

GIULIA ABBADESSA

L'ALLEGORIA IN LEOPARDI: L'ECO DANTESCA

ABSTRACT: This article reflect on the presence of Dante's allegory in Leopardi's works. In fact, in the *Zibaldone* Leopardi considers allegory in a similar way to Dante in the *Convivio* in defending the autonomy of literature from excesses of allegorical interpretation. Furthermore in the *Canti* and *Operette Morali* Leopardi rewrites several allegories taken from Dante's *Commedia* and *Vita Nova* as the personification of Love. The last aim of the article is to suggest that Leopardi, inspired by ancient tradition, is actually a "deformed Dante" as Baudelaire.

SOMMARIO: Questo articolo riflette sulla presenza dell'allegoria di Dante nell'opera di Leopardi. Infatti, nello *Zibaldone* Leopardi considera l'allegoria in maniera analoga a Dante nel *Convivio* quando difende l'autonomia della letteratura da eccessi di interpretazione allegorica. Inoltre, nei *Canti* e nelle *Operette Morali* Leopardi riscrive numerose allegorie tratte dalla *Commedia* e dalla *Vita Nova*, come la personificaione *in primis* di Amore. Scopo dell'articolo è suggerire che Leopardi, ispirato dall'antica tradizione, sia un "Dante deformato", come Baudelaire.

KEYWORDS: Allegory; Dante; Leopardi; *Convivio*; *Zibaldone*

Fino alla fine del XX secolo, la critica attribuì una natura episodica all'influenza di Dante in Leopardi, ravvisandola nella cantica *Appressamento della morte*, nel *Primo amore*, nei *Paralipomeni* e nelle canzoni civili.¹ La prospettiva mutò, dopo l'edizione dei *Canti* a cura di De Robertis, con

¹ Cfr. F. Senardi, "Dante e Leopardi", *Verba Analecta Neolatina*, 1, 2001, p. 151-178; D. Consoli, "Leopardi e Dante" in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1978, p. 61-66.

Blasucci che sottolinea come trattino *l'ombre come cosa calda* al pari della *Commedia*,² e con Prete che compara il poema dantesco e *Vita Nova* con *A Silvia* e *Alla sua donna*.³ Cerbo mostra la longevità dei rapporti intertestuali fin in *Pensiero dominante*.⁴ Dopo le analisi di Strologo su *Purgatorio XXVII* e *Infinito*⁵ e di Geddes da Filicaia sul *Canto notturno*,⁶ Cesareo offre un sistema di *loci paralleli* ma senza un commento esteso.⁷

Questo intervento propone una riflessione ispirata ai saggi di Auerbach sulla tecnica della *figura*⁸ e di Benjamin sull'*allegoria*,⁹ che sottolinei come Dante sia modello stilistico fondamentale dei *Canti* e delle *Operette*.

La nozione auerbachiana *figura*, proposta per la *Commedia*, converge difatti con quella di *allegoria*,¹⁰ perché allude al suo carattere figurativo.¹¹ Ciononostante Auerbach distingue le nozioni sostenendo che l'*allegoria* appartiene all'ambito ermeneutico (come nel "metodo di Filone"¹²) e, in caso contrario, ha un carattere astratto e non rappresenta "la piena storicità di un fatto determinato".¹³ Tuttavia, tale distinzione concerne le opere medioevali (Auerbach cita Prudenziò e Alain de Lille),¹⁴ mentre Benjamin sottolinea che nella modernità l'*allegoria* può rappresentare la storia perché,

² *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985. Pioneristico M. Marti, *Dante, Boccaccio, Leopardi: studi*, Napoli, Liguori, 1980.

³ *Il deserto e il fiore: leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004.

⁴ "Dante nello *Zibaldone* e nei *Canti*" in *Episodi della storia della fortuna e della critica dantesca fra Cinquecento e Novecento*, a c. di Placella, Napoli, L'Orientale, 1999, p. 31-68.

⁵ "Su una traccia dantesca in Leopardi. Dal sacro monte all'*Infinito*", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 24, 2004, p. 107-116.

⁶ "La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni", *La Modernità Letteraria*, 6, 2013, p. 91-100.

⁷ *Sì ch'a mirarla intenerisce 'l core. Luoghi danteschi in Giacomo Leopardi*, Perugia, Morlacchi, 2013.

⁸ *Studi su Dante*, a c. di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005.

⁹ *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2014; *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.

¹⁰ 'Figura' in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 176-226, p. 209: "L'interpretazione figurale pone dunque una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga".

¹¹ L'*allegoria* è composta di un "essere figurale e il significato"; W. Benjamin *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 140. Auerbach ebbe una corrispondenza epistolare con Benjamin dove emerge una convergenza semantica tra figura e allegoria; E. Fabietti, "Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin: tracce di una corrispondenza", *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura*, 11 (1/2), 2009.

¹² *Studi su Dante*, p. 209.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

anziché essere convenzionale, diventa frutto della volontà personale dell'autore; anzi, precisa Labarthe, de "la soggettività dell'artista e le contingenze del vissuto".¹⁵

L'allegoria dei *Paralipomeni* fu riconosciuta già dal Giordani,¹⁶ mentre quella delle *Operette* è stata studiata di recente da Dolfi, che l'ha definita la tecnica poetica con cui Leopardi, negando il valore simbolico della mitologia antica, rappresenta le moderne verità filosofiche e scientifiche, meditate nello *Zibaldone*, come con il sole "personificato in modo grottesco nel *Copernico*, lasciato ormai, fuor di figura, solo alla geometrica, informale ferita della lucidità".¹⁷

Contemporaneamente, l'allegoria dei *Canti* è stata commentata da Mengaldo,¹⁸ mentre si è diffusa la lettura dantesca dell'opera leopardiana. Tuttavia, la possibilità di unire questi due approcci metodologici è stata negata in riferimento alle pp. 4365-66 dello *Zibaldone*, in cui Leopardi difende il senso letterale contro l'eccesso di interpretazione allegorica, citando anche alcuni passi della *Commedia*, ma con una posa analoga a quella di Dante nel *Convivio*, come si vedrà. Del resto, le pagine 4162-63 dello *Zibaldone* (17 gennaio 1826), da cui deriva il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, offrono un'immagine antitetica rispetto all'archetipo del viaggio della *Commedia* e sono registrate nell'*Indice del mio Zibaldone* del 1827 come *Definizione allegorica della vita*:

Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di

¹⁵ Baudelaire *et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015, p. 35. Labarthe riprende Benjamin e Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 127-171. Benjamin, *Il dramma*, p. 174: "[...] nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto-anzi nel teschio di un morto". Cfr. M. Maggi, *Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017.

¹⁶ "Non una parodia, ma un'allegoria" chiosa P. Giordani, *Di una grave ingiustizia fatta a Giacomo Leopardi morto* (1839), e Id., *Al Compilatore della Strenna piacentina* (1842), in *Scritti editi e postumi*, pubblicati da A. Gussalli, vol. V, Milano, Saurito, 1857, p. 199-202 e 294-298, cit. in G. Leopardi, *Poesie e Prose* a c. di Damiani e Rigoni, Milano, Mondadori, 1988, p. 296.

¹⁷ "Allegoria del vero e finzione mitica nelle *Operette Morali*", in *Mythe et récit poétique* a c. di V. Gély-Ghedira, Clermont-Ferrant, Presses Univ. Blaise Pascal, 1998, p. 149-160, p. 159.

¹⁸ *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*, Bologna, Il Mulino, 2012. Mengaldo sottolinea l'influenza dello stile figurativo greco sulla scrittura leopardiana, concentrandosi soprattutto sulle allegorie esplicite ed escludendo l'analisi delle personificazioni.

e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere.¹⁹

A ostacolare lo studio della riscrittura leopardiana dell'allegoria dantesca non fu la condanna della nozione promossa dall'Idealismo tedesco e contrastata da Benjamin,²⁰ ma l'autorità di Croce e l'eredità del Neoidealismo italiano.²¹

Come distingue poesia e non poesia, Croce oppone l'allegoria filosofica, che definisce *ὑπόνοια*, a quella dei retori, l'*inversio*, considerando superflue le distinzioni empiriche tra allegoria, similitudine e metafora, e contrapponendosi a Benjamin negando che l'allegoria sia una forma di espressione.²²

Croce è in contrasto anche con Vico che codifica l'allegoria nella *Scienza nuova* come *diversiloquium*, recuperando l'etimologia del lemma *allo agoreuein*, "parlo altrimenti" o "dico altro", per definire il mito un linguaggio spontaneo dei primitivi nato in assenza di uno sviluppo fonologico della lingua e più in generale da:

i Fonti di tutta la *locuzion poetica* [...] questi *due*, cioè *povertà di parlari*, e *necessità di spiegarsi*, e di farsi intendere; da' quali proviene l'*evidenza della Favella Eroica*, che immediatamente succedette alla *Favella mutola* (SN 44, §30).²³

La nozione 'allegoria'

Da un punto di vista linguistico l'allegoria appartiene alla più vasta famiglia della metafora, dunque, secondo la classificazione di Jakobson, ha una funzione poetica nel linguaggio.²⁴ Una delle prime codificazioni dell'allegoria, quella Quintiliano, infatti la definisce *metafora continuata*.²⁵

¹⁹ Nonostante promuovesse il culto di Dante come Monti e Foscolo, il 1° febbraio 1826, temendo il freddo inverno tedesco, Leopardi rifiutava una cattedra di filologia dantesca all'Università di Bonn.

²⁰ F. Muzzioli, *L'Allegoria*, Roma, Lithos, 2016.

²¹ Nel 1920 in *Nuovi saggi di estetica* Croce nega che l'allegoria abbia una funzione poetica e la riconosce attiva solo in testi filosofici, condannandola definitivamente in *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 21: "Se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, fuori e contro la poesia".

²² B. Croce, *Sulla natura dell'allegoria* (1923), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1969, p. 332.

²³ D. Pietropaolo, "La teoria dell'allegoria in Vico" in *Allegoria*, 54, 2006, p. 7-22, p. 31.

²⁴ Per ogni approfondimento cfr. Muzzioli, *L'allegoria*, che offre un quadro dettagliato della questione e una ricca bibliografia critica.

²⁵ *Ibidem*.

Come indica l'etimologia, l'allegoria è una figura doppia, formata da un segno linguistico (*allegorizzante*) dietro cui si nasconde un sotto-senso (*allegorizzato*, in greco ὑπόνοια), risultando dall'unione di due componenti, una figurativa e un'altra intellettuale.²⁶

Da un punto di vista testuale l'allegoria può assumere la forma della personificazione,²⁷ ma anche “enigma, favola, apologo, parabola, emblema costituiscono come la *suite* di questo tropo reale”.²⁸ Tale confusione lessicale, diffusa in età moderna,²⁹ dipende dal fatto che, in origine, la nozione *allegoria* non fu codificata da Aristotele (ma la *Poetica* definisce la *favola* un elemento costitutivo della poesia) e condannata da Platone che, indicandola come ὑπόνοια, la considera nel II libro della *Repubblica* pericolosa per i giovani come la poesia.³⁰ Si vedrà che negli scritti leopardiani e nelle opere del XVIII e XIX secolo predomina il lemma *favola*.³¹

Labarthe propone per l'allegoria nell'opera baudelairiana una tripartizione tipologica, ripresa da Muzzioli in termini assoluti.³² La prima classe comprende le allegorie influenzate dai modi dell'emblema;³³ la seconda distingue allegorie ‘narrative’ e ‘figurative’. Fra le ‘figurative’, che

²⁶ ‘Allegoria’ in *Enciclopedia filosofica*, Milano, Bompiani, 2006, vol. I, p. 291: “nell'allegoria sarebbe sempre presente uno sdoppiamento tra immaginazione e intelletto e dunque [...] un tentativo [...] di adattamento del fenomeno alle modalità della sua illustrazione”. L'elemento figurale o *allegorizzante* può avere un rapporto (metaforico, metonimico, sinestetico, etc.) con l'*allegorizzato* o può essere arbitrario. Da un punto di vista stilistico, l'allegoria si ordina in una classificazione tipologico-quantitativa: è *semplice* se concerne un unico elemento, *plurale* se ne concerne di più, e *strutturale* se è legata all'interna struttura delle forme e dei contenuti del testo. L'allegoria è *esplicita*, se nel testo è spiegato il suo significato, o *implicita*, se quest'ultimo è ipotetico o plurale. Cfr. Muzzioli, *L'allegoria*.

²⁷ *Il dramma*, p. 161: “La personificazione allegorica ha sempre tratto in inganno su questo punto: che il suo compito non è di personificare la cosa, ma piuttosto potenziarne il ruolo mettendola nei panni di un personaggio”.

²⁸ Labarthe, *Baudelaire*, p. 22.

²⁹ Cfr. Muzzioli, *L'allegoria*.

³⁰ J. Pépin, *Mythe et Allégorie: Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1976. Labarthe, *Baudelaire*, p. 112.

³¹ Dante in *Convivio*, II, I, 1-2 rapporta le nozioni definendo il “senso *allegorico*, nascosto sotto le *favole*, come la verità sotto una *bella menzogna*” (*Convivio*, a c. di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, online con il progetto DaMA <http://perunaenciclopediaantescadigitale.eu/istidama/index.php?id=4&L=0>).

³² Labarthe, *Baudelaire*, p. 47-51.

³³ Caratterizzate dalla giustapposizione di due significanti, l'uno iconico e l'altro verbale, dissociato rispetto al primo “in una legenda o *motto* e in un epigramma o *subscriptio*”. Cfr. *ibid.*, p. 47.

hanno un carattere atemporale e visualizzano, concretizzandole, entità astratte, si conta la personificazione. Nelle ‘narrative’ il senso allegorico si integra a un discorso caratterizzato da una durata lineare che assume le categorie di spazio e tempo: ad esempio, nei miti l’immagine allegorica, fortemente drammatizzata, mostra e dà da pensare simultaneamente, diversamente rispetto agli emblemi.³⁴ Si ha una terza classe di allegorie quando il soggetto lirico è implicato nella contemplazione, oscillando tra interiorizzazione e distacco interpretativo. A questa classe appartiene l’‘integrazione figurale’,³⁵ la tecnica con cui l’autore prende parola, pur sotto mentite spoglie, per arricchire il messaggio del testo.

L’allegoria si distingue dal simbolo in virtù di alcune caratteristiche, meditate *in primis* da Goethe, Schiller ed Hegel, che hanno insistito sulla superiorità estetica del secondo, considerando l’allegoria rappresentazione di un’idea, un’espressione che comporta la riflessione, dunque un’operazione intellettuale, laddove il simbolo è l’idea stessa e appartiene al dominio dell’intuizione: esso è superiore all’allegoria, come l’essere al significare.³⁶ Sulla scia dell’Idealismo tedesco ma rivalutando l’allegoria, Benjamin spiega che il simbolo incorpora, è corpo, convenzione, invece l’allegoria rappresenta; il simbolo rinvia a ciò che è, l’allegoria espone un significato.³⁷ Anche Compagnon e Muzzioli sottolineano che il simbolo, in quanto parte del tutto che rappresenta, comporta pienezza, unità con l’Idea che esprime, convenzionalità, mistero; come evidenzia la sua etimologia, studiata da Frye e Gadamer.³⁸

³⁴ Fletcher distingue due modalità principali in cui si articolano le allegorie narrative: psicomachia e *progress*, conflitto e viaggio, talvolta in forma mista. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1964, p. 22.

