancora presente nel settimo canto dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto; nell' ottava 50 egli è tratto dall'inferno e trasformato in cavallo dalla maga Melissa. Ancora un demonio Farfarello troviamo ne *Le piacevoli notti* (1550-53) di Gianfrancesco Straparola: il diavolo viene evocato dalla maga Gabrina per aiutare una moglie a riconciliarsi con il marito nella prima novella della settima notte.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

[Natura] *Anche se mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei*

Se fino a questo momento il tono espositivo ha mantenuto una lievità scherzosa, solo apparentemente superficiale, il terrore, dato dall'affiorare di elementi perturbanti o realmente angosciosi, costituisce la cifra compositiva del *Dialogo della Natura e di un Islandese*. In questo lavoro l'elemento fantastico non è confinato al personaggio di un'enorme e indifferente Natura, ma attraversa tutta l'*Operetta*, definendo luoghi e situazioni e organizzando la narrativa sulla dialettica fra animato e inanimato. Il paesaggio naturale assume infatti un aspetto antropomorfo e mostra un comportamento umano ed insieme aggressivo, comunicando al lettore il senso di una realtà minacciosa, carica di intenzionalità negativa; il protagonista, un innominato Islandese, ha infatti abbandonato il mondo civile perché invivibile e funestato da mille pericoli.

> Andando una volta per l'interiore dell'Affrica, e passando sotto la linea equinoziale in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco de Gama nel passare il Capo di Buona speranza; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo dal tentare quelle nuove acque (Leopardi 2014, 109).

Il cammino dell'Islandese diventa un percorso verso il centro nascosto del mondo, un emisfero Sud già letterariamente connotato come luogo misterioso,zona dantesca del proibito e del magico, che conduce l'uomo alla perdizione: il passaggio all'*altro* lato della Terra è infatti la meta dell'ultimo viaggio di Ulisse, e parallelamente nell'operetta è il punto d'arrivo dell'esploratore; in entrambi i casi la gigantesca montagna che si staglia minacciosa incarna la punizione per il peccato di *hybris* commesso dal personaggio mitico e da quello storico. La stessa situazione è poi raddoppiata dallo spaventoso incontro fra l'Islandese e la colossale Natura: la donna di pietra o di carne che si trova di fronte all'Islandese, determina, nel personaggio e nel lettore, quella esitazione su cui si fonda, secondo Todorov (2000, 43-45), l'esperienza del fantastico. Ci troviamo dunque davanti ad una tipica atmosfera perturbante, scaturita dall'impossibilità di stabilire confini certi fra vivente e non vivente: nel suo saggio *Das Unheimliche* Freud, partendo dagli studi di Jentsch, dice infatti:

> Secondo questo studioso, una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando si desta un'incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo (Freud 1984, 39-40).

Un'altra fonte del perturbante, afferma ancora Freud, è il doppio, ben presente nell'operetta: l'immagine della roccia minacciosa – la montagna del Purgatorio per Ulisse, o il Capo di Buona Speranza per De Gama, o ancora le misteriose figure divine dell'isola di Pasqua a cui l'Islandese paragona la Natura – non solo si duplica, ma si ripete in realtà più volte, in un *climax* ascendente che prende le mosse dall'immobile montagna del *Purgatorio* dantesco per giungere al dinamismo del Capo che si protende

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

minaccioso, fino alla completa umanizzazione della Natura, in grado di conversare con l'Islandese.[32]

La personificazione dell'inanimato, che rende particolarmente terrificante la gigantesca Natura, si rispecchia e potenzia nell' umanizzazione delle bestie, dai più piccoli insetti alle fiere, ed anche degli agenti atmosferici; tutti sono animati da una cosciente volontà di tormentare l'uomo, ed hanno quindi causato la fuga dell'Islandese. Infine, in un mondo rovesciato non solo perché australe, l'Islandese trova proprio ciò che aveva cercato di evitare: la natura malvagia di esseri viventi e cose ipostatizzata in una gigantesca figura femminile. La notevole architettura labirintica del racconto è anch'essa in sé perturbante, e crea il senso di un'esistenza intrappolante, dove ogni tentativo di fuga è reso vano, dal momento che domina una penosa uniformità; l'identità confusa – fra animato ed inanimato – di tutti gli elementi nello scenario impedisce infatti all'uomo di trovare punti di riferimento.

