

Collana Studi e Ricerche 152

Philologica

Lessico Leopardiano 2024

La paura

a cura di Fabio Camilletti e Giulia Scialanga



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

La pubblicazione è stata resa possibile grazie a un contributo della University of Warwick Library (*Open Access Fund*) e ai fondi Sapienza SEED 2021 “Leopardi e la filosofia antica: fonti, mediazioni e nuove interpretazioni”, responsabile prof. Franco D’Intino.

Questo volume fa parte della collezione *Lessico Leopardiano*, a cura del Laboratorio Leopardi Sapienza.

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-345-4

DOI 10.13133/9788893773454

Publicato nel mese di luglio 2024 | *Published in July 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

In copertina | *Cover image*: Miguel Angel Giglio Bravo, *Elle del Lessico 2024* (2024), Roma, Collezione dell'autore, per gentile concessione.

Indice

Introduzione <i>di Fabio Camilletti</i>	7
Attonito	11
Palpito	17
Paura	23
Sbigottito	29
Spavento / Ispavento	33
Stupefatto	41
Terrore	45
Timore	53
Tremito / Trepidazione	63
Timore e terrore in Vico e Leopardi <i>Martina Piperno</i>	69
Sognare la fine: paura e sollievo nell' <i>Appressamento della morte</i> <i>Simona Di Martino</i>	79
Paura e desiderio: il ritratto dell'innamorato dal 1816 ai <i>Canti</i> <i>Giulia Scialanga</i>	99
Leopardi, la paura, la notte <i>Fabio Camilletti</i>	113
Abbreviazioni	127
Bibliografia	129

Introduzione

Fabio Camilletti

La paura della morte, ultima fra le “cose ultime” (ἔσχατα) a resistere al naufragio della metafisica. Il timore dell’ignoto – lo stesso che ha spinto gli antichi a crearsi i propri dèi – capace di annichilire l’intelletto ai limiti della paralisi, oppure di ottunderlo in una sorta di trance estatica. Lo spavento che può cogliere chi fissa in volto la bellezza. E i terrori della notte, quando capita che il buio e la memoria trasfigurino un banale scorcio di campagna in un crocicchio dell’antica Tessaglia: quelle paure senza appello, inaccessibili alla verbalizzazione, che tormentano e a volte uccidono i bambini piccoli, ritrovati morti tra le convulsioni.

Il tema della paura, nelle sue differenti sfumature, attraversa l’opera di Leopardi in maniera asistemica ma costante. Le ragioni sono tanto personali quanto storiche. Ossessionato dall’inevitabilità della morte prematura, Leopardi fa della dicotomia coraggio/paura una delle declinazioni dell’asse forza/debolezza su cui il suo pensiero tende costantemente, in modo più o meno consapevole, ad articolarsi, il più delle volte nella forma di un confronto metastorico fra “antichi” e “moderni” (CAMILLETTI-PIPERNO 2018). Al tempo stesso, con la precisione di un sismografo, la riflessione leopardiana arriva a registrare vibrazioni profonde di quell’età incerta – post-rivoluzionaria, pre-risorgimentale, *romantica* – in cui la paura diviene una formidabile chiave di lettura per comprendere l’assoluta novità del presente. All’indomani di un Terrore estremamente letterale, e storicamente concreto, il pubblico d’Europa si lascia sedurre da una letteratura fantasmagorica e sanguinosa, spesso di grana grossa ma non priva (scrive nel 1799 un’autorità in merito come il marchese de Sade) di qualche merito storico, se non altro quale «fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l’Europe entière se ressentait» [prodotto inevitabile delle scosse rivoluzionarie di cui l’Europa

intera pativa le conseguenze] (SADE 1799: xxix). È una letteratura, questa, che Leopardi formalmente avversa, almeno da quella presa pubblica di parola che è il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). Analoghe, tuttavia, sono le premesse: che ne è del sogno illuminista di liberare l'essere umano da quello stadio di minorità in cui lo precipitano i terrori immotivati? Perché, se siamo naturalmente inclini a ricercare il bello e l'armonioso, ci attraggono il raccapricciante e, a volte, l'orrido? E in cosa differiscono, poi, in fondo, i timori della superstizione o i fremiti d'inquietudine che sperimentiamo nel buio da quelle illusioni senza le quali la vita è un nulla?