³⁵ La nozione, con cui Auerbach indica il rapporto fra Antico e Nuovo Testamento, ripresa da Pasolini tra il ‘56 e il ‘60-61, indica il concetto di *implere figuram*, ‘integrare figurativamente’. Id., *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000. Cfr. S. De Laude, “Pasolini lettore di Mimesis”, in *Mimesis. L’eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007) a c. di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra, 2009, p. 467-481.

³⁶ Muzzioli, *L’allegoria*, p. 128.

³⁷ Benjamin, *Il dramma*, p. 139.

³⁸ Cfr. A. Compagnon, *Baudelaire devant l’innombrable*, Paris, Presses Univ. Paris-Sorbonne, 2003. Muzzioli, *L’allegoria*, p. 123-127. Gadamer cita la *tessera hospitalis* (uno dei due frammenti di un coccio rotto, dato nell’antica Grecia in ricordo all’ospite come segno di riconoscimento), e un passo del *Simposio* sulla nascita dell’uomo tramite una separazione da un “doppio” ermafrodito originario: “Ciascuno di noi è quindi una mezza tessera d’uomo [...]” (*L’attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986, p. 34-35. Platone, *Simposio*, Torino, Einaudi, 2009, p. 85-87). Frye spiega che dal verbo *symbollein* (‘mettere insieme’/‘gettare insieme’) derivano due sostantivi: una forma neutra (*symbolon*), che

Il simbolo implica una rivelazione di senso da cogliere intuitivamente, tramite la 'partecipazione', non la riflessione.³⁹ Benjamin spiega che, invece, per quanto riguarda l'allegoria, a causa della sua dualità intrinseca, l'interprete risolve gradualmente l'enigma;⁴⁰ pertanto essa è vicina all'ironia e l'antifrasi, come osservava Quintiliano.⁴¹ Tuttavia, il simbolo può entrare a far parte di un'allegoria, come in una citazione.⁴² Bloch paragona il sovrasenso del simbolo e dell'allegoria ma, considerando l'effetto evocativo del linguaggio simbolico musicale, spiega che il primo aspira alla "riunificazione di ciò che è diviso",⁴³ mentre l'allegoria, rinviando all'*alteritas*, è caratterizzata dall'indeterminatezza.⁴⁴

Da un punto di vista storico-letterario, osservando la mescolanza di allegoria e ironia, Benjamin conclude che una "storia della stilistica romantica potrebbe mostrare come il frammento e la stessa ironia siano metamorfosi dell'allegorico".⁴⁵

Rispetto all'antica, inoltre, l'allegoria moderna accentua il tratto tipico dell'allegoria tradizionale, essendo caratterizzata da maggiore indeterminatezza, sia semantica sia stilistica, e presentandosi anche come allegoria del vuoto, cioè con varie possibilità di lettura, non una significazione univoca.⁴⁶

rinvia alla *tessera hospitalis*; e una forma maschile (*symbolos*), che "significa auspicio o divinazione [...]"; N. Frye, *Mito metafora simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 67-68.

³⁹ Ricœur afferma infatti che il simbolo precede l'ermeneutica e l'allegoria è già ermeneutica (P. Ricœur, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, t. II, p. 23; Labarthe, *Baudelaire*, p. 613.), come Eco sottolinea il carattere numinoso del simbolo (U. Eco, *Il nodo simbolico*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 240-244). Secondo Muzzioli, al simbolo si oppone "il diavolo (il *diaballein*: [...] dividere); all'allegoria la tautegoria [...]" (Id., *L'allegoria*, p. 126).

⁴⁰ Benjamin, *Il dramma*, p. 189. Il lettore, quando legge un'allegoria, è tentato di seguire solo il senso astratto per cui Lewis lo esorta a guardare il senso letterale quanto l'allegorico in Id., *The Allegory of Love: a Study on The Medieval Tradition*, New York, Oxford University Press, 1968 (1936).

⁴¹ Muzzioli, *L'allegoria*.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibid., p. 170.

⁴⁴ L'allegoria "[...] è per definizione ambigua, cioè l'oggetto da cui essa desume la propria metafora chiarificante [...] non è esso stesso affatto univoco. Esso contiene in sé più significati [...] possiede di fronte al simbolico una specie di ricchezza data dall'imprecisione"; Id., *Il principio della speranza*, vol. I, Milano, Garzanti, 1994, p. 206.

⁴⁵ Benjamin, *Il dramma*, p. 162.

⁴⁶ Secondo Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, p. 177, l'allegoria moderna "serait la rupture de l'analogie poétique, la disproportion du mètre et de la phrase, l'irrégularité ou le *non sequitur*, pour ainsi dire le vers sans nombre, innombrable. En cela l'allégorie moderne reprendrait, en l'accentuant, l'un de traits constitutifs de

Le pagine zibaldoniane 4365-66

Si vedano le pagine zibaldoniane che più delle altre mostrano Leopardi critico verso l'allegoria:

Chi suppone allegorie in un poema, romanzo ec.; come si è tanto fatto anticamente e modernamente nell'*Iliade* e *Odissea*; come fece il Tasso medesimo nella sua *Gerusalemme*; come ora il Rossetti nel commento alla *Divina Commedia* che si stampa in Londra, la vuol tutta allegorica, allegorico il personaggio di Francesca da Rimini, allegorico Ugolino ec.; distrugge tutto l'interesse del poema ec. Noi possiamo interessarci per una persona che sappiamo interamente finta dal poeta, drammatico, novelliere ec.; non possiamo per una che supponghiamo allegorica. Perché allora la falsità è, e si vede da noi, nell'intenzione stessa dello scrittore. Vedi p. 4477.⁴⁷

Si considerino i casi di eccesso di esegesi allegorica citati. Gabriele Rossetti nel *Commento analitico* (1826-27) "vide nell'esilio dantesco prefigurato il proprio" e usò "nella propria esegesi tutta la cultura massonica acquisita negli anni della formazione napoletana [...] sicuro che Dante, dedicando il primo sonetto della *Vita Nuova* a tutti 'li fedeli d'amore', volesse dichiarare di far parte di un'associazione segreta".⁴⁸ Tasso, molto amato da Leopardi e protagonista di una delle *Operette*, scrisse un'*Allegoria del poema* (1576) per riassumere la complessità della *Gerusalemme* inquadrandola nell'ortodossia cristiana e difendersi da possibili accuse di immoralità.⁴⁹ Tuttavia, Tasso inizialmente demandava l'allegoria al lettore, come Dante, in un gioco fatto di "complicità, di sfida ...":

e ben ch'io stimi che'l far professione che [l'allegoria] vi sia, non si convegno al poeta; nondimeno volsi durar fatica per introdurla, ed a bello studio, se ben non dissi, come fé Dante:
Aguzza ben, lettore, qui gli occhi al vero, però che'l velo è qui tanto sottile,
che dentro trapassarvi fia leggero
non mi spiacque però di parlar in modo, c'altri potesse raccogliere ch'ella vi fosse.⁵⁰

l'allégorie traditionnelle, par définition hétérogène, et dont l'incomplétude stylistique ou sémantique est l'indice le plus sûr".

⁴⁷ *Zib.* 4365-66 (2 settembre 1828). Le citazioni dello *Zibaldone* sono tratte da Leopardi, *Tutte le opere*, a c. di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969.

⁴⁸ "Rossetti, Gabriele" a c. di P. Giannantonio in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1996, vol. 46.

⁴⁹ Si ricordi l'incipit: "L'eroica poesia [...] d'imitazione e d'allegoria è composta". T. Tasso, *Tutte le opere*, a c. di A. Quondam, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.

⁵⁰ T. Tasso, *Lettere*, a c. di C. Giusti, Firenze, Le Monnier, 1853, vol. I, p. 119, cit. in L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, p. 52. Nelle lettere del '75 a Scipione Gonzaga, Tasso afferma di non aver

La posizione di Leopardi a difesa del senso letterale appare interessata a tutelare l'autonomia della letteratura, pertanto vicina a quella di Tasso prima che scrivesse *l'Allegoria del poema*, ma *in primis* a quella di Dante. Nel *Convivio*, II, I, 3-5, distinguendo i quattro sensi sulla scia di Agostino di Dacia,⁵¹ Dante prende le distanze dai teologi per stabilire infatti una norma poetica,⁵² difendendo per primo il senso letterale:

sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico.⁵³

Nella *Commedia* il lemma 'velo' (*Pg.* VIII 19-21) indica il livello allegorico della poesia come nel commento di Boccaccio al poema dantesco, diventando canonico in letteratura.⁵⁴ Viceversa, nell'esegesi biblica il senso letterale non è 'velo': "l'esegesi cristiana inventa la nozione di allegoria *in factis* che, enunciando una somiglianza garantita da Dio, si distingue dall'allegoria *in verbis* derivata dall'immaginazione dei poeti, e il cui senso letterale è menzognero".⁵⁵

Difendendo l'autonomia della letteratura come Dante, che aveva intenzione di spiegare le "ragioni per cui i savi antichi inventarono l'allegoria nel XIV libro"⁵⁶ del *Convivio* rimasto incompiuto, Leopardi nello

pensato all'allegoria durante la composizione del poema, prima di usarla per interpretare la *Gerusalemme* in chiave cristiana e trasformare la *Liberata* nella *Conquistata*.

⁵¹ Muzzioli, *L'allegoria*, p. 39-40. P. Giannantonio, *Dante e l'allegorismo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969. J. Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, Librairie J. Vrin, 1970.

⁵² "[...] Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato [...]"

⁵³ *Convivio*, II, I, 8.

⁵⁴ Esso compare, ad esempio, in *Della ragion poetica* di Gravina o nella definizione di allegoria di Marmontel nel I volume degli *Éléments de littérature*, citato tra i *Préceptes de genre* del capitolo *Allégories* nel II vol. dell'antologia *Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux derniers siècles*, scritto da M. Noël et De la Place e presente nella Biblioteca Leopardi.

⁵⁵ R. Borderie, "L'Allégorie. Avant-Propos", *La Lecture littéraire*, 4, 2000, édition du dossier sur l'allégorie à la suite d'une table ronde organisée en janvier 1999 à l'Université de Reims, p. 7-23, p. 17. Cfr. A. Strubel, "Allegoris in factis et allegoria in verbis", *Poétique*, 25, 1975, p. 342-357.

⁵⁶ *Convivio*, a c. di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, vol. I, p. XIII. Cfr. *ibid.*, p. 114; *Convivio*, II, I, 4: "E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mostrerà".

Zibaldone definisce l'allegoria un prodotto spontaneo dell'immaginazione, riconoscendo nel mito il discorso proprio dell'uomo primitivo:

i primi sapienti furono i poeti, [...] si servirono della poesia, e le prime verità furono annunziate in versi, non, cred'io, con espressa intenzione di velarle e farle poco intelligibili, ma perché esse si presentavano alla mente stessa dei saggi in un abito lavorato dall'immaginazione, e in gran parte erano trovate da questa anzi che dalla ragione, anzi avevano eziandio gran parte d'immaginario, specialmente riguardo alle cagioni ec., benché di buona fede creduto dai sapienti che le concepivano o annunziavano. E inoltre per propria inclinazione e per secondar quella degli uditori, cioè de' popoli a cui parlavano, i saggi si servivano della poesia e della favola per annunziar le verità, benché niuna intenzione avessero di renderle *méconnaissables*.⁵⁷

Se Dante probabilmente crede alla "realtà storica dei miti di cui propone un'interpretazione figurata [...]",⁵⁸ Leopardi legge i miti nello *Zibaldone* in prospettiva moderna e antropologica, in parziale analogia con la *Scienza nuova*, studiandone l'origine e operando quella che Dolfi definisce in termini barthesiani un'ampia demitologizzazione. Ad esempio, a p. 4001 dello *Zibaldone* Leopardi distingue le "divinità benefiche", "graziose", "amabili" delle "nazioni civili" da quelle "non benefiche, o indifferenti ec. come tante [...] nella mitologia greca", considerando "l'idea della Divinità [...] formata sulle idee puramente umane, benché diverse secondo i tempi"; tanto più violenta quanto più lo è la cultura del popolo che la produce.⁵⁹

Tuttavia, si è detto, Leopardi riprende la posizione di Dante che, attraverso la figura di Orfeo, nel *Convivio* II, I, 2-4, prendendo le distanze dai teologi e dalla celebrazione platonica e boeziana della filosofia a discapito della poesia, unisce "*fictio* e verità" in un rapporto "non alternativo ma progressivo: quello tra lettera e allegoria nei testi poetici".⁶⁰

⁵⁷ *Zib.* 2941-43 (11 luglio 1823).

⁵⁸ "[...] il fatto che Dante pone Orfeo nel Limbo tra i filosofi e i sapienti dell'antichità (*If.* IV, v. 140) dimostra che egli lo ritiene un personaggio storico [...]. Per Dante, come per la maggior parte dei suoi predecessori nell'esegesi figurata, la presupposta realtà storica di un personaggio o di un avvenimento, lungi dall'impedirne l'utilizzazione allegorica, piuttosto la favoriva. Si capisce allora come Dante non manchi di trattare allegoricamente non soltanto delle figure mitiche, ma anche degli esseri che, per lui come per noi, appartengono incontestabilmente alla storia" voce 'allegoria', a c. di J. Pépin in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1984 (1970), vol. I, p. 160.

⁵⁹ Dolfi, *Allegoria*, p. 149. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

⁶⁰ S. Gentili, "Lecture dantesche anteriori all'esilio: filosofia e teologia", in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*. Atti del Convegno internazionale di Roma (maggio-ottobre 2015), a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, t. I, p. 303-325, p. 307. Cfr. *Zib.* 3432 (15 settembre 1823): "[...] così gli antichi e primi poeti e sapienti facevano servire

Se ognuna delle allegorie leopardiane esprime un messaggio specifico, del resto, la loro funzione stilistica è non livellare la rappresentazione della realtà con il principio di non-contraddizione e un linguaggio puramente razionale, che con i *termini* e la propria *analisi* riduce a un *corpo morto* la natura di per sé intenta ad un fine poetico.⁶¹ In questo senso, l'allegoria nell'opera leopardiana può considerarsi uno strumento dell'*ultrafilosofia*,⁶² concepita nello *Zibaldone* come unione di poesia e filosofia, due discipline che il diario filosofico descrive come affini e interdipendenti nello stesso anno 1823, proprio nei mesi in cui commenta l'allegoria, il linguaggio poetico sapienziale.