Il personaggio della Natura/donna immensa inventato da Leopardi riassume in sé vari elementi fantastici del folklore: sia gigante che orco mangia- uomini, essa conferma, grazie alla sua malevola enormità che di per se stessa infrange il paradigma di realtà (Lugnani 1983), la surrealtà del mondo ribaltato in cui è intrappolato l'Islandese.[33]

I tratti descrittivi minimali sono, com'è usuale nella scrittura leopardiana, molto significativi. L'immagine della gigantessa appoggiata alla montagna funziona da riferimento al culto della *Magna Mater*, Cibele, identificata con la montagna nelle tradizioni sacre dell'Anatolia (Manciocco 2006, 72; Roller 1999). Importante poi l'elemento cromatico: nella descrizione della Natura dominano le tonalità scure (occhi e capelli nerissimi) come nel culto di Cibele, adorata in medio Oriente e poi a Roma sotto la forma di una pietra nera aniconica. L'immagine spaventosa dell'enorme natura ricorda inoltre il terrore generato dal corteo religioso della *Mater* Divina nella nota descrizione del *De rerum natura* di Lucrezio, sicura fonte di ispirazione per questa operetta; nella conclusione i leoni emaciati che mangiano l'Islandese suggeriscono ironicamente i "leones biiugos" che Lucrezio, in accordo con la tradizione iconografica, descrive mentre stanno tirando il carro della dea.

La figura della Natura/ Cibele, composta da sostanza inerte e impulso vitale, si

[32] "Il sosia rappresentava infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'Io", una "difesa dall'annientamento" (Freud 1984, 43). Ancora:"Il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati "(46). Nei tempi moderni invece il doppio si ribalta nel suo contrario e diventa immagine di morte, determinando la perdita d'identità dell'io. È quindi l'iterazione ossessiva di figure minacciose a distruggere l'Islandese, comportandone la progressiva spersonalizzazione; la tragica fine del protagonista, divorato da due leoni, ratifica semplicemente una situazione di fatto.

[33] "La gigantesca statua della Natura, conferisce al dialogo con l'Islandese una straniante sproporzione, una dimensione irrazionale, che rientra a tutti gli effetti nel campo della prosa ironicamente fantastica" (Castori 2008, 757). Riguardo ai temi folklorici degli orchi mangia-uomini e degli orchi-giganti, vedi Thompson (1932- 1936), rispettivamente G. 11.2 eG. 100-110.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

aggancia ad una mitologia ancestrale, vicina alla parte istintuale e oscura, ma proprio per questo autentica, della coscienza umana. A ciò si aggiungono, come si è visto, echi danteschi e richiami folclorici grazie ai quali Leopardi riesce a moltiplicare l'aspetto soprannaturale del minaccioso gigante di pietra, finché esso coincide con l'intero universo: un luogo teratomorfo, non creato per la razza umana, che si trasforma in fonte di dolore e di morte. Attraverso l'immagine della realtà come labirinto senza uscita, o come mostro personificato e aggressivo, Leopardi espone al lettore alcuni punti chiavi della sua poetica: l'impossibilità della felicità in un mondo estraneo e indifferente ai bisogni dell'uomo, e attraversato da un macabro senso di morte. L'unica salvezza consiste proprio nella narrazione dell'insanabile frattura fra uomo e ambiente, per comprendere e circoscrivere l'orrore della realtà: la descrizione ossimorica del viso della Natura, bello e terribile, mostra proprio la forza del desiderio, la tensione ad andare *oltre*, esplorando le nascoste regioni dell'inconscio, dove i personaggi perturbanti di questo teatro del soprannaturale mostrano il loro ambiguo fascino.

[Coro di morti] *In te, morte, si posa nostra ignuda natura*

Solo qualche accenno si intende fare, in questa sede, al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie,* operetta già ampiamente esaminata in relazione al valore ermeneutico dell'elaborazione fantastica (De Robertis 1986; Severino 1997; Bertilaccio 2008).[34] Esperienza di materializzazione del nulla nel coro dei morti (Castori 2008, 751; prima Tilgher 1979, 195), il dialogo è anche scenario di una nullificazione totale, attraverso l'immagine del canto di tutti i defunti in ogni cimitero del mondo e in ogni luogo, al compimento dell' "anno grande e matematico". Le mummie/ vampiri suscitano in Ruysch un terrore autentico, solo in parte mascherato da un tono scherzoso che è in effetti, come afferma Leopardi nello *Zibaldone* (70-71)*,* una tecnica per esorcizzare la paura: l'uomo infatti canta in situazioni inquietanti per costruire di sé un *doppio* coraggioso.[35] E la paura nell'*Operetta*è suscitata dalla rappresentazione di un mondo invaso dalla morte: come i semi mortiferi di Moda, il canto riecheggiante delle mummie inquina la terra, la sfibra e ne succhia la linfa vitale.