Nello sviluppo diacronico dell'opera leopardiana, i termini afferenti alla sfera semantica della paura sono generalmente adoperati con un certo grado di consapevolezza, come dimostra anche la perdurante riflessione – condotta già a partire dal *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, e proseguita nello *Zibaldone* – sulle diverse sfumature e gradazioni di sentimenti quali il timore e il terrore (peraltro anche al centro del dibattito teatrale dell'epoca: CAMILLETTI 2014). Filosofo e filologo, Leopardi si dedica a una minuziosa disamina della paura nelle sue varie sfumature, seguendo il metodo consegnatogli dall'episteme moderna – definire, discriminare, discernere (FOUCAULT 1966). Il risultato, però, è radicalmente diverso da quello ottenuto in altri ambiti. Laddove nei campi dell'etica e dell'estetica (BELLUCCI-D'INTINO-GENSINI 2014), o ancora della gnoseologia e della teoria del linguaggio (BELLUCCI-D'INTINO-GENSINI 2016), il metodo lessicale consente di individuare traiettorie complessivamente definite, che corrispondono a un itinerario intellettuale, in linea di massima, organico, il lessico leopardiano della paura – come vedremo – è nebuloso e fluttuante, singolarmente impreciso e discontinuo nell'uso: peculiarità, è chiaro, tanto più eloquenti se si considera quanto il tema si radichi, tenacemente, al cuore dell'ispirazione leopardiana.

Ciò attiene alla natura specifica della paura quale emozione e al suo rapporto col linguaggio. Se l'interesse di Leopardi nei confronti della paura si sviluppa prestissimo, scaturendo da un singolare intreccio di memoria dotta e memoria individuale/sentimentale – e finendo per investire i domini dell'estetica e di quella che si chiamerà 'antropologia' – l'analisi da lui condotta si muove tendenzialmente nell'ambito della teoria settecentesca delle passioni: con la conseguenza di incorporarne punti morti e aporie. Nel dibattito filosofico del lungo Settecento, l'idea della psiche come campo di forze sostanzialmente disciplinabili

– e dunque dominio dell’etica – lascia spazio al sorgere di un sapere di tipo medico-psicologico attento alle cause e ai moventi dell’agire psichico, compresi quelli sottratti al controllo della coscienza razionale (ALOISI-CAMILLETTI 2020). La progressiva scoperta di quella dimensione psichica che prenderà il nome di ‘inconscio’ – anche per il tramite di pratiche al confine tra scienza e occultismo come il magnetismo animale (o mesmerismo), la cui influenza su Leopardi sta venendo progressivamente riconosciuta e mappata (AMBROSINO 2021) – finisce per erodere la tradizionale concezione della paura come mera antitesi del coraggio. La paura, in altre parole, non rappresenta sempre e solo un deficit della volontà – da correggere, magari, tramite l’esercizio spirituale o la fortificazione religiosa degli animi – ma può sorgere dai semi piantati da una cattiva educazione (è la tesi di John Locke, recepita da Leopardi segnatamente nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*) o da terrori connaturati all’essere umano e pertanto ineliminabili da qualsiasi pedagogia (come scrive Jean-Jacques Rousseau in una celebre pagina delle *Confessions* che Leopardi, sempre nel *Saggio*, attribuisce a Voltaire).

Esaminare la paura significa dunque esaminare un volto dell’umano irriducibile a qualunque sistema: e finanche alla stessa verbalizzazione, se la paura, nello sviluppo psicologico del soggetto, precede cronologicamente la storicizzazione del Sé e la costruzione stessa dell’identità, conseguenze, entrambe, dell’acquisizione del linguaggio. Per questo il lessico della paura non può che essere fumoso, nebuloso, imperfetto: perché la paura – come la fame, o il desiderio sessuale – è un sentimento squisitamente preverbale, che la parola può lambire ma mai aspirare a definire con precisione (il che, peraltro, è anche uno dei motivi per cui Leopardi ne è interessato e attratto. La paura ha quella stessa indefinitezza magmatica della lingua poetica in epoche pre-scritturali; la stessa volatilità dei sogni o delle fantasticherie infantili prima che si imponga un’etica della concentrazione). Di qui la sua scarsa popolarità nel pensiero filosofico moderno: a differenza dell’angoscia, «mot noble, mot scientifique» [termine nobile, termine scientifico], la paura, nota Roland Barthes, viene percepita come «un sentiment médiocrement indigne [...], et ceci interdit à la peur d’être moderne» [un sentimento mediocrement indegno, il che preclude alla paura di essere moderna] (BARTHES 1973: 76-77). La paura, infatti, non si identifica con il delirio, e nemmeno con l’angoscia (è per questo, incidentalmente, che il lessico dell’angoscia non ha trovato qui posto, ed è pertanto lasciato a indagini

future). Il fatto è che la paura, a differenza del delirio, scinde il soggetto ma lo lascia intatto. Di conseguenza, scrive Barthes, si può scrivere la follia mimando, nella scrittura, la scissione dell'Io, ma non si può scrivere la paura: «*"J'écris pour ne pas être fou"*, disait Bataille – ce qui voulait dire qu'il écrivait la folie; mais qui pourrait dire: *"J'écris pour ne pas avoir peur"*?» [«Scrivo per non impazzire», diceva Bataille – cioè, scriveva la pazzia; ma chi potrebbe dire: «Scrivo per non aver paura?»] (BARTHES 1973: 78). La paura si può solo *raccontarla*, circoscriverla, mai afferrarla: «La peur ne chasse, ni ne contraint, ni n'accomplit l'écriture: par la plus immobile des contradictions, toutes deux coexistent – séparées» [la paura non scaccia, non costringe né porta a compimento la scrittura: per la più immobile delle contraddizioni, esse coesistono entrambe – separate] (BARTHES 1973: 78).