Leggendo l'allegoria come frutto dell'immaginazione figurale antica, Leopardi si allinea anche con la moderna interpretazione dei *Prolegomena ad Homerum* di Friedrich August Wolf sull'origine popolare dei poemi omerici. L'appunto zibaldoniano di p. 4365-66, infatti, condanna l'eccesso di interpretazione allegorica di Omero, come alle p. 4318-19,⁶³ citando gli atti di una riunione sui poemi omerici tenutasi all'Accademia delle Scienze di Monaco di Baviera, precisa che essi non hanno lo scopo di esprimere allegorie o un senso profondo ma sono frutto di un canto prodottosi naturalmente. Leopardi dunque condanna l'eccesso di esegesi allegorica sia sulla scorta della posizione dantesca che tutela l'autonomia della letteratura, sia in forza dell'interpretazione moderna dell'allegoria per cui si distingue da Dante.

Le pagine zibaldoniane 4365-66 fanno riferimento alla numero 4477 (30 marzo 1829):⁶⁴ un'aggiunta in cui Leopardi critica le allegorie del

l'immaginazione de' popoli, e le invenzioni e favole proprie a' bisogni e comodi della società, conformando quelle a questi, e si verifica il detto di Orazio nella Poetica ch'essi furono gl'istitutori e i fondatori del viver cittadino e sociale, onde Orfeo ed Anfione furono eziandio tenuti per fondatori di città”.

⁶¹ Cfr. *Zib.* 3237-45 (22 agosto 1823).

⁶² Cfr. *Zib.* 115 (7 giugno 1820); G. Polizzi, *Leopardi e le ragioni delle verità. Scienza e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Roma, Carocci, 2005.

⁶³ “Il est ridicule de chercher dans les poésies homériques de savantes *allégories* et un sens profond: les poètes ioniens rendaient naturellement les impressions faites sur leur imagination par les actions des héros, et ne se livraient point à des combinaisons étudiées; c'est la vie publique et particulière de leur temps qu'ils nous retracent et rien de plus. Ils n'écrivaient point, ils chantaient, et leurs inspirations se transmettaient par la tradition comme chez des peuples modernes à moitié barbares. (Le conseiller aulique Thiersch a lu ensuite à la séance publique de la classe de philologie et d'histoire, de l'Académie des sciences de Munich, le 14 août, 1824.) [...] Novemb. 1824. [...]” (31 luglio 1828).

⁶⁴ “Alla p. 4366. Quindi l'aridità, il nessun interesse, la noia delle novelle, narrazioni, poesie allegoriche, come il *Mondo morale* del Gozzi, la *Tavola* di Cebete ec. Non parlo delle personificazioni ed enti allegorici introdotti come macchine in poemi, come

Mondo Morale di Gozzi e della *Tavola* di Cebete, ma apprezza quelle dell'*Henriade* a cui Voltaire mostra di “credere veramente”. Tale giudizio riprende il contrasto spontaneità-affettazione meditato nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), che celebra le allegorie di Voltaire e Milton considerandole pari a quelle di Omero in virtù della spontaneità che le caratterizza.

Un approfondimento delle tre opere menzionate dall'appunto è utile per meglio comprendere il pensiero leopardiano. Riusando nel *Mondo Morale* “immagini e modalità allegoriche tratte anche dalla *Tabula*”⁶⁵ che aveva volgarizzato e traendo ispirazione da tale diagramma allegorico, Gozzi crea un mondo primordiale governato dall'*Innocenza* e tratto in inganno da *Piacere* e *Fraude*. Leopardi prende le distanze tanto dal *Mondo Morale* quanto dalla *Tavola*, perché le allegorie di tali testi sono influenzate dal razionalismo stoico, mentre egli è ispirato da una filosofia di pensiero indirizzata al riconoscimento del desiderio infinito di piacere degli uomini, contro lo spiritualismo diffuso in Europa durante la Restaurazione.⁶⁶

D'altronde, lo *Zibaldone* critica *in primis* l'affettazione che concerne le allegorie dei due testi. L'opera greca è infatti un dialogo il cui soggetto è un'*ecfrasi*; la descrizione di una tavola dipinta che costituisce nel suo insieme un'allegoria del destino dell'anima umana.⁶⁷ Il testo è interamente impegnato dai commenti e dalle spiegazioni di un anziano che nomina le allegorie del quadro una dopo l'altra davanti ai due protagonisti, che non le avevano riconosciute.

Similmente si struttura il *Mondo Morale*, perché Gozzi traspone in un testo allegorico-didascalico la sua concezione morale con allegorie esplicite come quelle della *Tabula* e, addirittura, struttura i capitoli del libro in tre sezioni: una prima col titolo *Argomento allegorico*, una seconda titolata *Spiegazione dell'allegoria* e una terza, cioè il narrato in cui compaiono le

nell'*Enriade*: perché a quelli il poeta mostra di credere veramente, come farebbe ad altri enti favolosi e fittizi, umani o soprumani ec”.

⁶⁵ S. Benedetti, *Itinerari di Cebete Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 32. Nel *Proemio* del *Mondo Morale*, Gozzi scrive di comporre un'opera “morale sotto il velo dell'allegoria” avendo provato “coll'esperienza che que' libri” che ne sono privi ma trattano di morale sono “così asciutti che si leggono a grandissima fatica”; *Opere del conte Gasparo Gozzi*, Padova, tipografia e fonderia della Minerva, 1818-1820, vol. 4, p. 9.

⁶⁶ Leopardi progettò di tradurre la *Tavola*: cfr. *Scritti filologici*, Firenze, Felice Le Monnier, 1969, p. 635-636.

⁶⁷ Benedetti, *Itinerari*, p. 30.

allegorie accompagnate da svariate note a piè di pagina, che danno ulteriori spiegazioni rinviando ad altre opere.

Il *Mondo Morale* e la *Tavola di Cebele* rappresentano un modello di pensiero e stile antitetico rispetto a quello che Leopardi predilige quando pubblica le *Operette Morali* senza paratesto e note a piè di pagina, relega queste ultime in fondo e trasforma la prefazione in un'operetta, nel *Dialogo di Timandro ed Eleandro* e poi nel *Dialogo di Tristano e di un Amico*. La spiegazione delle allegorie in un apparato di note è una tipologia di scrittura troppo pedante e affettata per Leopardi, che esalta lo stile vago e poetico, indefinito, capace di stimolare ed esaltare l'immaginazione.

Leopardi usa allegorie esplicite di rado, come quelle che si collocano nella classe degli emblemi, ad esempio nel *Canto notturno* (vv. 37-38 "tale/ è la vita mortale" in riferimento ai vv. 21-37 che rielaborano l'appunto *Definizione allegorica della vita*); nella *Ginestra* (vv. 37-40 "A queste piagge/Venga [...] e vegga quanto/E' il gener nostro in cura/All'amante natura"); nell'ultima strofa del *Sabato del villaggio*, in cui la spiegazione è data persino con reticenza (v. 50 "altro dirti non vo"); ai vv. 48-50 di *La quiete dopo la tempesta* ("piacer [...] nasce d'affanno"); nell'*Epistola. Al conte Carlo Pepoli* (vv. 1-2 "questo affannoso e travagliato sonno/che noi vita nomiam"), o con ironia come nella *Ginestra* (v. 49-51 "dipinte in queste rive/son dell'umana gente/le magnifiche sorti e progressive").

La prima redazione manoscritta delle *Operette Morali* mostra che Leopardi predilige anche l'uso delle allegorie implicite. Evocando in chiave palinodica lo stile biblico, l'originaria prosetta conclusiva, il *Cantico del gallo silvestre* rappresenta il Canto della Verità proprio dell'epoca moderna, secondo quanto anticipato nella *Storia del genere umano*, caratterizzando inizialmente il libro con una struttura circolare; perché il gallo silvestre, in un'allegoria implicita, è allegorizzante che rappresenta il risveglio, la natura, la materia e la verità,⁶⁸ che secondo lo *Zibaldone* è depositata in una natura intenta a un fine poetico (*Zib.* 3237-45, 22 agosto 1823).

⁶⁸ *Operette Morali*, a c. di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998 p. 319-320: "nella tradizione orientale e occidentale, antica e medievale, il gallo è emblema della vigilanza, del ritorno all'attività e della risurrezione". Questo valore iniziatico è presente nella letteratura rabbinica e talmudica, "conosciuta e meditata poeticamente" da Leopardi "fin dalla primissima giovinezza", come attesta *Zib.* 55: "Voce e canto dell'erbe rugiadoso in sul mattino ringrazianti e lodanti Iddio, e così delle piante ec. Sannazzaro [Arcadia, ecloga IX] e mi pare immagine notevole e simile a quella dei rabbini dell'inno mattutino del sole". L. Felici, "La voce dell'origine, il Cantico del gallo silvestre", in *L'olimpio abbandonato, Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 167-183. Il gallo è un simbolo di verità, in posizione elevata come il Folletto nel Dialogo con lo

Lo *Zibaldone* salva le allegorie dell'*Henriade*, spontanee e prive di spiegazioni, ricordando la necessità per i poeti di sentire le illusioni rappresentate anziché essere mossi dalla sola volontà di narrare con affettazione.⁶⁹ Il giudizio leopardiano sul poema francese, citato cinque volte nello *Zibaldone*, è tuttavia complesso, perché alle p. 3126-32 Leopardi osserva che esso tratta di un argomento nazionale, capace di parlare alla memoria dei francesi, attaccata all'eroe protagonista, ma sottolineando che non può interessare altri popoli, diversamente dalla *Gerusalemme Liberata*, modello di poema europeo. Alla pagina che precede la 4477 Leopardi apprezza il contenuto dell'*Henriade* perché, osservando che nell'Europa moderna, nel secolo della "storia di principi", le leggende eroiche sono impossibili, conclude che queste devono essere desunte dalla tradizione classica, quando l'eroismo era diffuso nel popolo ed erano possibili "racconti favolosi" eroici, o direttamente dalla tradizione popolare, come nel caso del poema volterriano.

L'insistenza sul carattere popolare e sulla spontaneità del soggetto volterriano va rapportata al fatto che durante l'autunno 1828 si accumulano nello *Zibaldone* riferimenti alle teorie di Wolf e Vico. Tuttavia, già il citato appunto di *Zib.* 2941-43, che enuclea la teoria leopardiana dell'allegoria, spiega come quest'ultima sia usata dai sapienti con una funzione pedagogica e popolare, per comunicare con il popolo.

Gnomo, "parla dall'alto, come [...] parlerà -alcuni anni dopo- anche la voce della ginestra, ad una umanità idealmente presente ai piedi del formidabil monte, per dire ancora una volta, per l'ultima volta, il suo rifiuto delle tenebre, dell'etica sociale trionfante [...] è verso una esistenza dominata per sempre dalla Verità che spinge ogni uomo la voce del gallo silvestre"; E. Giordani, *La voce del gallo silvestre* in *Die Asthetische*, Frankfurt, Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009, p. 101-121, cit. p. 109-114. Il gallo è emblema della verità nella Bibbia: nell'episodio dei rinnegamenti di Pietro riportato da Marco (Mc. 14, 66), anticipato dalla profezia di Gesù (Mc. 14, 30), ma citato anche nel Vangelo di Giovanni.

⁶⁹ Definendo il fine del poema epico, Leopardi sostiene che la scrittura non deve essere artificiosa nonostante ricorra alla *favola*: "Il fine del poeta epico (e simili [...]), non dev'esser già di narrare, ma di descrivere, di commuovere, di destare immagini e affetti, di elevar l'animo [...] ma il poeta epico dee però fare in modo che apparisca il suo vero e proprio, o certo principal fine, non esser altro che il narrare. [...] E possono ben essere di questa natura anche i poemi tessuti o sparsi d'invenzioni capricciose e di favole ec. come i veri poemi. Anche favoleggiando sempre o quasi sempre, un poema può non far veramente altro che raccontare [...]"; *Zib.* 3548-50 (29 settembre 1823).

La moderna teoria leopardiana dell'allegoria

Leopardi elabora una personale teoria dell'*allegoria*; lemma che, come in Gravina e nell'Antologia francese di Noël e De la Place, occorre in sinonimia o iperonimia con *favola* nello *Zibaldone*⁷⁰ e nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818, dove risultano due occorrenze di *allegoria*, ma numerose di *figura* che indica le immagini della poesia antica dantesca e biblica, per cui nemmeno questo lemma va considerato estraneo rispetto all'allegoria.

Nel *Discorso* giovanile Leopardi giudica la poesia antica superiore alla moderna in virtù della capacità naturalmente poetica dei primitivi per cui, al pari di Aristotele,⁷¹ definisce Omero massimo poeta, come a p. 75 dello *Zibaldone*. Esaltando l'immaginazione degli antichi, il *Discorso* celebra *in primis* le loro capacità figurative, cioè "qualunque poeta espresse e dipinse meglio il primitivo" e condanna la poesia moderna per essersi rivolta dal visibile all'invisibile, ridotta a "metafisica e ragionevole e spirituale" da "materiale e fantastica e corporale" quale era anticamente.⁷²

La superiorità della poesia antica sulla moderna, sia nel *Discorso* sia nello *Zibaldone*, risponde dunque all'opposizione fra immaginazione e intelletto. Leopardi è infatti influenzato dalla riflessione europea coeva, quando il contrasto fra le due facoltà divenne oggetto di discussione nella *Querelle des anciens et des modernes* e nel XIX secolo si diffuse l'idea dell'immaginazione, vero "europeismo" dell'epoca secondo la definizione di Gensini, "come una forma di conoscenza, plastica sensuosa mitizzante, propria alla fase iniziale dello spirito umano".⁷³ Tuttavia, diversamente dalla maggioranza degli autori che relega la componente immaginativa "in una funzione subalterna rispetto all'intelletto astraente e conoscente", Leopardi affida all'immaginazione "un ruolo attivo proprio dal punto di vista della conoscenza, sia nel tempo aurorale della sapienza antica" per la

⁷⁰ *Zib.* 636-37: "Io non soglio credere alle allegorie [...] Tuttavia la favola di Psiche mi pare un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa terra, del danno del sapere [...]". Per approfondimenti rimando al mio intervento sul lemma 'allegoria' di prossima pubblicazione nel numero del *Lessico leopardiano*, a c. di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Roma, Sapienza Editrice, 2018.

⁷¹ Aristotele, *La Poetica*, Torino, UTET, 2004, IV, p. 597: Omero è "poeta al massimo grado".

⁷² G. Leopardi, "Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" in *Tutte le opere*, a c. di W. Binni con E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, p. 915. Tutte le citazioni leopardiane sono tratte da questa edizione salvo diversa indicazione.

⁷³ *Linguistica Leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 258.

“costruzione di quei *miti e favole* in cui si realizza la prima concezione della realtà, sia in ogni momento di scoperta filosofica [...]”⁷⁴

Sottolineando il carattere icastico del linguaggio primitivo, naturalmente poetico, il *Discorso* mostra un’attenzione per le immagini della poesia antica, che pone le fondamenta della moderna teoria dell’immaginazione figurale, analoga alla vichiana, sviluppata dallo *Zibaldone*. Alle pagine 637-38, il 10 febbraio 1821, pur con cautela, Leopardi definisce le allegorie di Psiche e dell’Albero della Genesi “un parto della più profonda sapienza e cognizione della natura dell’uomo e di questo mondo”, finché, cinque anni dopo il *Discorso*, riflettendo sull’appunto citato e le allegorie menzionate, riconosce la loro appartenenza a una forma spontanea di linguaggio figurativo e fantastico alle pagine 2941-43 (11 luglio 1823) già citate.