E si arriva da ultimo, negli anni napoletani dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia,* all'invenzione potente e grottesca di un mondo traforato da miriadi di inferni, uno per ogni specie; la moltiplicazione orrifica del soprannaturale dichiara

[34] "*La poesia è comunicazione del non umano*, *della morte*, *ossia del nulla* : del non essere, del non esser più, ossia dell'annullamento, se così si può dire, d'ogni ragion d'essere" (De Robertis 1986, 269); "Quel che c'è di impossibile, di assurdo e di fantastico nel nulla che parla e nei morti che cantano forma un'immagine che *dà forza* alla visione della verità in cui appare la nullità del tutto; e la *forza* della visione del nulla consente di sopportare – dopo il fallimento di ogni volontà di potenza – il *nulla* che in essa si mostra" (Severino 1997, 49); secondo Bertilaccio (2008, 44) l'*Operetta* costituisce un "percorso di discesa verso la 'verità'".

[35] Ruysch apostrofa le mummie con queste parole: "Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue dal bere; che io non sono disposto a lasciarmi succhiare il mio" (Leopardi 2014, 147).

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

apertamente il trionfo della non-vita. Ogni essere conclude quindi il suo percorso in una "condizione larvale e preumana" (Castori 2012), e proprio in ciò consiste il suo *inferno*, in un'ottica che ignora l'immaginario cristiano e richiama apertamente l'oltretomba degli antichi.

"Come potrà essere che la materia senta e si dolga e si disperi della sua propria nullità?" si era chiesto il giovane Leopardi (*Zib.* 142 [marzo 1820]). L'invenzione umoristica dell'ultima sua opera non esclude il terrore di fronte ad una vita assurdamente ossimorica, desiderata e temuta al tempo stesso: "Le genti per la città dai loro letti nelle lor case in mezzo al silenzio della notte si risvegliavano e udivano con ispavento per le strade il suo orribil pianto" (ivi). Al di là delle pure circostanze biografiche – la delusione per il rifiuto di Monaldo di finanziare la pubblicazione della *Canzone ad Angelo Mai* – la disperazione di Leopardi ventiduenne è quella dell'umanità intera, e di ogni cosa vivente: "Un *pianto* terrificante, sovrumano, che ha l'effetto lacerante del Grido di Edvard Munch" (Felici 2006, 34).

Bibliografia

Angelini, Anna. 2007. *Inghiottiti e inghiottitori: di alcuni mostri nel mito antico,* in Simone Beta, Francesca Marzari (a cura di), *Zoomania. Animali, ibridi, mostri nella cultura antica.* Atti del Convegno di Siena, 4-5 giugno 2007. Fiesole: Cadmo pp. 237-264.

Baldacci, Luigi. 1984. "Leopardi o del paradosso", in *Antologia Vieusseux*, 76, 1984, pp. 13- 26.

Bertilaccio, Roberto. 2008. "Sulla soglia. Il coro di morti del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*" in *Per leggere*, v. 8, n. 14, pp. 41- 58.

Bruni, Raoul. 2011. "Dialogo della Moda e della Morte di Giacomo Leopardi", in *Per Leggere,* 21, (Fall 2011), pp. 25- 44.

Bonelli, Gaetano. 2013. *A spasso tra gli dei*. Lulù.

Camilletti, Fabio. "'Timore' e'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico", in *Italian studies*, 69, n. 2, (July 2014), pp.231–45.

Camilletti, Fabio. 2012. "Urszenen: Dream Logic and Myth in the First Page of Leopardi's Zibaldone", in *Italian studies,* Vol. 67, n. 1, (March 2012), pp.56–69.

Castori, Loredana. 2008. *Magico leopardiano. Il limite estremo: tra il 'sudato sogno' e la condizione larvale*, in "*Italia Magica". Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento"* .A cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia. Cagliari: AM&D, pp. 749- 761.

Castori, Loredana. '*Antica e stanca in ciel salia la luna'. Il limite dell"ultimo orizzonte' leopardiano nel passaggio dai* Canti *ai* Paralipomeni. In *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*. XIV Congresso ADI. A cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich. Università di Genova. http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Castori%20Loredana_1.pdf

Cecchetti, Giovanni. 1982. (a cura di) Leopardi, Giacomo. *Operette Morali. Essays and Dialogues*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Della Giovanna, Ildebrando. 1970. (a cura di) Giacomo Leopardi. *Le prose morali*, nuova presentazione di Giuseppe De Robertis. Firenze: Sansoni.

De Robertis, Domenico. 1986. "Sul 'Coro di morti' di Leopardi", in *Rivista di letteratura italiana*, IV, 2, maggio-agosto, pp.261-331.