È stata questa specificità del tema a suggerire l'impostazione del volume, che alle consuete schede lessicali – interamente realizzate da Giulia Scialanga – affianca quattro saggi che esplorano, ciascuno, uno dei volti con cui la paura si presenta nell'opera leopardiana: il *timor vichiano*, il raccapriccio della tradizione sepolcrale, il rapporto con la bellezza e il desiderio e i "terrori della notte". I saggi servono non solo ad ampliare l'analisi condotta nelle schede, ma anche a ricondurre la trattazione di Leopardi al più ampio contesto storico, storico-letterario e storico-filosofico di un'epoca che, dopo aver creduto di aver cancellato la paura, se ne ritrova infestata.

Attonito

ATTONITO **tot. 43**: *Prose puer. e giov.* 20, *Zib.* 6, *Versi puerili* 5, *Canti* 2, *Epist.* 2, *Poesie varie* 2, *Volg. versi* 2, *OM* 1, *Paralip.* 1, *Petrarca* 1, *SFA* 1 – *étonner (fra.) tot. 4*: *Zib.* 4 – *étonné (fra.) tot. 1*: *Zib.* 1 – *étonnante (fra.) tot. 1*: *Zib.* 1.

ATTONITO descrive lo stato di chi è colpito da un intenso stupore e viene usato nelle locuzioni verbali *rendere a.*, *restare a.*, *rimanere a.*. Co-occorre con il lessico della paura, in particolare con *atterrito*, *intimorito*, *spaventato*, *timoroso* (*Saggio errori popolari*; *Storia astronomia*; *Zib.*), e contribuisce alla rappresentazione di questa emozione (v. *sbigottito* e *stupefatto*). La co-occorrenza con *stupefatto*, *confuso*, *insensato*, *sbalordito* evidenzia la componente di smarrimento e stordimento che si accompagna al forte stupore (*Versi puerili*; *Saggio errori popolari*; *Canti*; *OM*). Per estensione, in co-occorrenza con *pupille*, *occhi* e *sembiante*, si riferisce all'aspetto di chi è stupito (*Dissertazioni metafisiche*; *Discorsi sacri*; *Epist.*; *Canti*); in un unico caso viene usato in senso figurato per riferirsi all'immobilità del paesaggio (*Petrarca*). Nello *Zibaldone*, tra il 1820 e il 1821, occorre in riflessioni di argomento estetico-gnoseologico che concernono la Teoria del piacere e l'impatto delle sensazioni sull'individuo, co-occorre con *anima* ed è indicato come effetto di *maraviglia*, *bellezza*, *dolore*, *gioia*. Le occorrenze in francese sono concentrate nello *Zibaldone* e, ad eccezione di *Zib.* 2770 (11 giugno 1823), si tratta di citazioni riportate e commentate da Leopardi, in particolare: *Corinne ou l'Italie*, Madame de Staël (*Zib.* 74; 88); *Éloge de La Fontaine*, Jean François de La Harpe (*Zib.* 237, 10 settembre, 1820); *Homerische Vorschule*, Wilhelm Müller (*Zib.* 4316, 24-31 luglio 1828).