Si ritorni al *Discorso*, che accoglie la primaria funzione eidolopoietica della poesia e il precetto dell’*ut pictura poiesis*, proponendo un canone estetico classico e antiromantico, celebrando l’arte primitiva ma anche autori come Dante, Ariosto, Tasso, Alfieri, paragonandoli con esponenti dell’arte figurativa fra cui Michelangelo, Raffaello e Canova. Se non è il soggetto principale del *Discorso*, infatti, l’allegoria costituisce una tematica essenziale del testo giovanile dove, esaltando la figuratività della poesia e usando i lemmi ‘favola’, ‘figura’ e ‘allegoria’ come sinonimi, Leopardi compara la tradizione allegorica moderna romantica con quella antica. Il *Discorso* riflette soprattutto sulle allegorie di seconda classe, in particolare sulla personificazione, e riconosce la superiorità estetica della letteratura classica, ma anche la necessità di creare allegorie moderne che emulino la tradizione senza cadere nell’imitazione passiva, perché compito della poesia è imitare la natura e non l’arte secondo il principio di autorità.

Il *Discorso* promuove dunque un ‘primitivismo classico’ che indica, secondo la definizione di Fubini⁷⁵ ripresa da Gensini, la rivendicazione dell’antichità non come “mero oggetto di contemplazione letteraria, bensì [...] come dimensione permanente dell’esperienza umana e dei modi di costruirla ed esprimerla linguisticamente”.⁷⁶

La garanzia che seguire un canone classico ed emulare gli antichi sia possibile è data dal paragone tra la capacità immaginativa dei popoli

⁷⁴ Ibid., p. 258-259.

⁷⁵ *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971.

⁷⁶ Gensini, *Linguistica leopardiana*, p. 256.

primitivi e quella dei fanciulli che, ugualmente, vivono in una condizione di ignoranza e meraviglia;⁷⁷ un'idea già sostenuta da Vico.⁷⁸

Nel *Discorso*, criticando l'allegoria moderna, piena di "affettazione" e "incomprensibile per il popolo", Leopardi difende la personificazione in un canone umano, perché riconosce "manifestissimo e ingenito non solo ne' poeti ma universalmente negli uomini, un desiderio molto efficace di vedere e toccare e aggirarci tra cose vive, dal qual desiderio mossa la fantasia vivifica oggetti insensati" e crea:

figure umane [...]. E questa è [...] una delle cagioni per cui sono tanto più dilette e pregiate le pitture e sculture di animali, e singolarmente di persone, che non di soli paesi o di qualsivoglia cosa inanimata [...] E tanto manifestamente si diletta la fantasia nostra in attribuire alle cose non vita semplicemente ma vita umana, che non appagandosi di qualunque non è tale, s'ingegna di trasmutarla in questa medesima nostra vita, come vediamo segnatamente nei fanciulli, che si fingono le bestie ragionevoli e intellettive, e discorrono e conversano seco loro non altrimenti che colle persone.⁷⁹

⁷⁷ "[...] quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; [...] le immagini fanciullesche e la fantasia [...], sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della natura schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo; ma il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura [...] il regno della fantasia da principio è smisurato, poi tanto si va restringendo quanto guadagna quello dell'intelletto [...] dal genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla natura invariata e primitiva". Il paragone è anche in *Zib.* 4 "[...] dopo che le arti di fanciulle e incorrotte si son fatte mature e corrotte (come gli uomini in mezza età viziosi) invecchiando e ravvedendosi, non potranno più ripigliare il vigore della fanciullezza [...]"

⁷⁸ Su Leopardi e Vico cfr. M. Piperno, *Rebuilding post-revolutionary Italy: Leopardi and Vico's 'new science'*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018. A. Prete, "Vico e Leopardi: sapienza poetica e pensiero poetante", *Appunti Leopardiani*, 10 (2), 2015, p. 20-34. L. Capitano, "Su Dante, Vico, Leopardi e "Le cose che non sono cose", *Appunti Leopardiani* 10 (2), 2015.

⁷⁹ "Quanto sia comune e trita usanza delle immaginative puerili il vivificare oggetti insensati, e non c'è quasi chi l'ignori, ed a me stesso è accaduto già di mentovarlo in questo *Discorso* [...] o Lettori, spontaneamente avvertirete in primo luogo la naturalezza e bellezza delle favole greche, le quali compiacendo a questo desiderio poeticissimo ch'è in noi, popolarono il mondo di persone umane, e alle stesse bestie attribuirono origine umana,

Anche secondo lo *Zibaldone* è impossibile immaginare una vita diversa da quella umana: sebbene la natura sia “sorda e cieca verso te, e tu verso di lei”, l’“affinità e somiglianza” che “non si trova o non apparisce fra l’esistenza delle cose inanimate e la nostra [...] l’immaginazione antica e fanciullesca e, più o meno, quella di tutti i tempi, non vedendola, la suppone e la crea”.⁸⁰

La personificazione in figura umana è definita nel *Discorso* “trita usanza”, pertanto è celebrata anche sulla scorta della tradizione come, soprattutto quella di Amore, è difesa *in primis* da Dante. In *Vita Nova*, XVI, 1-7, infatti, questi cita Virgilio, Orazio, Omero e Ovidio, osservando che la letteratura latina riconosceva il rango poetico di tale tecnica come dovrebbe la poesia volgare.⁸¹

acciocché l’uomo trovasse in certa maniera per tutto, quello che non l’esempio né l’insegnamento né l’uso né la pedanteria né il gusto classico né le altre baie fantasticate dai romantici, ma la natura lo spinge irrepugnabilmente a cercare, dico enti simili a sé, né riguardasse veruna cosa con noncuranza; e il poeta potesse rivolgersi colle parole a checchessia, conforme ha per costume ingenuo e naturale, non altrimenti che i fanciulli [...].

⁸⁰ *Zib.* 2431-33 (8 maggio 1822) e p. 63-64 (1819): “Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l’immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de’ fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Cipariso ec. e così de’ fiori ec. come appunto i fanciulli”; cfr. la nota 134 dell’indice *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*: “Dolcezza dell’immaginarsi tutto animato come fingevano gli antichi” che rimanda alle p. 63-64.

⁸¹ *Vita nova*, a c. di S. Carrai, Milano, BUR, 2009, p. 121-123; *Vita nova*, N, XVI, 1-7: “[...] Amore non è sì come sostanza, ma è uno accidente in sostanza. E che io dica di lui come se fosse corpo (ancora: sì come se fosse uomo) appare per tre cose ch’io dico di lui. Dico che lo vidi venire, onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale (e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo), appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche, di lui, che ridea, e anche che parlava, le quali cose paiono essere proprie de l’uomo, e specialmente essere risibile, e però appare ch’io ponga lui essere uomo. A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicitori d’amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d’amore certi poeti in lingua latina: tra noi, dico (avegna forse che tra altra gente adivenisse e adivegna ancora), sì come in Grecia, non volgari, ma litterati poete queste cose trattavano. E non è molto numero d’anni passati, che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione; e segno che sia picciolo tempo è che, se volemo cercare in lingua d’oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni; e la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì. E ’l primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d’intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopr’altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d’amore. Onde, con ciò sia cosa che a li poeti sia conceduto maggiore licenza di parlare che a li prosaici dattatori e questi

Leopardi si allinea con la riflessione metapoetica della *Vita Nova*, distinguendosi da Dante per una sensibilità moderna, vicina alle teorie di Vico, che interpreta la personificazione come prodotto spontaneo del linguaggio primitivo.⁸² Considerando la personificazione una tecnica propria della poesia, dunque irrinunciabile, Leopardi vi ricorre ma con uno stile moderno, che emula la tradizione. Infatti, i *Canti* e le *Operette* sono affollati da personificazioni su un canone umano, cioè antico e poetico, di enti animati e inanimati, ma rappresentano gli allegorizzanti classici come un'eredità della tradizione (ad esempio, la Morte nel *Dialogo della Moda e della Morte* [1824] cita il proprio Trionfo, scritto da Petrarca, come il *Dialogo della Terra e della Luna* [1824] definisce la personificazione della luna canonica in letteratura alludendo con ironia all'*Orlando Furioso*) più altri moderni come la Moda.

Nelle *Operette*, la *Storia del genere umano* (1824) contrappone le allegorie passate alle presenti. In particolare, la doppia allegoria di "Amore terrestre" e "Celeste" deriva dal *Simposio*, dove Platone distingue due Afroditi (Celeste e Volgare), che presiedono alle tipologie dell'Amore spirituale e sensuale: riprendendo Fubini, Melosi conclude che Leopardi riconosce "una superiorità dei moderni sugli antichi, derivante da quella 'spiritualizzazione' da lui altre volte stimata come causa di tanti mali".⁸³ Mediatore di Platone è *Il Messaggero* in cui Tasso, difendendosi dall'accusa di scrivere *platonicamente*, anzi dichiarandosi legittimato a farlo perché con l'intenzione di scrivere da poeta e non da teologo (come Dante nel *Convivio*), ripete la doppia allegoria di Amore, alludendo al "Celeste".⁸⁴

Nei *Canti*, *Alla Primavera o delle Favole antiche*, con la prosopopea della natura che si risolve in un monologo, è poesia-manifesto della modernità stilistica leopardiana: pur personificandola, l'io lirico rinuncia al dibattito con la natura, aspirando all'ascolto.

dicatori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenza largita di parlare che agl'altri parlatori volgari; onde, se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li poete, concesso è a li rimatori". Da ora in avanti tutte le citazioni della *Vita Nova* sono tratte da questa edizione.

⁸² Come noto, questa teoria moderna del mito prende piede in Europa già un secolo prima di Vico, cioè in Francia con Bayle e il suo *Dictionnaire historique et critique*, e con Fontenelle e il suo *De l'origine des fables*.

⁸³ *Operette Morali*, a c. di Melosi, Milano, Rizzoli, 2014, p. 108.

⁸⁴ Leopardi rappresenta amore alato anche in *Amore e Morte* (v. 15), avendo letto i *Dialoghi* di Tasso probabilmente nel 1817-1818. G. Baldassarri, "Persistenza e limiti di un alter ego. Leopardi e Tasso" in *Leopardi e il '500*, a c. di S. Carrai e P. Italia, Lucca, Pacini, 2010, p. 97-112.

Il *Discorso* celebra le allegorie della poesia primitiva anche da un punto di vista contenutistico, per il loro carattere “popolare”, esaltando la vita rustica e gli antichi che “la figurano”.⁸⁵ Questo interesse, congiunto a quello di creare una “letteratura popolarissima” in forza di cui, nell'*explicit*, Leopardi si presenta come “compagno” e “soldato”, non “maestro” né “capitano”, susciterà nei *Canti* la moltiplicazione di figure che rappresentino il popolo, tra cui Silvia e il pastore del *Canto notturno*, anche se la svolta popolare della poesia leopardiana avviene durante il 1828 *in primis* per l'assimilazione delle teorie di Wolf e Vico.

Emblematico è il passaggio del citato appunto zibaldoniano delle pp. 4162-4163 (17 gennaio 1826), intitolato *Definizione allegorica della vita* nell'*Indice* del 1827, fino al *Canto notturno*. Le figure del pellegrinaggio e della caduta presenti nell'allegoria zibaldoniana sono contrastive verso la *Commedia*,⁸⁶ in quanto si trasformano in termini poetici petrarcheschi nel cammino del *vecchierel* verso un *abisso orrido*, non in chiave religiosa ma pastorale: come l'allegorizzante dell'anziano rappresenta l'uomo moderno, la figura del *pastore errante* indica il poeta, che si pone come una figura capace di parlare al popolo.

Sia il *Discorso* sia lo *Zibaldone* studiano le allegorie citando un fitto elenco di esempi letterari. In sintonia con Chateaubriand, primo modello del *Discorso* è la Bibbia, che Leopardi non ripudia dopo l'allontanamento dalla religione cristiana; infatti anche lo scritto giovanile esalta il suo contenuto popolare e rustico, non gli aspetti teologici. Pur giudicando alcune allegorie moderne positivamente, come quelle di Voltaire e Milton, il *Discorso* propone di emulare lo stile antico, greco, latino e biblico, anche in chiave patriottica e per soddisfare i gusti del pubblico italiano.

Invece, nello *Zibaldone* il canone è più ampio, includendo le tradizioni orientali come l'egiziana da cui è “derivata, almeno in parte, la mitologia e la

⁸⁵ “da quale altra fonte derivano e il nostro infinito affetto alla semplicità de' costumi e delle maniere e del favellare e dello scrivere e d'ogni cosa; e quella indicibile soavità che ci diffonde nell'anima non solamente la veduta ma il pensiero e le immagini della vita rustica, e i poeti che la figurano, e la memoria de' primi tempi, e la storia de' patriarchi e di Abramo e d'Isacco e di Giacobbe e dei casi e delle azioni loro ne' deserti e della vita nelle tende e fra gli armenti, e quasi tutta quella che si comprende nella Scrittura e massimamente nel libro della Genesi; e quei moti che ci suscita e quella beatitudine che ci cagiona la lettura di qualunque poeta espresse e dipinse meglio il primitivo, di Omero di Esiodo di Anacreonte, di Callimaco singolarmente?”

⁸⁶ Con la mediazione del Bossuet, cfr. *Canti*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 389: “La vie humaine est semblable à un chemin, dont l'issue est un précipice affreux [...]”.

sapienza greca”.⁸⁷ Lo *Zibaldone*, inoltre, apprezza l'allegoria antica come strumento di un'arte provocatoria che impedisce l'immedesimazione e scuote il pubblico, contro la moderna consolatoria, che porta all'immedesimazione, sottolineando inoltre che “i personaggi allegorici, come la Ricchezza ec.; le rane, le nubi, gli uccelli; le inverisimiglianze, le stravaganze, gli Dei, i miracoli ec.” nella tragedia greca ne fanno non un “*δράμα*” (azione), ma una satira o “satira dialogata” simile a quelle di Luciano,⁸⁸ cui si ispirano le *Operette*. Leopardi infatti realizza un'arte provocatoria in poesia ma soprattutto nelle prosette, che sono spesso in forma dialogica.

Lo *Zibaldone* (p. 4102, 15 giugno 1824), d'altronde, giudica la lingua greca efficace per “nominar qualche nuovo essere allegorico, o nuovamente nominare i già consueti ec.”; mentre Leopardi attua tale procedimento nel *Dialogo di Timandro ed Eleandro* (14-24 giugno 1824).

La teoria leopardiana dell'allegoria predilige dunque l'emulazione dello stile antico, apprezzato *in primis* per la sua materialità, il contenuto ‘pastorale’ e il tono provocatorio, tramite una scrittura moderna che, rivolgendosi al popolo, demistifica la tradizione e rappresenta il presente.