De Sanctis, Francesco. 1858. "Shopenhauer e Leopardi", in *Rivista contemporanea di Scienze, Lettere, Arti e Teatri*, 6, v. 15, pp. 369-408.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)

Fabio, Nicoletta. 1995. *L'"entusiasmo della ragione". Studio sulle "Operette morali".* Firenze: Le Lettere.
Felici, Lucio. 2006. *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani.* Soveria Mannelli: Rubbettino, 2006.
Freud, Sigmund. 1984. *Il perturbante* (*Das Unheimliche,* 1919). A cura di Cesare Musatti. Roma- Napoli: Theoria.
Foresti, Barbara. 2006. "Il dialogo di un folletto e di uno gnomo: uno studio intertestuale dei personaggi", in *Studi e problemi di critica testuale*, 72, (April 2006), pp.97-117.
Foresti, Barbara. 2012. "Leopardi e la magia: tra erudizione e creazione leopardiana", in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 116, serie IX, n. 1, pp. 23- 36.
Giordano, Emilio. 2008. *Uno sguardo oltre la fine. Leopardi, il folletto e uno gnomo*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/ 1-2 ottobre 2004. Firenze: L.S. Olschki, pp. 423-430.
Leopardi, Giacomo. 2014. *Operette morali*. A cura di Emanuele Trevi. Roma: Newton Compton.
Leopardi, Giacomo. 2015. *Zibaldone.*A cura di Rolando Damiani. 3 voll. 2 ed. Meridiani paperbacks. Milano: Mondadori.
Leopardi, Giacomo. 1988. *Giacomo Leopardi: discorso di un italiano intorno alla poesia romantica.* A cura di Ottavio Besomi et al. Bellinzona: Casagrande.
Lugnani, Lucio. 1983. *Per una delimitazione del 'genere'*, in *La narrazione fantastica.* A cura di Remo Ceserani et al. Pisa: Nistri- Lischi, pp. 37-73.
Manciocco, Claudia e Luigi. 2006.*L'incanto e l'arcano: per un'antropologia della Befana.* Roma: Armando,
Pananti, Filippo. 1817.*Il poeta di teatro. Romanzo poetico di Filippo Pananti da Mugello*. Milano: G. Silvestri.
Paracelsus [Teofrastus Bombaste von Hohenheim] (1566) 1960. *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*. A cura di Robert-Henri Blaser.Bern: Francke.
Parodi, Ernesto Giacomo. 1957. *Lingua e Letteratura*. A cura di Gianfranco Folena. Con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini.Venezia: Neri Pozza.
Pertici, Roberto. 1997. *Il mensile anglo-pisano 'The Ausonian' (1830) e la prima traduzione inglese di un'opera leopardiana,* in *Leopardi a Pisa*. A cura di Fiorenza Ceragioli. Milano: Electa, pp. 262-271.
Pocai Romano, 1997. *Compassione ed egoismo in Schopenhauer e Leopardi*, in *Leopardi poeta e pensatore/Dichter und Denker.* Atti del terzo Convegno internazionale della Deutsche Leopardi-Gesellschaft in collaborazione con l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. A cura di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri. Napoli: Guida, pp. 463-473.
Presta, Vincenzo. 1970. Voce "Farfarello", in *Enciclopedia dantesca,* vol. 2. A cura di Umberto Bosco. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 803.
Prete, Antonio. 1988. *Shopenhauer e Leopardi. Sull'origine di un parallelo*, in *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia.* A cura di Salvatore Natoli e Antonio Prete. Milano, Bruno Mondadori, pp. 150-157.
Prete, Antonio. 2008. *Sul dialogo della Moda e della Morte*, in *Sulle "Operette morali". Sette studi.* A cura di Antonio Prete. Lecce: Manni.
Roller, Lynn E. 1999. *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
Severino, Emanuele. 1997. *Il coro dei morti e il genio*, in Id., *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi.* Milano: Rizzoli, pp. 29-53.
Singh, Ghan Shyam. 1968. *Leopardi e l'Inghilterra*, Firenze: Le Monnier.
Singh, G. 2008. *Leopardi e Shakespeare*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi.* Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani. Firenze: L.S. Olschki, pp. 313-318.
Tilgher, Adriano. 1979. (1940) *La filosofia di Leopardi e studi leopardiani.* A cura di Mario Boni. Bologna: Boni.
Todorov, Tzvetan. 2000 (1977). *La letteratura fantastica.* Milano: Garzanti. (prima ed. orig *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970).
Thompson, Stith D. 1932-1936. *Motif- Index of Folk- Literature*, *a classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
Volpi, Franco. 1999. *Shopenhauer e Leopardi. Aggiornamento circa un motivo classico*, in *Leopardi e l'età romantica.* Atti del Convegno internazionale. A cura di Mario Andrea Rigoni. Venezia: Marsilio, pp. 397- 419.

BDD-A26660 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:15 UTC)