1. Attestato per la prima volta nel 1336 (*TLIO*), *a.* deriva dal latino *attonitum*, da *attonare*, a sua volta derivato da *tonus*, e significa propriamente “sbalordito da un tuono” (*GRADIT*). Il suo significato etimologico viene enfatizzato in una delle prime occorrenze della produzione leopardiana, in cui il lessema è seguito da un’eloquente similitudine che equipara l’essere *a.* allo stato di chi viene colpito da una folgore e quasi perde la coscienza di sé («Attonito sortii da l’antro cupo, / Qual chi colpito da strisciante folgore / Vive, e la vita sua conosce appena»: *Le Notti Puniche*, 1810, III, vv. 121-23). Gli strumenti linguistici consultati da Leopardi spiegano il lemma evidenziando lo stato confusionario che segue al forte stupore e l’effetto paralizzante che questo ha sul soggetto: «che per grave perturbazione di mente cagionata da suono strepitoso, e terribile, o da gran meraviglia, o altro tale affetto, e cagioni simili si sta stupido, e come immobile [...] sopraffatto da meraviglia [...] stupefatto» (RABBI 1783); «*Stupido, e quasi Insensato*» (CRUSCA 1806, corsivo nell’originale). Non passa inosservata la vicinanza semantica con la meraviglia nella produzione leopardiana: il lessema co-occorre con ‘meravigliato’ (*Saggio errori popolari*, 1815, V) ed è indicato come conseguente a ‘meraviglia’ (*Zib.* 172) e ‘meraviglioso’ (*Storia astronomia*, 1813, II). Viene quindi usato per descrivere l’effetto dello stupore (co-occorre, ad esempio, con ‘stupefatto’ in *Saggio errori popolari*, XVI); vale a dire un’emozione che disorienta il soggetto (si noti la co-occorrenza con ‘confuso’: *La spelonca*, 1810, vv. 49-50; *La virtù indiana*, 1811, II, 3) e lo immobilizza in uno stato di ottundimento dei sensi e della ragione, come evidenziato dalla co-occorrenza con ‘insensato’ (*Il Risorgimento*, 1828, v. 37), ‘sbalordito’ e ‘immobile’ (*Tristano*, 1832). Occorre in questo senso anche nella breve osservazione con la quale si conclude lo *Zibaldone* (4525-26, 4 dicembre 1832): «La cosa più inaspettata che accada a chi entra nella vita sociale, e spessiss. a chi v’è invecchiato, è di trovare il mondo quale gli è stato descritto, e quale egli lo conosce già e lo crede in teoria. L’uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale». La locuzione *restare a.* occorre per esprimere lo stupore disorientante che prova il soggetto – il giovane che fa il suo ingresso nel mondo, ma anche il vecchio che ha trascorso tutta la sua vita in società – quando è messo di fronte all’evento più ‘inaspettato’: la discrepanza che esiste tra la realtà della vita sociale e il mondo conosciuto in teoria e la conseguente sovrapposizione tra regola generale e caso proprio, ossia il fatto che l’uno si realizzi nell’altro senza eccezione (sulla poetica dell’eccezione, errore o miracolo: cfr. D’INTINO 2019: 211-22).

Usato per estensione, *a.* qualifica l'espressione del volto o l'atteggiamento del soggetto stupito (*GDLI*). Già nella produzione giovanile, si riferisce allo sguardo e co-occorre con 'pupille' (*Diss. Ente supremo*, 1811; *Crocifissione e morte di Cristo*, 1813); all'inizio dei *Canti*, occorre per qualificare il sostantivo 'sembiante' (*Sopra il monumento di Dante*, 1818, v. 56); mentre l'anno successivo, ancora in riferimento allo sguardo e in co-occorrenza con 'occhi', è inserito nel ritratto dello stato di insensibilità generato dalla scioccante esperienza del nulla nell'*Epistolario*: «cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza nè ridere nè piangere, nè muovermi» (lettera a Pietro Giordani, 19 ottobre 1819). Occorre in senso figurato in un unico caso, nell'introduzione al testo di *RVF* 156 nel commento a *Petrarca* (1825-26, I, 134): inserito nell'espressione *rendere a.*, descrive lo sconvolgimento e l'immobilità in cui versa il paesaggio naturale (uso già attestato in Tasso: *GDLI*) di fronte al pianto di Laura.

2. Nell'uso leopardiano lo stupore evocato dal termine concerne anche la rappresentazione della paura, *a.* occorre infatti nelle descrizioni degli effetti psicofisici di questa emozione, che è caratterizzata da una fenomenologia ricorrente: palpitare, tremare, impallidire, sudare freddo, non riuscire a parlare, a pensare, a muoversi. Il *Saggio errori popolari* è il testo nel quale l'interazione con il lessico della paura risulta più evidente. Profondamente legato all'amore per il mondo del favoloso e del racconto (D'INTINO 2018: 73), questo trattato giovanile sarà edito solo postumo nel 1846 (edizione curata da Prospero Viani per Le Monnier), ma rimarrà tra i progetti di Leopardi durante tutto l'arco della sua produzione, come testimoniano il rifacimento iniziato nel 1817 e le numerose citazioni, in due progetti dei *Disegni letterari* tra il 1819 e il 1821, nello *Zibaldone* tra il 1821 e il 1829 e nelle sue lettere fino al 1832.