Lo stile allegorico di Dante in Europa tra Settecento e Ottocento

La riscoperta delle opere dantesche nell'Ottocento italiano ha un presupposto nella loro storia editoriale e critica settecentesca. Nel 1706 è edita nella rivista *La Galleria di Minerva* per la prima volta la lettera a Cangrande della Scala e “nel 1723, nelle sue *Prose di Dante Alighieri e di Messer Gio. Boccacci*, Anton Maria Biscioni migliora notevolmente il testo del brano – fin lì inintelligibile – del *Convivio* (III, I, 3) in cui Dante distingue tra il senso letterale e il senso allegorico della poesia, e tenta al tempo stesso la prima sistematica interpretazione in chiave allegorica del personaggio di Beatrice”.⁸⁹

Gravina tenta un'esegesi dell'allegoria della *Commedia* che, come Campanella, considera una *metafora continuata*.⁹⁰ *Della Ragion Poetica* (1708) tratta della funzione eidolopoietica dell'arte paragonando Dante a Omero secondo un'equivalenza ripetuta da Vico, Alfieri e Foscolo prima di

⁸⁷ Ibidem. Considerando la cultura egizia culla della mitologia, Leopardi si allinea con Gravina e Vico. Cfr. A. Placella, *Gravina e l'universo dantesco*, Napoli, Guida, 2003.

⁸⁸ *Zib.* 3482-88 (20 settembre 1823).

⁸⁹ Pietropaolo, *La teoria*, p. 18-19.

⁹⁰ Placella, *Gravina*.

Leopardi, ma preferendo al lemma *allegoria* quello di *favola*.⁹¹ Pur paragonando le espressioni ad alto rilievo plastico della *Commedia* con quelle omeriche, Gravina afferma che Dante è superiore agli antichi perché fonda la scrittura sulla verità cristiana.⁹²

In seguito, Vico nella *Scienza nuova* distingue le allegorie ‘univoche’, prodotto di un linguaggio spontaneo e figurale, dalle ‘filosofiche’ per difendere la letteratura da interpretazioni avulse dei Dotti, *in primis* da quelle dei poemi omerici; evocando parzialmente la distinzione del *Convivio* tra allegorie ‘poetiche’ e ‘teologiche’. Inaugurando una filologia moderna, anche nel *Giudizio sopra Dante* Vico condanna ogni “scienziata allegoria” prodotta nell’eccesso di esegesi, difendendo il significato storico delle allegorie della *Commedia*, che definisce “Istoria de’ tempi barbari dell’Italia”.⁹³

Considerando il mito tipico del discorso primitivo, Vico propone una lettura analoga a quella diffusa in Francia da Fontenelle con il *Discours sur l’origine des Fables* (1684)⁹⁴ e da Bayle con il *Dictionnaire Historique et Critique* (1697).⁹⁵

Nemmeno il Settecento francese ignora Dante, celebrato in maniera pressoché isolata da Chateaubriand⁹⁶ che nel *Génie du Christianisme* (1802) giudica la mitologia pagana inferiore alla cristiana. Voltaire, che definisce l’allegoria nell’*Essay on epic poetry* (1727) una *metafora*

⁹¹ La confusione tra allegoria e favola è nel II libro del trattato *Della ragion poetica* di Gravina in cui l’autore parla degli antichissimi poeti teologi Orfeo, Lino, Museo, Omero “che le cognizioni divine e naturali, per via delle allegorie e delle favole, accompagnate dall’armonia, ne’ posteri tramandarono”, ma anche nella citata Antologia francese *Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux derniers siècles*, di M. Noël et De la Place: tra i *Préceptes de genre*, le nozioni sono spiegate con alcuni passi del I vol. di *Eléments de littérature* di Marmontel secondo cui la favola può avere un significato allegorico.

⁹² A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968. Citato nel *Discorso* e nello *Zibaldone*, Gravina è una delle cause della preminenza del lemma ‘favola’ su ‘allegoria’ nel lessico leopardiano. Pur insistendo sull’importanza dell’immaginazione e sulla funzione eidolopoietica dell’arte, Gravina afferma che quest’ultima va sottomessa *in primis* alla ragione, non alla fantasia.

⁹³ *Opuscoli di Giovanni Battista Vico* raccolti e pubblicati da Carlantonio De Rosa, marchese di Villarosa, Napoli, Porcelli, 1818, p. 28.

⁹⁴ J. Boch, “Le merveilleux sans la fable: sur les conceptions esthétiques de Fontenelle”, *Féeries*, 7, 2010, p. 123-135.

⁹⁵ P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Genève, Slatkin, 1995, 4 voll.

⁹⁶ E. Costadura, “Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante”, *Littérature*, 133, 2004, p. 64-75.

continuata,⁹⁷ viceversa rifiutò la prassi allegorica dantesca come oscura: “Gl’italiani lo chiamavano divino; ma è una divinità occulta; pochi intendono i suoi oracoli; la sua fama si manterrà per sempre, perché nessuno lo legge”.⁹⁸

Inoltre, Voltaire critica l’allegoria dantesca in quanto cristiana e, pertanto, riconducibile a una religione storica, e si emancipa dalla tradizione biblica e pagana, contaminando varie culture e personificando entità astratte, come Ragione e Verità, che rappresentino il suo pensiero filosofico.

Nonostante la condanna dell’Illuminismo volterriano e le critiche di Bettinelli alla lingua di Dante, tra Sette e Ottocento il filone dantesco prosegue in Italia con le *Visioni* di Varano, con Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, che riprende Vico e se ne fa portavoce in Europa. Foscolo infatti commenta l’allegoria dantesca (sia quella della Selva, sia l’intero “sistema allegorico di Dante desunto da San Paolo”⁹⁹) in una prospettiva vichiana, per offrire un’analisi antropologica della *Commedia*; pertanto, senza soffermarsi solo sul sostrato teologico del poema ma mettendone in luce anche l’afflato politico. Mentre Foscolo scrive il *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (1826),¹⁰⁰ un’esegesi dantesca di stampo teologico è proposta da Niccolò Tommaseo che criticò aspramente l’opera leopardiana.¹⁰¹

Leopardi continua il percorso settecentesco di lettura della *Commedia* come “libro degli italiani” che proseguirà grazie a nuove edizioni tra cui quella curata da Trivulzio, Monti e Maggi, pubblicata a Padova nel 1826,¹⁰² cui seguiranno altre pubblicazioni, riscritture e una nuova arte europea di stampo dantesco.

Dopo che il richiamo a Dante del *Paradise Lost* di Milton restò a lungo inascoltato, nell’Ottocento la *Commedia* diventa modello indiscusso in Inghilterra, ad esempio per William Blake che illustra alcuni episodi del

⁹⁷ S. Menant, “Voltaire et l’allégorie”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 112 (2), 2012, p. 345-353.

⁹⁸ Voltaire, *Lettre sur Dante* inclusa nel *Dictionnaire philosophique*, citata da F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano, BUR, 2013 (1983), p. 236.

⁹⁹ U. Foscolo, *Articoli della Edinburgh review; Discorso sul testo della Commedia*, a c. di Da G. Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 167.

¹⁰⁰ La Biblioteca di Recanati dispone del *Discorso sul testo, e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Lugano, 1827, vol. 2, in-8.

¹⁰¹ G. Toffanin, *Novissima Verba (l’esegesi dantesca nel romanticismo)*, Bologna, Zanichelli, 1972.

¹⁰² A. Colombo, *Dalle “vaghe fantasie” al “patrio zelo”. Letteratura e politica negli ultimi anni di Vincenzo Monti*, Milano, LED, 2016.

poema, così come nella seconda metà del secolo Gustav Doré in Francia, dove Dante fu celebrato anche nell'arte figurativa da Delacroix (*La Barque de Dante*, 1822).

Lo stile figurativo di Dante secondo Leopardi

Cerbo ha studiato come gli appunti zibaldoniani apprezzino Dante per aver dato al volgare un rango letterario, accogliendo una lingua popolare in una tradizione sublime; per la creazione di un lessico filosofico italiano derivato dalla Scolastica; ma soprattutto da un punto di vista eminentemente stilistico.¹⁰³

Nello *Zibaldone* infatti Leopardi menziona Dante circa settanta volte, citando la ballata *Io mi son pargoletta bella e nova* (*Zib.* 4302, 19 marzo 1828), che si presta a un'interpretazione allegorica, e assiduamente la *Commedia*, ma senza soffermarsi sul suo contenuto, limitandosi a sottolineare che il poema è intriso di teologia “che allora si stimava la più sublime materia”,¹⁰⁴ e apprezzando l'*Inferno* e il *Purgatorio* a discapito del *Paradiso* “non per mancanza d'arte né d'invenzione, ec. (anzi ambi in lui son somme ec.) ma per natura de' suoi subbietti”.¹⁰⁵

Lo *Zibaldone* invece celebra lo stile di Dante, in specie per le sue capacità figurative, esaltate già nel *Discorso intorno alla poesia romantica*, che paragona la capacità dantesca di *figurare con celeste naturalezza* con quella di Omero e Orazio invece che con quella di Ovidio, che di naturalezza “scarseggia” e “sazia in poco d'ora, e non ostante la molta evidenza, non diletta più che tanto”. Il *Discorso* offre altri indizi in merito alle caratteristiche che possono assumere le figure della poesia, dunque l'allegoria secondo Leopardi, che predilige la pittura di figure indeterminate:

il poeta ordinariamente non dipinge né può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno con entrovi alcuni tratti senza più: la fantasia, quando conosce l'oggetto, supplisce convenientemente le altre parti, o aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura.¹⁰⁶

Il *Discorso* giovanile definisce l'indeterminatezza una componente fondamentale della poesia perché afferma che la fantasia del lettore deve

¹⁰³ Cerbo, “Dante nello *Zibaldone*”.

¹⁰⁴ *Zib.* 1995 (26 ottobre 1821).

¹⁰⁵ *Zib.* 3507-08 (23 settembre 1823).

¹⁰⁶ G. Leopardi, “Discorso di un italiano”, p. 928.

essere provocata e attivata invece che restare inerte e passiva, deve completare la figura; una convinzione che anima anche gli appunti sullo stile di Orazio e Dante.¹⁰⁷ È evidente il contrasto tra Leopardi e Voltaire che sembra condannare la *Commedia* per quell'indeterminatezza od oscurità invece lodata dal primo.

Anche lo *Zibaldone* definisce Dante un autore lirico dalle grandi doti narrative ma che si distingue per l'enorme forza immaginativa, da cui deriva uno stile figurativo ardito e rapido simile a quello di Orazio. Mettendo da parte il precetto *ut pictura poiesis*, Leopardi definisce Dante addirittura uno scultore a p. 2523 (29 giugno 1822):

Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante [...], a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi e vi fa una figura con un tratto di pennello, non solo dipinge senza descrivere (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti.

Se il *Discorso intorno alla poesia romantica* denuncia la decadenza della poesia moderna come il *Discorso sullo stato presente dei costumi degli italiani* (1824) lamenta la povertà della lingua nazionale, lo studio e la ricerca linguistica costituiscono un forte punto di contatto con Dante, che è indicato come modello nel primo *Discorso* in virtù della comparazione con Omero, ripetuta in *Sopra un monumento di Dante*, ma anche nello *Zibaldone*. Alla ricerca di una lingua filosofica italiana e alla soglia delle *Operette Morali*, Leopardi definisce l'impresa linguistica e stilistica di Dante un "esempio":

[Dante] scrisse un'opera classica e di letteratura in lingua volgare e moderna, innalzando una lingua moderna al grado di lingua illustre [...] diede l'esempio, aprì e spianò la strada, mostrò lo scopo, fece coraggio e col suo ardore e colla sua riuscita agli italiani.¹⁰⁸

L'appunto è in sintonia col desiderio di rinnovare la letteratura italiana, manifesto in alcuni appunti zibaldoniani che anticipano le operette, come alle p. 1393-94 in cui Leopardi dichiara di voler "scuotere la mia povera patria, e secolo" con "le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza

¹⁰⁷ P. Italia, *Il metodo di Leopardi*, Roma, Carocci, 2016, p. 22: "[Nel *Discorso*] Leopardi aveva teorizzato la necessità di una poesia che, oltre a rifare modernamente quella degli antichi, non fosse analitica, descrittiva, non indulgesse nel particolare, non volesse determinare ogni oggetto mostrandone tutti i confini. E dal momento che la poesia degli antichi è per sua natura tendente all'indefinito, all'indeterminato, al vago, la lingua adatta a esprimere questi concetti sarebbe stata altrettanto indefinita, indeterminata, vaga".

¹⁰⁸ *Zib.* 3338-40 (2 settembre 1823).

e dell'immaginazione nella lirica, e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere, le armi della ragione, della logica, della filosofia, ne' Trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando": anche l'accento al riso che caratterizzerà le *Operette Morali*,¹⁰⁹ nonostante appaia distante dalle considerazioni zibaldoniane sulla *Commedia*, si allinea alla moderna lettura del poema dantesco proposta da Foscolo come il "carne/Che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco" (*Dei Sepolcri* v. 173-74).

Se Leopardi celebra le capacità figurative di Dante fin dal giovanile *Discorso* e approfonditamente nello *Zibaldone*, Cerbo sottolinea che uno dei lemmi eminentemente danteschi nelle opere leopardiane è il verbo *figurare* di cui una fondamentale occorrenza risulta in *Sopra il monumento di Dante*, quando l'io lirico si interroga con ironia sull'ineffabilità, tema affrontato nella *Commedia*:¹¹⁰

Chi dirà l'onda e il turbo
del furor vostro e dell'immenso affetto?
chi pingerà l'attonito semblante?
Chi degli occhi il baleno?
qual *può* voce mortal celeste cosa
agguagliar figurando? (58-59)

In virtù della convergenza semantica tra *allegoria* e *figura*, non vanno sottovalutati gli apprezzamenti di Leopardi per le capacità figurative della *Commedia* e in generale per la funzione eidolopoitica dell'arte, se si studia l'influenza dell'allegoria dantesca nell'opera leopardiana.¹¹¹ Si è detto, Leopardi difende la personificazione su un canone umano come Dante e riconosce la bellezza del linguaggio allegorico pur condannando, come il

¹⁰⁹ E. Russo, *Ridere del mondo*, Roma, Il Mulino, 2017.

¹¹⁰ Cerbo, "Dante nello *Zibaldone*". Ad esempio, *Pa. XXIII*, v. 55-62: "Se mo sonasser tutte quelle lingue/che Polimnia con le suore fero/del latte lor dolcissimo più pingue,/per aiutarmi, al millesmo del vero/non si verria, cantando il santo riso/e quanto il santo aspetto faceva mero;/e così, figurando il paradiso,/convien saltar lo sacrato poema,/come chi trova suo cammin riciso" e ss. Nella *Commedia* risultano circa 26 diverse occorrenze del lemma figura.