Nel *Saggio errori popolari* il lessema co-occorre con 'meravigliato' e 'palpito' per descrivere l'inquieto risveglio dell'uomo primitivo da un sogno popolato dalle immagini dei suoi 'timori diurni': «egli sorge con uno spesso palpito, meravigliato di trovarsi steso sul suolo, e attonito in veder già il sole sorgere ad una gran distanza dal luogo in cui lo avea veduto coricarsi»; nello stesso passaggio occorrono anche i verbi 'atterrire' e 'tremare' (V). In co-occorrenza con 'timoroso', *a.* qualifica il fanciullo, il cui intelletto è 'pauroso' e 'stupefatto'; segue un quadro dettagliato della situazione dei 'terrori notturni', che comprende espressioni caratteristiche del lessico della paura: «Eccolo infatti divenuto attonito e timoroso;

riguardare l'avvicinarsi della notte come un supplizio, i luoghi tenebrosi come caverne spaventevoli; palpitare nel letto angosciosamente; sudar freddo; raccogliersi pauroso sotto le lenzuola; cercar di parlare, e nel trovarsi solo inorridire da capo a piedi» (VIII). In co-occorrenza con 'intimorito', viene usato per raffigurare la reazione dei soldati dell'esercito di Dione sorpresi da un'eclissi lunare; nell'esempio immediatamente precedente Leopardi racconta come un'eclissi solare provocò 'spavento' nell'armata di Pericle, che viene descritta attraverso l'uso degli aggettivi 'smarrito' e 'incerto' e dei verbi 'impallidire' e 'confondere' (XI). Già nella *Storia astronomia*, in co-occorrenza con 'atterrito', *a.* descriveva lo sconvolgimento delle popolazioni indigene di fronte all'eclissi della luna prevista da Cristoforo Colombo (IV) e la medesima co-occorrenza – rafforzata dalla presenza dell'aggettivo 'confuso' e del verbo 'palpitare' – è attestata ancora prima, nella produzione puerile in versi (*La Spelonca*, vv. 49-51). Si noti anche la co-occorrenza con 'spaventato' nello *Zibaldone* (1314, 13 luglio 1821) e l'uso nell'*Appressamento della morte* in relazione ad alcuni tratti caratteristici della fenomenologia della paura, come impallidire, sentirsi gelare e non riuscire a parlare (1816, I, vv. 106-11).

3. Nello *Zibaldone*, tra il 1820 e il 1821, *a.* viene usato con una connotazione estetico-gnoseologica, occorre in tre appunti che concernono l'impatto delle sensazioni, si trova inserito nella locuzione verbale *rendere a.* e co-occorre con 'anima'. In riferimento alla Teoria del piacere, in *Zib.* 165-72, Leopardi affronta il tema del desiderio del piacere e discute della possibilità di figurarsi dei piaceri infiniti attraverso l'immaginazione. Il lessema occorre in conseguenza a 'maraviglia' (cfr. MOLTEDO 2020), nella locuzione verbale *rendere a.* e co-occorre con 'occupare' per descrivere uno stato in cui l'animo è distratto dalla pena del desiderio («La maraviglia similmente, rende l'anima attonita, l'occupa tutta e la rende incapace in quel momento di desiderare»: *Zib.* 172). Si iscrive, dunque, all'interno del catalogo delle possibili realizzazioni dell'assopimento o stordimento della sensibilità, strategia utile a confondere l'animo e a impedire che i limiti di una data esperienza di piacere vengano percepiti. Occorre nella medesima locuzione verbale in *Zib.* 198-203 (4-9 agosto 1820), all'interno di un commento all'*Essai sur le goût* di Montesquieu (1757) – testo già citato in *Zib.* 165-72 – a proposito del differente effetto che la grazia e la bellezza, categorie fondamentali nell'estetica sette-ottocentesca, hanno su chi le contempla. Nello specifico, *rendere a.* è conseguente a 'bellezza' e semanticamente vicino

a 'sublimare' e 'riempire' (laddove a 'grazia' conseguono 'scuotere', 'solleticare', 'pungere'); si noti la presenza delle espressioni «tutto a un colpo», «tutta a un tratto» e «tutto in un attimo» (198), che evidenziano il carattere improvviso e imprevisto di questa sensazione (l'istantaneità come caratteristica dell'effetto della bellezza, in relazione al tema del desiderio, verrà ribadita anche in *Zib.* 3443-46, 16 settembre 1823). Le ultime occorrenze in questo senso si hanno in *Zib.* 714-17 (4 marzo 1821), nel contesto di una riflessione incentrata sul rapporto tra eccesso e nulla, dunque tra sovrabbondanza delle sensazioni e insensibilità. *Rendere a.* è conseguente a 'sommo dolore' – così come 'confondere', 'sommergere', 'oscurare' – e il suo effetto viene descritto enfatizzando la componente di inazione e ottundimento delle facoltà razionali e sensibili («Il sommo dolore non si sente, cioè finattanto ch'egli è sommo; ma la sua proprietà, è di render l'uomo attonito, confondergli, sommergergli, oscurargli l'animo in guisa, ch'egli non conosce nè se stesso, nè la passione che prova, nè l'oggetto di essa; rimane immobile, e senza azione esteriore, nè si può dire, interiore»: 715). Accade invece più raramente che sia la 'gioia', seppure 'grande' e 'straordinaria', a *rendere a.* e «quasi senza senso»: secondo Leopardi, questo effetto si ha soprattutto nei fanciulli e negli uomini primitivi, contraddistinti da 'immaginazione' e 'illusione', laddove all'uomo moderno vengono associati 'esperienza' e 'cognizione' (716-17).

Per approfondimenti cfr. D'INTINO 2018, D'INTINO 2019, MOLTEDO 2020.

Palpito

PALPITO tot. 15: *Prose puer. e giov.* 5, *Canti* 4, *Epist.* 3, *Zib.* 3 – **palpitare tot. 42:** *Canti* 9, *Prose puer. e giov.* 8, *Zib.* 6, *Poesie varie* 4, *Versi puerili* 4, *Abbozzi e disegni* 3, *Epist.* 3, *Volg. versi* 2, *Paralip.* 1, *SFA* 1, *Volg. prosa* 1 – **palpitante tot. 15:** *Versi puerili* 9, *Epist.* 2, *Volg. versi* 2, *Prose puer. e giov.* 1, *Zib.* 1 – **palpitantem (lat.) tot. 1:** *Prose puer. e giov.* 1.

PALPITO si riferisce al movimento cardiaco; in senso figurato e con metonimia, all'emozione che produce un aumento nella frequenza dei battiti. Il sostantivo viene qualificato da aggettivi che ne specificano la natura, quali *angoscioso* ed *estremo*, oppure la frequenza e l'intensità, come *tanto*, *spesso*, *ultimo*, *usato*, *frequente*. La forma verbale occorre nella locuzione *muoversi a p.* (*Canti*; *Zib.*). Si segnala la frequente co-occorrenza con *cuore/core*, che attraversa trasversalmente la produzione leopardiana, e quella con *tremito* e corradicali nella rappresentazione della fenomenologia della paura (ad es. *Saggio errori popolari*). Dal 1817-18, si specifica nell'uso figurato in riferimento alla facoltà di sentire ed è associato al nucleo tematico delle illusioni; occorre in relazione ad opposizioni tipicamente leopardiane quali *antichi/moderni* e *fanciulli/adulti*, soprattutto in co-occorrenza con *illusione* e *immaginazione* (*Zib.*; *Discorso poesia romantica*) e viene usato come sinonimo di *moto* per esprimere manifestazioni emotive – tra cui *amore* – e la capacità stessa di provarle, in co-occorrenza con *imago/immagine*, *errore*, *inganno*, *speme* (*Zib.*; *Canti*). L'unica occorrenza latina è attestata nel 1809 (*Latinae exercitationes variae*).

1. Gli strumenti linguistici consultati da Leopardi evidenziano il legame che il lessema intrattiene con la dimensione emotiva e indicano il desiderio e la paura come principali passioni connesse al *p.*: «*Frequentemente muoversi, ed è proprio quel Battere, che fa il cuore per qualche passione*» (CRUSCA 1806, corsivo nell'originale), «per desiderio», «per paura» (RABBI 1783). Guardando all'uso leopardiano, bisogna notare che il lessema e i suoi corradicali occorrono per riferirsi all'aumento del battito cardiaco causato dalla paura fin dalla produzione puerile. In quanto emozione primaria tesa alla sopravvivenza, la paura è inscritta nel nostro patrimonio genetico e si manifesta fin dai primi mesi di vita innescando una serie di rapide reazioni chimiche funzionali ad allertare l'individuo in caso di pericolo, reale o immaginario che sia, e prepararlo alla difesa o alla fuga (OLIVERIO FERRARIS 2013: 12). Essere colti dalle palpitazioni è uno degli effetti ricorrenti della fenomenologia della paura e, insieme al tremito, al pallore, al sudore, all'incapacità di muoversi e di parlare, delinea uno stato emotivo nel quale l'intensa attivazione che si produce a livello fisiologico si combina a una sensazione di paralisi fisica e mentale.