¹¹¹ Va approfondito lo studio degli apprezzamenti di Leopardi per lo stile figurativo di Dante, considerando le edizioni della *Commedia* presenti nella Biblioteca di Recanati, come quella con *la esposizione del Landino e Vellutello, ridotto alla vera lettera da Francesco Sansovino. Venezia, 1564, in-f*, il cui titolo integrale sarebbe *Commedia con l'espositioni di Christoforo Landino, et D'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, del Paradiso. Con tavole, argomenti, allegorie, riformato, riveduto, ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino Fiorentino*; volume che presenterebbe numerose xilografie allo scopo di illustrare le cantiche.

Convivio, gli eccessi di interpretazione in difesa del senso letterale. Tuttavia, per studiare la riscrittura leopardiana dell'allegoria dantesca (come di quella foscoliana) vanno letti i *Canti* e le *Operette*, non lo *Zibaldone*.

Lo stile allegorico di Dante nelle opere di Leopardi

Dopo *Spento il diurno raggio* (1816) e *Il primo amore* (1817-18), entrambi in terzine dantesche, dopo *All'Italia* che personifica la patria in forma umana emulando l'"Italia serva", "vedova e sola" di *Pg.* VI, v. 76 e 113, *Sopra il monumento di Dante* (1818) sancisce la scelta dell'autore medievale come modello dei *Canti* da un punto di vista stilistico, in specie allegorico. Nella canzone in questione, infatti, l'io lirico si identifica con l'autore della *Commedia* che, a sua volta, nel poema incontra vari autori, *in primis* Virgilio, con lo stile dei quali confronta il proprio.

Come Dante distingue l'*auctor* dal personaggio, così nei *Canti* l'io lirico ha un ruolo autoriale ma anche attoriale. La canzone *Sopra il monumento di Dante* allude a tale tecnica, collocata nella terza classe delle allegorie, perché presenta Dante sia come figura storica sia come personaggio:

Ahi, da che lungo scempio
vedi afflitta costei, che sì meschina
te salutava allora
che di novo salisti al paradiso! (v. 92-94):

Anche il meccanismo allegorico dantesco secondo cui l'io lirico rappresenta la collettività è diffuso nei *Canti*: ad esempio, nel *Bruto Minore* (1821), incarnando un modello eroico di protesta contro il fato, rivendicato in seguito da Leopardi,¹¹² il romano parla a nome dei "figli di Prometeo", diventando *figura hominis* come in *Ultimo canto di Saffo* (1822) il monologo della poetessa dice il dolore comune ("Arcano è tutto/fuor che il nostro dolor" v. 45-46).¹¹³

Il meccanismo è scoperto in *Alla Primavera* dove la sintassi allegorica resa immortale dall'*incipit* della *Commedia*, in cui l'io si rivela essere

¹¹² Cfr. la lettera al De Sinner del 1832: "Mes sentimens envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto Minore*" citata da W. Binni, *Lezioni leopardiane*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1994, p. 204.

¹¹³ Mengaldo nota la compresenza della prima persona singolare e plurale in *Leopardi antiromantico*, p. 55-73.

‘everyman’, è rovesciata perché il percorso va da una prospettiva individuale a una collettiva e non viceversa:¹¹⁴

Nel mezzo del cammin di *nostra* vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita (*If.* v. 1-3)

tu de’ mortali ascolta,
vaga natura, e la favilla antica
rendi allo spirto *mio*; se tu pur vivi,
e se de’ *nostri* affanni
cosa veruna in ciel, se nell’aprica
terra s’alberga o nell’equoreo seno
pietosa no, ma spettatrice almeno (*Alla Primavera* v. 90-95)

La scrittura delle *canzoni* costituisce un motivo di contatto con il *Convivio*, ma anche la lettera a Pietro Brighenti (21 aprile 1820) testimonia la consapevolezza che Leopardi ha di usare uno stile figurativo quale quello dantesco, perché, difendendosi dai liberali cui spiace il richiamo alla dominazione napoleonica della V^a strofa, l’autore scrive:

[...] quelli che presero in sinistro la mia *Canzone* su Dante, fecero male, secondo me, perché le dico espressamente ch’io non la scrissi per dispiacere a queste tali persone, ma parte per amor del puro e semplice vero, e odio delle vane parzialità e prevenzioni; parte perché *non potendo nominar quelli che queste persone avrebbero voluto, io metteva in iscena altri attori come pretesto e figura.*¹¹⁵

Pubblicando nel 1825 una *Presentazione* alle dieci *Canzoni* edita a Bologna l’anno precedente, se non menziona il ‘velo allegorico’, tuttavia Leopardi avverte i lettori che bisogna cercare un altro significato rispetto a quello apparente:

nessun potrebbe indovinar i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una *Canzone* per nozze, non parla né di talamo né di zona né di Venere né d’Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt’altro che di codici. Una a un vincitore nel giuoco del pallone non è un’imitazione di Pindaro. Un’altra

¹¹⁴ Si veda la distinzione tra lirica autobiografica trascendentale e lirica autobiografica empirica in G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

¹¹⁵ *Ibidem*.

alla Primavera non descrive né prati né arboscelli né fiori né erbe né foglie. [...] pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare.¹¹⁶

Prima ancora della *Commedia*, Leopardi emula l'allegoria della *Vita Nova*, per cui la critica segnala numerosi riscontri intertestuali nei *Canti*¹¹⁷ e su cui il prosimetro esercita un'influenza addirittura strutturale. Già il *Primo amore* riprende la numerologia dantesca del nove, alludendo alla figura del 'sole' che nella tradizione cristiana e nella *Commedia*, con la luce, è identificato col divino.¹¹⁸ *Il primo amore* replica l'esperienza d'amore narrata nell'*incipit* del prosimetro, in cui Dante interroga la memoria e scrive di aver cercato l'amata, e la solitudine dopo averne udito la voce, per poi addormentarsi e rivederla in sogno; il che si verificherà nei *Canti* con *Il sogno* che rappresenta un'"infelicissima fanciulla" (v. 75) con un superlativo palinodico verso la "gentilissima".

Nel *Primo amore* il "tenero core", personificato in una prosopopea al v. 13, è allegorizzante che esprime un dialogo con l'interiorità secondo la tradizione (cfr. *Gentil pensiero che parla di voi*). Tuttavia, nella *Vita Nova* è Amore a prendere il cuore dell'amante per offrirlo a Beatrice, mentre l'io lirico leopardiano è unico attore ("strinsi il cor con la mano, e sospirai" v. 57): l'amore è connotato da Leopardi come un'esperienza interiore e in senso materiale. La prosopopea con cui l'io lirico leopardiano apostrofa le "gentili anime" (v. 97), infatti, ne fa un "fedele d'amore" come Dante, ma l'*explicit* è in contrasto con *Donne ch'avete intelletto d'amore* (VN XIX, v. 43-46) perché nega la dimensione divina, la possibilità di ricevere un piacere "celeste" (v. 101) dall'immagine della donna che celebra.

L'immagine dell'amata ritorna tre volte nel *Primo amore* (v. 26, 88 e 101-102) ed è centrale nei *Canti* (*Il sogno*, *Consalvo*, *Alla sua Donna*, *Aspasia*), come in *Dialogo di Torquato Tasso e il suo genio familiare* (1824) dove quest'ultimo, riprendendo parodicamente il linguaggio dantesco, spiega che la donna è di "carne e sangue", non un "angelo": il primo testo dei *Canti* sull'amore lo rappresenta senza contemplare una dimensione divina ma celebrandolo in chiave antidantesca, come la prima prosetta sul tema.

Il confronto di Leopardi con la *Vita Nova* non si esaurisce sul tema amoroso. L'io lirico leopardiano vuole ispirare nel lettore una "nova favilla" (v. 51 *Sopra il monumento di Dante*) e tutti i *Canti* trattano il tema della

¹¹⁶ G. Leopardi, "Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824" in *Tutte le Opere*, a c. di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, p. 56-57.

¹¹⁷ Cesareo, *Si ch'a mirarla*.

¹¹⁸ *Il primo amore*, vv. 40-41: "garzon di nove/E nove Soli".

renovatio in quanto, ad esempio, Silvia è “cara compagna dell’età mia nova” (v. 54) e l’espressione “età novella” ritorna al v. 11 di *A un vincitore nel pallone* e al v. 19 del *Passero solitario* (“novella età”). Tuttavia, nei *Canti* la *renovatio* è ispirata all’amore, all’infanzia, all’immaginazione, non a una prospettiva religiosa.

Il tema della *loda* dantesca, poi, è ripreso in *La Vita Solitaria* (1821), il cui legame fonico con il titolo *Vita Nova* non va sottovalutato:

...[luna] io soleva,
[...] il tuo vezzoso
raggio accusar negli abitati lochi,
[...]
Or sempre loderollo, o ch’io ti miri
veleggiar tra le nubi, o che serena
dominatrice dell’etereo campo,
questa flebil riguardi umana sede.
Me spesso rivedrai solingo e muto
errar pe’ boschi e per le verdi rive,
o seder sovra l’erbe, assai contento
se core e lena a sospirar m’avanza (v. 95-107)

L’io lirico si contrappone agli uomini sorpresi dal raggio lunare a compiere azioni nefande e promette di lodarlo assumendo una posa celebrativa in analogia con la danza notturna delle lepri. La luna infatti appartiene “all’universo fantastico di ciò che l’uomo ha perduto. Di quell’universo [...] è regina ‘benigna’”:¹¹⁹ lodando la luce lunare, l’io lirico esalta quello che non può comprendere, la natura a dispetto della sua indifferenza e soprattutto la “flebil [...] umana sede” (v. 103). Leopardi ribalta l’allegoria dantesca e biblica del sole e della luce, che emula in chiave palinodica ai v. 52-53 di *Alla sua donna* come nell’esergo della *Ginestra*. In sintonia con la poetica notturna ottocentesca ma anche con Ariosto, che con la luna rappresenta l’umano, l’allegorizzante lunare leopardiano allude alla dimensione ‘umana’ stessa, aggettivo ripetuto tre volte nell’*explicit*.

Nello stesso *explicit*, tessere foscoliane e petrarchesche, rovesciate di segno, mostrano la poetica della luce lunare come una conquista dell’io lirico,¹²⁰ un momento importante per il percorso dell’allegorizzante nei

¹¹⁹ A. Prete, *Il demone dell’analogia: da Leopardi a Valéry, studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 17. Cfr. S. Versace, *Leopardi e l’analogia*, Milano, Mimesis, 2017.

¹²⁰ Foscolo, *Sepolcri*, v. 84-85: “accusar...i rai di che son pie le stelle”; Petrarca, *Rime*, XXIII, 112: “Ivi, accusando il fugitivo raggio” in G. Leopardi, *Canti*, a c. di F. Gavazzoni, Milano, Rizzoli, 2016, p. 321.

Canti fino al *Canto notturno*, perché la luna era ancora accusata da Bruto, ultimo degli antichi, di essere indifferente e in *Alla luna* manca un tono celebrativo.

Contrariamente a Dante che inaugura lo stile della loda nel prosimetro e celebra l'anima dell'amata nella *Commedia*, l'io leopardiano, perduta l'innamorata, onora la dimensione del sensibile-concreto lodando la luna. Infatti, i v. 44-45 ("Amore, amore, assai lungi volasti/dal petto mio [...]") mostrano la sofferenza dell'io lirico non solo come lamento metafisico ma pure amoroso; inoltre la ripresa contrastiva dello stile della *loda* con cui Dante rinuncia a cantare per una ricompensa, cioè il saluto di Beatrice in *Donne ch'avete intelletto d'amore*, è suggerita dal verbo dantesco "sospirar" nell'ultimo verso leopardiano. Legittimano tale interpretazione, infine, i v. 69-72 del *Primo amore* che raccontano di quando l'io lirico, innamorato per la prima volta, sentì la vanità di ogni cosa perdendo la capacità di apprezzare la bellezza della natura.

La disposizione *Primo amore-Passero solitario* è così replicata e superata da *Il sogno-La vita solitaria*, secondo una struttura che rappresenta in coppia amore e solitudine, poi morte e di nuovo solitudine, ma in chiave positiva questa volta, emulando la *Vita Nova*. L'incontro con Beatrice, infatti, è seguito dall'isolamento dell'amante e la morte della "gentilissima" comporta l'avvicinamento alla donna pietosa prima che a una prospettiva trascendente, contrariamente ai *Canti* in cui Consalvo si unisce alla pietosa Elvira prima di morire. *Il primo amore*, *Il sogno*, *La vita solitaria* e *Consalvo* emulano l'innamoramento dantesco celebrando una dimensione materiale e interiore.

In sintonia con *Storia del genere umano*, che contrappone Amore terrestre e celeste, antico e moderno, i *Canti* celebrano l'amore sensuale e terreno soprattutto nella prima parte della raccolta, riconducibile all'infanzia dell'io lirico, e la dimensione interiore e spirituale moderna dell'amore nella seconda, la poesia adulta. Gavazzeni infatti sottolinea che *Consalvo*, rappresentato "a mezzo/al quinto lustro", al passaggio dalla giovinezza alla vecchiaia, è collocato al centro dei *Canti* in modo che la sua morte "diviene [...] condizione necessaria all'affermazione dell'unica illusione possibile in età della ragione, l'illusione dell'amore per 'la donna che non si trova' della canzone *Alla sua Donna*".¹²¹

La seconda parte dei *Canti* condanna con ironia il mitologema del progresso (*Palinodia* v. 250 "ed agiato cammin vassi alle stelle"), finché

¹²¹ Ibid., p. 36.

Leopardi liquida lo stile della loda nell'*Epistola al Pepoli* contrapponendovi una neutra *ammirazione* dell'universo con una chiave di lettura che sospende il giudizio, sancita dallo *Zibaldone*:¹²²

questo arcano universo; il qual di lode
Colmano i saggi, io d'ammirar son pago (v. 148-149)

Secondo Giuseppe Toffanin la *loda* dantesca è una trasposizione dello *iuvat* virgiliano: Leopardi prosegue e rinnova una strada stilistica iniziata in tempi antichissimi.¹²³ Anche l'*Islandese* nell'operetta omonima sospende il giudizio sull'universo:

soglio prendere non piccola ammirazione considerando come tu [la Natura] ci abbi infuso tanta e sì ferma e insaziabile avidità del piacere [...] e d'altra parte abbi ordinato che l'uso di esso piacere sia quasi di tutte le cose umane la più nociva alle forze e alla sanità del corpo [...]

Nelle *Operette* Leopardi emula anche l'allegoria dantesca della luce, come nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, dove alcune pietre rappresentano i giorni infelici se nere e felici se bianche, colori analoghi rispetto all'ombra e alla luce. Il Metafisico osserva infatti che l'amore della vita sussiste solo nella ricerca della felicità ma che l'uomo "spessissimo" attribuisce "all'una l'amore che porta all'altra", qualificando l'inganno come un fenomeno naturale al pari di quello dei colori prodotti dalla luce:

Così credono gli uomini; ma s'ingannano: come il volgo s'inganna pensando che i colori sieno qualità degli oggetti; quando non sono degli oggetti, ma della luce. Dico che l'uomo non desidera e non ama se non la felicità propria.