La co-occorrenza di *p.* con il lessico della paura e il suo impiego nel ritratto di questa emozione caratterizza diffusamente la produzione leopardiana, dalle prime prove poetiche ai *Canti*. Il sostantivo *palpito* è usato come sinonimo di 'timore' (*Zib.* 530, 20 gennaio 1821), il verbo *palpitare* di 'paventare' (*Composizioni per il saggio*, 1810; 13, v. 15) e 'temere' (*Saggio errori popolari*, XIII), il participio *palpitante* di 'pauroso' (*Composizioni per il saggio*, 9). La forma participiale co-occorre poi con 'terrore' (*Traduzione Eneide*, 1816, II, v. 323), nonché con 'pallido' e 'atterrito' per esprimere lo stato del soggetto impaurito (*La Tempesta*, 1809, v. 30; *Pompeo in Egitto*, 1812, II, 1); il sostantivo co-occorre con 'timore' (*Saggio errori popolari*, 1815, VII; *Zib.* 3531, 26-27 settembre 1823), 'temere' (*Sopra l'anima delle bestie*, 1811) e 'attonito' (*Saggio errori popolari*, V); il verbo con 'spaventevole' e 'pauroso' (*Saggio errori popolari*, VIII). L'accordo tra il *p.* e il tremito risulta particolarmente ricorrente per esprimere la paura e descriverne gli effetti: nello specifico, *palpitare* co-occorre con 'tremare' («Taceva 'l tutto, ed i' era di pietra / E sudava e tremava che la mente / Come 'l rimembra, per l'orror s'arrettra; / E 'l palpitare si faceva più frequente»: *Appressamento*, 1816, I, vv. 82-85; «Palpita e trema ognun per la sua testa» / «Trema e palpita ognun per la sua testa»: *La guerra dei topi e delle rane*, 1815/1821-22, II, 12; «Della qual voce incominciammo a palpitare e tremare, e le ginocchia non ci pote-

vano reggere»: *Martirio de' Santi Padri*, 1822, X; «dal muoverlo a palpitare, a impallidire, a tremare [...] e dar gli altri segni espressi e formali del timore»: *Zib.* 3531, 26-27 settembre 1823) e il participio *palpitante* si trova in dittologia con 'tremante', entrambi conseguenti a 'paura' («come continuamente palpitanti e tremanti dalla paura»: *Zib.* 4199, 10 settembre 1826). Ancora in riferimento alle manifestazioni fisiche della paura, *palpitare* co-occorre anche con 'impallidire' (*Zib.* 3531) e 'sudare'/'sudore' («palpitare nel letto angosciosamente; sudar freddo»: *Saggio errori popolari*, VIII; «E sudava e tremava che la mente / Come 'l rimembra, per l'orror s'arretta; / E 'l palpitare si faceva più frequente»: *Appressamento*, I, vv. 82-85; «Fredde, tacite, smorte, / Sudar le genti e palpità»: *La quiete dopo la tempesta*, 1829, vv. 38-39).

2. A partire dal 1817-18, *p.* occorre in riferimento alla capacità di sentire e al nucleo tematico delle illusioni. Sviluppandosi parallelamente in prosa e in poesia, nelle riflessioni dello *Zibaldone* e del *Discorso poesia romantica* (1818) e nella poetica dei *Canti*, il lessema segnala la vitalità ed esprime la capacità stessa di provare emozioni. Analizzando la presenza del termine nello *Zibaldone*, si nota che sette delle dieci occorrenze totali tra il 1821 e il 1826 si riferiscono al battito cardiaco come segnale di vitalità o sensibilità e sono inserite in passaggi che riflettono su opposizioni caratteristiche nella produzione leopardiana, quali antichi/moderni, fanciulli/adulti, natura/ragione, cuore/intelletto.

Nell'immaginario leopardiano la sensibilità e la capacità di slanci emotivi che il *p.* rappresenta vengono a coincidere con una qualità inseparabile dal poetico, propria degli antichi e dei fanciulli. Funzionano come un segno di elezione, utile a riconoscere chi ha un cuore vicino alla natura, capace di «aprirsi e diffondersi e palpitare d'altro che di paura» (*Discorso poesia romantica*). Emblematico in tal senso è l'appunto zibaldoniano che costituisce l'abbozzo preparatorio della risposta alle *Osservazioni* di Lodovico di Breme (BREME 1818), apparse sullo «Spettatore» nel 1818 (*Zib.* 15-21). All'interno del più ampio contesto della polemica contro la moderna poesia romantica, si iscrive una riflessione su un tema estremamente caro a Leopardi, quello della perdita delle illusioni antiche e fanciullesche e, con loro, della meraviglia e della capacità di sentire, in favore di una ragione che ricerca un sentimentale artificioso. In questo passaggio, il lessema occorre tre volte a brevissima distanza, due volte in forma verbale e una sostantivale, ed è collocato all'interno di un orizzonte concettuale e lessicale