Leopardi prende le distanze dalla fisica aristotelica classica secondo cui il colore appartiene ai corpi, come da Dante, che nel *Convivio* distingue "lume" e "luce" affermando che i corpi ricevono la stessa quantità di luce e ombra, pertanto sono in armonia, strutturando di conseguenza la

¹²² *Zib.* 4257-58 (21 marzo 1827): "Lodasi senza fine il gran magisterio della natura, l'ordine incomparabile dell'universo. [...] Or che ha egli, perch'ei possa dirsi lodevole? Almen tanti mali, quanti beni [...] Ma il male par male a noi, non è veramente. E il bene, chi ci ha detto che sia bene veramente, e non paia solo a noi? [...] Astenghiamoci dunque dal giudicare, e diciamo che questo è uno universo, che questo è un ordine: ma se buono o cattivo, non lo diciamo. [...] Ammiriamo dunque quest'ordine, questo universo: io lo ammiro più degli altri: lo ammiro per la sua pravità e deformità, che a me paiono estreme. Ma per lodarlo, aspettiamo di sapere almeno, con certezza, che egli non sia il pessimo dei possibili [...]".

¹²³ Toffanin, *Novissima Verba*.

Commedia in una climax dal *loco d'ogni luce muto* (*If.* V v. 28) alla *viva luce eterna* (*Pd.* XXX v. 97).¹²⁴ Viceversa il Metafisico spiega che le pietre bianche “non farebbero gran cumulo, e sarebbero di un bianco torbido” e l'Islandese è perseguitato dalla “stessa luce”, come gli uomini in *Storia del genere umano* si suicidano “non sopportando la luce”.

Tra le allegorie della *Commedia* emulate da Leopardi compare anche la celebre *selva*, trasposta nel *giardino della souffrance* (*Zib.* p. 4177) o, e contrario, nel “lieto giardino” del *Pensiero dominante* (v. 35), che rappresenta il luogo della mente sede dell'immaginazione. In particolare, la prima allegoria leopardiana citata mostra una presa di distanza dalla filosofia individualista suggerita nell'*explicit* del *Candide* dall'Illuminista e raziocinante Voltaire con l'invito a *cultiver son jardin*. Leopardi infatti promuove nella *Ginestra* una visione collettiva dell'“umana compagnia” unita contro il male comune, che evoca l'“umana famiglia” di *Pd.* XXVII 141, con la mediazione dei *Sepolcri* v. 5, “bella d'erbe famiglia e d'animali”.

L'emulazione leopardiana dello stile allegorico di Voltaire concerne viceversa allegorie di seconda classe, come la Natura del *Dialogo della Natura e di un'Anima*, che ricorda il *Dialogue entre le Philosophe et la Nature*, o quella dell'Islandese in fuga, che evoca il vagabondaggio di vari personaggi dei *contes philosophiques*, tra cui il protagonista del *Candide*, ma sono numerose pure le riprese del *Discours en vers sur l'homme* e dell'*Henriade* che conta diverse entità astratte.¹²⁵

Anche nella rappresentazione degli animali Leopardi è influenzato dalle discussioni sette/ottocentesche che confrontano uomini e bestie e non dai Bestiari Medioevali. Leopardi riscrive, d'altronde, alcune allegorie narrative dantesche: nell'aldilà leopardiano, come nel *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie* queste sono caratterizzate in senso materiale, formano un coro e non serbano ricordo della vita terrena, contrariamente alla *Commedia* dove le anime invocano le preghiere dei vivi e sono distribuite nei gironi infernali. D'altronde, Leopardi rappresenta personaggi storici, *in primis* poeti e figure della storia pagana, con un valore

¹²⁴ Per un approfondimento sull'universo dantesco e leopardiano cfr. G. Polizzi, *Dante poeta cosmico, con uno sguardo a Leopardi*, “Bollettino dantesco”, 6, 2017.

¹²⁵ Farinelli spiega che Rousseau si complimenta con Voltaire per aver rinunciato a meraviglioso pagano e divinità virgiliane, inoltre sottolinea che il poema volterriano è influenzato da Virgilio, Ariosto e Tasso, non da Dante che Voltaire non aveva letto all'epoca; A. Farinelli, *Voltaire et Dante*, Berlin, Verlag Von Alexander Duncker, 1906, p. 26-27.

allegorico come quelli della *Commedia* di Dante; ad esempio Tasso in *Angelo Mai* e nell'operetta che lo riguarda è figura della modernità.

Dante usa l'allegoria per rappresentare il rapporto fra l'umano e il divino, il "valore infinito" (*Pa.* XXXIII v. 81), come Leopardi la moderna percezione umana della natura e di un "infinito" inteso come "parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza ad un tempo e della nostra superbia", perché "niuna prova abbiamo noi dell'esistenza di esso, neppur per analogia, e possiam dire di essere a un'infinita distanza dalla cognizione e dalla dimostrazione di tale esistenza: si potrebbe anche disputare non poco se l'infinito sia possibile".¹²⁶

Gavazzeni ricorda che l'*Infinito* potrebbe subire l'influsso del n. 335 [194] dei *Pensées* di Pascal,¹²⁷ tradotto da Foscolo e inserito nell'edizione zurighese delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Leopardi rappresenta l'infinito come silenzio e in rapporto a una dimensione spaziale estesa come Pascal ("Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie"), ma nei rimandi testuali pascaliani citati da Gavazzeni manca l'elemento figurale del mare che è posto da Leopardi in rapporto con l'infinito. Tuttavia, nei *Pensées* compare l'immagine della deriva umana, del naufragio che rappresenta la caduta. Blumentberg infatti sostiene che la metafora nautica è legata al concetto secondo cui l'uomo "conduce la sua vita e stabilisce le sue istituzioni sulla terra ferma. Pertanto, quando cerca di comprendere il movimento della sua esistenza nella sua totalità, ricorre di preferenza alla metafora del viaggio in mare e dei suoi rischi".¹²⁸ Leopardi e Pascal usano l'allegoria del naufragio diversamente. I *Pensées* definiscono dolorosa la deriva umana in una prospettiva cristiana, con una valenza negativa: solo la grazia di Dio salva l'uomo dal dolore. Nel sonetto, invece, il naufragio è "dolce"; lemma che evoca una 'grazia', diversa dall'"abbondante grazia" all'incontro "col valore infinito", connotata in termini religiosi in *Pd.* XXXIII v. 81-2. D'altronde, il "mare" leopardiano evoca "lo gran mar de l'essere" di *Pd.* I, v. 113 e *Pd.* III, v. 86 "ell'è quel mare al qual tutto si move";¹²⁹ immagini che riprendono il commento di Gregorio di Nazianzo a

¹²⁶ *Zib.* 4177-78 (2 maggio 1826).

¹²⁷ Leopardi apprezzava molto lo stile di Pascal Cfr. *Zib.* 374-75 (2 dicembre 1820). G. Leopardi, *Canti*, note di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 2016, p. 272.

¹²⁸ H. Blumentberg, *Naufragio con spettatore* ("Intersezioni"), Bologna, Il Mulino, 2001, p. 9.

¹²⁹ M. Ariani, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2008.

Ex. 3 13-14 (pelagos ousias apeiron kai aoriston), meditato, fra gli altri, anche da Giovanni Damasceno, Tommaso d'Aquino, Bonaventura.¹³⁰

L'allegoria leopardiana emula la tradizione e, in virtù della poetica dell'indefinito e dell'ammirazione che sospende il giudizio, è caratterizzata da una forte indeterminatezza, tanto erudita quanto innovatrice. L'abbozzo di un'operetta, *Per la novella di Senofonte e Machiavello*, infatti, indica che per "mirare all'utilità dei lettori", uno "scrittore didascalico" non dà "precetti dannosi o falsi" cercando "discepoli", perché istituisce non "quanto al fatto, ma quanto all'osservazione dei fatti, ch'è proprio debito del filosofo".¹³¹

Con l'allegoria Leopardi realizza un'opera aperta e provocatoria, specialmente nelle operette in cui, spiega Liana Cellerino, manca una vera conclusione, lasciata da completare alla fantasia del lettore.¹³²

La forma aperta che concerne la rappresentazione del tema politico nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* è evidenziata dalla figura dell'Assaggiatore, come dal fatto che Leopardi non conclude il poemetto sottolineandone anzi l'incompletezza.

Se la questione dantesca in Leopardi può essere approfondita, appare evidente la complessità dello stile allegorico leopardiano, data non solo dall'eclettismo con cui si convogliano ed emulano diversi modelli nel testo, ma anche dal tentativo di evitare la censura che, ciononostante, colpirà i suoi scritti:¹³³ è il caso del Cristianesimo adombrato nel *Dialogo di Plotino e*

¹³⁰ S. Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, p. 93. Leopardi studia i Padri della Chiesa, citandoli nello *Zibaldone*. Sulla tradizione biblica in Leopardi cfr. S. Gentili, *Novecento scritturale: la letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016. Per una disanima delle rappresentazioni dell'infinito nelle arti cfr. S. Givone, *Sull'infinito*, Bologna, Il Mulino, 2017.

¹³¹ Sulla funzione morale dell'allegoria cfr. Muzzioli, *L'allegoria*.

¹³² L. Cellerino, "Le Operette Morali", in *Letteratura italiana Einaudi, Le opere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1995, p. 302-354.

¹³³ Si pensi alla sospensione dell'edizione Starita (1835) o alla nota a *Storia del genere umano* imposta dal censore Mauro Bernardini, dove ricorre il lemma *favola*: "Protesta l'autore che in questa favola, e nelle altre che seguono, non ha fatta alcuna allusione alla storia mosaica, né alla storia evangelica, né a veruna delle tradizioni e dottrine del Cristianesimo"; O. Besomi, *Operette Morali*, Milano, Mondadori, 1979, p. LXXII. G. Saro, "Leopardi et la censure", *Croniques Italiennes*, 17, 1989, p. 59-89. Il 22-12-1836, Leopardi scrive al De Sinner: "L'edizione delle mie Opere è sospesa, e più probabilmente abolita [...], non avendo ottenuto il publicetur. La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui ed in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e potranno eternamente tutto"; G. Leopardi, *Tutte le opere*, a c. di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937, p. 1124, n. 924.

Porfirio.¹³⁴ Contro le filosofie filantropiche e le ottocentesche mitologie dell'intelletto, che propongono un'arte falsa, i *Canti*, le *Operette* e i *Paralipomeni* ne espongono un'altra che riconosce il male immanente alla natura, la forza del fato/fortuna, il carattere assurdo e arcano dell'universo e dell'esistenza per l'animale logico.

Leopardi come "Dante deformato"

Senza esaurire la questione, nei limiti di questo intervento si osserva che la riscrittura leopardiana dell'allegoria dantesca è caratterizzata da una natura frammentaria ma persistente, per cui si adegua a Leopardi la definizione di "deformed Dante" che Eliot dà a Baudelaire,¹³⁵ il quale lesse in parte l'opera del recanatese.¹³⁶

Come Baudelaire, Leopardi ricorre ad allegorie con la maiuscola nelle *Operette*, ispirate a una necessità filosofica e in linea con lo stile astratto di Voltaire. Nei *Canti*, invece, l'autore procede a una combattuta ma "progressiva minuscolazione di parole come Amore, Cielo, Fato, Fortuna, Gloria, Natura" durante la fase correttoria dei manoscritti in vista della pubblicazione,¹³⁷ per cui solo il Sole compare infine personificato con la maiuscola, come nei *Sepolcri*. L'etimologia del titolo *Idilli*, tuttavia, rinvia all'arte figurativa (dal greco *eidyllion*, diminutivo di *eidos* "immagine"; "quadretto, bozzetto") come i *Tableaux parisiens*.

Si può inoltre ricordare che nel *Preambolo* del giornale progettato da Leopardi nel 1832, definito dal poeta in una lettera alla sorella Paolina come "Manifesto", riprendendo le parole della missiva del Buon Governo che aveva rifiutato il progetto, l'autore ipotizza per il giornale stesso il titolo

¹³⁴ Brecht sottolinea che l'allegoria è uno strumento utile a superare la censura: "Spesso gli scrittori ci rendono un servizio anche con opere cupe, oscure e difficilmente accessibili, opere che per essere lette richiedono abilità e competenza, quasi si trattasse di messaggi illegali scritti oscuramente per paura della polizia"; *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 289. Cfr. Muzzioli, *L'allegoria*.

¹³⁵ *The Lesson of Baudelaire, Tyro*, vol. I, Spring 1921.

¹³⁶ Baudelaire lesse *L'infinito*, *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, *Il passero solitario*, *Amore e morte*; ampie parti delle canzoni *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *ad Angelo Mai*; la lettera dedicatoria dei *Canti* (1831) agli amici fiorentini, tradotti da C. A. Sainte Beuve, *Portrait de Leopardi*, Paris, Allia, 1994; A. S. Rosenthal e C. du Verlie, "Baudelaire a-t-il lu Leopardi?", *Bulletin baudelairien*, 11 (2), 1976; A. S. Rosenthal, "The Theory and Poetry of Ennui: Leopardi and Baudelaire", *Neophilologus*, 60 (3), 1976, p. 342-356; Compagnon, *Baudelaire*.

¹³⁷ F. Gavazzeni, "Introduzione" in G. Leopardi, *Canti*, ed. critica a c. di F. G., Milano, Rizzoli, 2016, p. 8.

di *Spettatore fiorentino*, perché non ha a disposizione una traduzione o una parola italiana che significhi “quello che in francese si direbbe *le flâneur*”.¹³⁸

Nelle *Operette Morali* la figura del flâneur, osservatore con un atteggiamento bohémien alle soglie della grande città e della borghesia, non compare; ma nell'operetta *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*, scritta nello stesso 1832, il “passeggiere” evoca il “promeneur solitaire” che, nel poema in prosa *Les foules* di *Lo spleen de Paris*, tramite una santa prostituzione dell'anima (“sainte prostitution de l'âme”) si mescola con la folla.

Leopardi e Baudelaire hanno uno stile simile sia perché, nei *Canti* e nelle *Operette* come nei *Fleurs du Mal* e nei *Petits poèmes en prose*, ricorrono ad allegorie moderne, tra cui la Noia e il Deserto, per rappresentare la loro contemporaneità, sia perché qualificano le allegorie antiche come ricordi che rinviano a una completezza perduta, simboli scaduti (cfr. *Storia del genere umano, Alla Primavera o delle Favole Antiche; J'aime le souvenir de ces époques nues*).¹³⁹ Lo *Zibaldone* infatti definisce la malinconia il tono adatto alla poesia moderna.¹⁴⁰

Nella *Commedia* Dante si pone come autore ispirato da Amore (Pg. XXIV 52-53), mentre Leopardi lascia l'allegoria dello scriba ispirato da Natura nello *Zibaldone*,¹⁴¹ mescolando in *Canti* e *Operette* allegoria, ironia e malinconia con uno stile moderno, consapevole di confrontarsi con il mercato e le sue leggi. Infatti, come la raccolta dei *Canti*, prima della sezione dei *Frammenti*, si conclude con lo *Scherzo* in cui l'io lirico, rivolgendosi alla Musa moderna, lamenta la scarsa cura e la fretta cui è condannata la letteratura contemporanea, così nelle *Operette*, come nel *Timandro*, l'autore rovescia con ironia la sua *auctoritas* con l'“integrazione figurale” definendo il libro una raccolta di “capricci malinconici”, con un tono simile a quello di Baudelaire e addirittura di un futurista come Palazzeschi (cfr. *Chi sono?*).¹⁴²

¹³⁸ M. Monserrati, *Le cognizioni inutili: saggio su Lo spettatore fiorentino di Giacomo Leopardi*, Firenze, FUP, 2005, p. 137.

¹³⁹ P. Labarthe, “La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1997, p. 67-80. P. Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007.

¹⁴⁰ *Zib.* 2363-64 (27 gennaio 1822): “Dovunque non regna il malinconico nella letteratura moderna, la sola debolezza n'è causa”. *Zib.* 3976 (12 dicembre 1823): “Non è propria de' tempi nostri altra poesia che la malinconica, né altro tuono di poesia che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere”.

¹⁴¹ *Zib.* 4372: “T' mi son un che quando Natura parla”.

¹⁴² J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

D'altronde, la denuncia del feticismo delle merci è manifesta nel *Parini*, il cui protagonista omonimo ammette di aver provato più piacere nella lettura quanto più gli autori erano celebri, come nel *Dialogo della Moda e della Morte*, che secondo Benjamin è emblematico del trionfo dell'inorganico sull'organico.¹⁴³

Come Baudelaire, in conclusione, Leopardi sottolinea il valore espositivo dell'arte rifiutando quello culturale, rappresentando in chiave parodica il mercato, il progresso e i consumi ottocenteschi anche letterari.

In effetti, un'operetta leopardiana è in sintonia (petrarchesca) con l'allegoria moderna del celebre racconto dei *Petits poèmes en prose* sulla perdita dell'aureola. Si tratta della *Scommessa di Prometeo* in cui ha luogo un concorso nell'*Ipernéfelo*, regno della fantasia, sede del "collegio delle Muse", che dà in palio all'autore di una "lodevole invenzione [...] una corona di lauro". I vincitori, Vulcano con una pentola di "rame, detta economica", Minerva con l'olio necessario agli Dei per le unzioni, Bacco col vino, rifiutano il premio che Prometeo vuole ottenere: la parodica corona di lauro leopardiana condivide con l'aureola baudelairiana il suo carattere principale, lo svuotamento.¹⁴⁴

PRIMARY SOURCES:

- Alighieri, Dante, *Commedia* a c. di Siro A. Chimenz, Torino, UTET, Collana fondata da Ferdinando Neri e diretta da Mario Fubini, 1970 (1962).
- Alighieri, Dante, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995. (<http://perunaenciclopediadantescadigitale.eu/istidama/index.php?id=4&L=0>).
- Alighieri, Dante, *Convivio*, a c. di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, vol. I.
- Alighieri, Dante, *Vita nova*, a c. di Stefano Carrai, Milano, BUR, 2009.
- Aristotele, *La Poetica*, a c. di Carlo Augusto Viano, Classici della Filosofia, collezione diretta da Nicola Abbagnano, Torino, UTET, 2004.
- Baudelaire, Charles, *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, trad. a cura di Franco Rella, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli 1992.
- Baudelaire, Charles, *I fiori del male*, a cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli 2003.
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Genève, Slatkin, 1995, 4 voll.
- Foscolo, Ugo, *Articoli della Edinburgh review; Discorso sul testo della Commedia*, a c. di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979.
- Gozzi, Gasparo, *Opere del conte Gasparo Gozzi*, Padova, tipografia e fonderia della Minerva, 1818-20.

¹⁴³ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2014, p. 152.

¹⁴⁴ Id., *Il dramma*. Cfr. M. Landi, "Histoires de l'aura: modernités de Pétrarque", in *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen*, hrsg. von R. A. Ißler, R. Lohse, L. Scherer, Bonn, V&R, Bonn University Press, 2019, p. 139-156.

L'allegoria in Leopardi: l'eco dantesca

- Leçons françaises de littérature et de morale, ou, Recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux derniers siècles: avec des Préceptes de genre et des Modèles d'exercice par La Harpe, Marmontel, Maury, Le Batteux, etc.*, Paris, Le Normant, 1822.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, a c. di L. Felici, Roma, Newton Compton, 2007.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 2016.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, ed. critica a c. di Franco Gavazzeni, Milano, Rizzoli, 2016.
- Leopardi, Giacomo, *Operette Morali*, a c. di Ottavio Besomi, Milano, Mondadori, 1979.
- Leopardi, Giacomo, *Operette Morali*, a c. di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1998.
- Leopardi, Giacomo, *Operette Morali*, a c. di Laura Melosi, Milano, Rizzoli, 2014.
- Leopardi, Giacomo, *Poesie e Prose*, a c. di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1988.
- Leopardi, Giacomo, *Scritti filologici*, a c. di Giuseppe Pacella e Sebastiano Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, a c. di Walter Binni con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969.
- Platone, *Opere Politiche, Repubblica, Timeo, Crizia*, a c. di Francesco Adorno, Collezione Classici Politici, diretta da Luigi Firpo, Torino, UTET, 1953, vol. I.
- Platone, *Simposio*, a c. di M. Nucci, Torino, Einaudi, 2009.
- Tasso, Torquato, *Lettere*, a c. di C. Giusti, Firenze, Le Monnier, 1853, vol. I.
- Tasso, Torquato, *Tutte le opere*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Flammarion, 2010 (*Dizionario filosofico*, Milano, Rizzoli, 1979).
- Voltaire, *Romans et contes*, Édition de Frédéric Deloffre avec la collaboration de Jacqueline Hellegouarc'h et Jacques Van den Heuvel, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979 (*Candido, Zadig, Micromega, L'ingenuo*, trad. di Maria Moneti, Milano, Garzanti, 2008).

SECONDARY SOURCES:

- Ariani, Marco, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2008.
- Auerbach, Erich, *Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* Bern: A. Francke, 1946).
- Auerbach, Erich, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Baldassarri, Guido, "Persistenza e limiti di un alter ego. Leopardi e Tasso", in *Leopardi e il '500*, a c. di Stefano Carrai e Paola Italia, Lucca, Pacini, 2010, p. 97-112.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Benedetti, Stefano, *Itinerari di Cebete Tradizione e ricezione della Tabula in Italia dal XV al XVIII*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2014.
- Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, da *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974 (1928).
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*).
- Binni, Walter, *Lezioni leopardiane*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1994.

- Blasucci, Luigi, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Bloch, Ernst, *Il principio della speranza*, vol. I, Milano, Garzanti, 1994.
- Blumenberg, Hans, *Naufragio con spettatore* ("Intersezioni"), Bologna, Il Mulino, 2001.
- Boch, Julie, "Le merveilleux sans la fable: sur les conceptions esthétiques de Fontenelle", *Féeries*, 7, 2010, p. 123-135.
- Bolzoni, Lina, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Alfredo Guida, 2012.
- Borderie, Régine, "L'Allégorie. Avant-Propos", *La Lecture littéraire*, 4, 2000 (édition du dossier sur l'allégorie à la suite d'une table ronde organisée en janvier 1999 à l'Université de Reims), p. 7-23.
- Brunel, Pierre, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2007.
- Campana, Andrea, *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Firenze, Olschki, 2011.
- Capitano, Luigi, "Su Dante, Vico, Leopardi e 'Le cose che non sono cose'", *Appunti Leopardiani*, 10 (2), 2015.
- Cardini, Roberto, *Classicismo e modernità. Monti, Foscolo, Leopardi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010.
- Cellerino, Liana, "Le Operette Morali", in *Letteratura italiana Einaudi, Le opere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1995, p. 302-354.
- Cerbo, Anna, "Dante nello Zibaldone e nei *Canti*", in *Episodi della storia della fortuna e della critica dantesca fra Cinquecento e Novecento* a c. di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale, 1999, p. 31-68.
- Cerbo, Anna, "Una ricognizione del 'moderno' attraverso lo Zibaldone", in *Leopardi, poeta e pensatore/Dichter und Denker* a c. di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri, Atti del Terzo Convegno Internazionale della Deutschen *Leopardi-Gesellschaft* in collaborazione con Istituto Universitario Orientale di (Napoli, 20-24 Marzo 1996), Napoli, Alfredo Guida, 1997, p. 337-357.
- Cesareo, Alessandro, *Sì ch'a mirarla intenerisce 'l core. Luoghi danteschi in Giacomo Leopardi*, Perugia, Morlacchi, 2013.
- Colombo, Angelo, *Dalle "vaghe fantasie" al "patrio zelo". Letteratura e politica negli ultimi anni di Vincenzo Monti*, Milano, LED, 2016.
- Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses Univ. Paris-Sorbonne, 2003.
- Costadura, Edoardo, "Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante", *Littérature*, 133, 2004, p. 64-75.
- Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.
- Croce, Benedetto, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920.
- De Laude, Silvia, "Pasolini lettore di Mimesis", in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007) a c. di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009, p. 467-481.
- Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani vol. 46.
- Dolfi, Anna, "Allegoria del vero e finzione mitica nelle *Operette Morali*", in *Mythe et récit poétique* a c. di V. Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand, Presses Univ. Blaise Pascal, 1998, p. 149-160.

L'allegoria in Leopardi: l'eco dantesca

- Eco, Umberto, *Il nodo simbolico*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- Eliot, Thomas Stearns, *The Lesson of Baudelaire*, Tyro, vol. I, Spring, 1921.
- Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1984 (1970), vol. I.
- Enciclopedia Filosofica*, Fondazione Centro Studi Filosofici di Gallarate, Milano, Bompiani, 2006, Vol. I.
- Fabietti, Elena, "Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin: tracce di una corrispondenza", *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura*, 11 (1/2), 2009.
- Farinelli, Arturo, *Voltaire et Dante*, Berlin, Verlag von Alexander Duncker, 1906.
- Felici, Lucio, "La voce dell'origine, il Cantico del gallo silvestre", in *L'olimpo abbandonato, Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 167-183.
- Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1964.
- Frye, Northrop, *Mito metafora simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- Fubini, Mario, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971.
- Gadamer, Hans George, *L'attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986.
- Geddes da Filicaia, Costanza, "La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni", *La Modernità Letteraria*, 6, 2003, p. 91-100.
- Gensini, Stefano, *Linguistica Leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Gentili, Sonia, "Letture dantesche anteriori all'esilio: filosofia e teologia", in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*. Atti del Convegno internazionale di Roma (maggio-ottobre 2015), a c. di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, t. I, p. 303-325.
- Gentili, Sonia, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005.
- Gentili, Sonia, *Novecento scritturale: la letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.
- Giannantonio, Pompeo, *Dante e l'allegorismo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969.
- Giordani, Emilio, *La voce del gallo silvestre* in *Die Asthetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi (Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo)*, Frankfurt, Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009, p. 101-121.
- Givone, Sergio, *Sull'infinito*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Italia, Paola, *Il metodo di Leopardi*, Roma, Carocci, 2016.
- Janowsky, Franca, "La favola di Psiche: allegoria e ironia in Leopardi", in *Leopardi, poeta e pensatore* a c. di S. Neumeister e R. Sirri, Atti del III Conv. Internaz. della Deutschen Leopardi-Gesellschaft in collab. con Istituto Univ. Orientale di Napoli, (20-24 marzo 1996), Napoli, Guida, 1997, p. 431-450.
- Labarthe, Patrick, "La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1997, p. 67-80.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015 (1999).
- Landi, Michela, "Histoires de l'aura: modernités de Pétrarque", in *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen*, hrsg. von Roland Alexander Ißler, Rolf Lohse, Ludger Scherer, Bonn, V&R, Bonn University Press, 2019, p. 139-156.
- 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.

- Lewis, Clive Staples, *The Allegory of Love: a Study on The Medieval Tradition*, New York, Oxford University Press, 1968 (1936).
- Luzi, Mario, *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Maggi, Marco, *Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017.
- Marti, Mario, *Dante, Boccaccio, Leopardi: studi*, Napoli, Liguori, 1980.
- Menant, Sylvain, "Voltaire et l'allégorie", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 112 (2), 2012, p. 345-353.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Monseratti, Michele, *Le cognizioni inutili: saggio su Lo spettatore fiorentino di Giacomo Leopardi*, Firenze, FUP, 2005.
- Muzzioli, Francesco, *L'Allegoria*, Roma, Lithos, 2016 (1 ed. *Materiali intorno all'allegoria*, 2010).
- Pépin, Jean, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, Librairie J. Vrin, 1970.
- Pépin, Jean, *Mythe et Allégorie: Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958 (Paris, Etudes Augustiniennes, 1976).
- Pietropaolo, Domenico, "La teoria dell'allegoria in Vico", *Allegoria*, 54, 2006, p. 7-22.
- Pietropaolo, Domenico, *Dante studies in the age of Vico*, Ottawa, Dovehouse, 1989.
- Piperno, Martina, *Rebuilding post-revolutionary Italy: Leopardi and Vico's 'new science'*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018.
- Placella, Annarita, *Gravina e l'universo dantesco*, Napoli, Guida, 2003.
- Polizzi, Gaspare, *Dante poeta cosmico, con uno sguardo a Leopardi*, "Bollettino dantesco", 6, 2017.
- Polizzi, Gaspare, *Leopardi e le ragioni delle verità. Scienza e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Roma, Carocci, 2005 (1 ed. 2003).
- Prete, Antonio, "Vico e Leopardi: sapienza poetica e pensiero poetante", *Appunti Leopardiani*, 10 (2), 2015, p. 20-34.
- Prete, Antonio, *Il demone dell'analogia: da Leopardi a Valéry, studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Prete, Antonio, *Il deserto e il fiore: leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004.
- Quondam, Amedeo, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968.
- Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960.
- Rosenthal, Alan Stuart, "The Theory and Poetry of Ennui: Leopardi and Baudelaire", *Neophilologus*, 60 (3), 1976.
- Rosenthal, Alan Stuart, C. du Verlie, "Baudelaire a-t-il lu Leopardi?", *Bolletín baudelairien*, 11 (2), 1976.
- Russo, Emilio, *Ridere del mondo*, Roma, Il Mulino, 2017.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Portrait de Leopardi*, Paris, Allia, 1994.
- Saro, Georges, "Leopardi et la censure", *Croniques Italiennes*, 17, 1989, p. 59-89.
- Senardi, Fulvio, "Dante e Leopardi", *Verba Analecta Neolatina*, 1, 2001, p. 151-178.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- Strologo, Franca, "Su una traccia dantesca in Leopardi. Dal sacro monte all'Infinito", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 24, 2004, p. 107-116.
- Strubel, Armand, "Allegoris in factis et allegoria in verbis", *Poétique*, 25, 1975, p. 342-357.

L'allegoria in Leopardi: l'eco dantesca

Toffanin, Giuseppe, *Novissima Verba (l'esegesi dantesca nel romanticismo)*, Bologna, Zanichelli, 1972.
Versace, Stefano, *Leopardi e l'analogia*, Milano, Mimesis, 2017.

GIULIA ABBADESSA
ILIESI-CNR
giul.abba@gmail.com