fortemente polarizzato, associato a termini quali 'illusione', 'poesia', 'grandezza' (dell'animo e delle azioni), 'puerizia', 'maraviglioso', 'immaginazione', 'antichi', 'cuore', 'ispirazione', 'natura' e contrapposto a 'ragione', 'mente', 'psicologico', 'artificioso', 'malizioso', 'distruggere', 'allontanare', 'perdere'. Nella versione definitiva del *Discorso poesia romantica* la formulazione è leggermente differente; tuttavia, vengono mantenute le tre occorrenze del lessema per esprimere la vitalità del cuore e la pienezza del sentire. A livello lessicale, la rappresentazione dell'azione violenta dell'intelletto – ulteriormente esplicitata attraverso la successiva metafora venatoria (cfr. D'INTINO 2019: 186-205) – risulta intensificata dall'aggiunta dei verbi 'esplorare', 'distinguere', 'smidollare', 'disingannare', 'ricercare', 'frugare', mentre *p.* è ancora associato a 'illusione', nonché a 'dolcezza' e 'altezza' di pensieri: «quando il cuor nostro o disingannato dall'intelletto non palpita, o se anche palpita, corre tosto l'intelletto a ricercargli e frugargli tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn'illusione svanisce ogni dolcezza svanisce ogni altezza di pensieri». Si nota poi l'aggiunta di altre due occorrenze verbali nella parte introduttiva del testo, entrambe in co-occorrenza con 'cuore' e funzionali a indicare le premesse necessarie per discorrere di poesia: «ci vuole un cuore che sappia aprirsi e diffondersi e palpitare d'altro che di paura o cose simili, e una mente non al tutto inesperta del fuoco e dell'impeto delle arti belle. Ora se la mia mente sia tale, e se il mio cuore abbia mai palpitato per cagione non vile, non è cosa da farne discorso». In armonia con questo orizzonte concettuale e lessicale, il lessema viene usato ancora nello *Zibaldone*, in un passaggio in cui occorrono anche 'immaginazione' e 'fanciulli' (*Zib.* 63-64), in relazione alla frattura antichi/moderni (*Zib.* 96-97), alle sensazioni fanciullesche, tra cui il timore (*Zib.* 528-32, 20 gennaio 1821), e all'opposizione civiltà/barbarie, in co-occorrenza con 'vita'/vitale', 'natura', 'passione' (*Zib.* 1077-78, 23 maggio 1821).

3. I *Canti* offrono lo spunto per ampliare l'analisi dell'uso di *p.* in relazione alla capacità di sentire: delle tredici occorrenze totali, una è esplicitamente associata alla paura, le rimanenti si condensano attorno al nucleo tematico delle illusioni. Non mancano occorrenze riferite alla passione amorosa, che da un lato evidenziano una fenomenologia sovrapponibile a quella della paura, dall'altro risultano funzionali alla maturazione dell'uso del lessema in riferimento all'esperienza della perdita – e del possibile ritorno – delle illusioni giovanili. Da una pano-

ramica sulle occorrenze nella raccolta poetica, risulta che *p.* viene usato per esprimere le emozioni, la principale manifestazione fisiologica che si accompagna all'attivazione emotiva e la capacità stessa di sentire. Le prime occorrenze si hanno ne *Il primo amore* (1817): qui l'incontro con questo sentimento – che nella parallela elaborazione in prosa è il «temuto diletto» (*Memorie*, 1817) – produce 'spavento' (v. 13), come verrà confermato e spiegato successivamente in *Zib.* 3443-46 (16 settembre 1823). Il verbo *palpitare* viene usato tre volte, in co-occorrenza con 'core', 'voce', 'gelo', per descrivere il tumulto emotivo del quale è preda l'io innamorato: l'inquietudine delle sue notti («M'affaticavi in su le piume il fianco, / Ad ogni or fortemente palpitando.»: vv. 20-21), agitate dall'apparizione dell'immagine dell'amata («dolce imago» v. 26; «soavissimi diffusi / Moti» vv. 28-29); e il tormento della separazione, prima attesa e poi avvenuta («e un gel mi prese, / E il core in forse a palpar si mosse!»: vv. 50-51; «mi rannicchiai / Palpitando ne letto e, chiusi gli occhi / Strinsi il cor con la mano, e sospirai»: vv. 55-57). Ancora in riferimento al tumulto emotivo generato dalla passione amorosa, il lessema è usato ne *Il sogno* (1820), in co-occorrenza con 'dolcezza' («Or mentre / Di baci la ricopro, e d'affannosa / Dolcezza palpitando all'anelante / Seno la stringo»: vv. 81-84); e in *Consalvo* (1832-33), nel quale il sostantivo è qualificato come 'ultimo' e co-occorre con 'core', 'battere', 'amore', 'morte' («Egli la mano, / Ch'ancora tenea, della diletta Elvira / Postasi al cor, che gli ultimi battea / Palpiti della morte e dell'amore»: vv. 77-80). Al di fuori della raccolta poetica, si riferisce agli effetti del desiderio d'amore nell'*Appressamento della morte* («E palpitava, e 'l volto era di foco»: II, v. 118) e nell'abbozzo della *Telesilla* («palpito tutta, ed ho la bocca amara come il fiele»: *Abbozzo del seguito*, 1820-21).

Un punto di congiunzione tra amore e illusioni giovanili nei *Canti* viene offerto in *Alla sua donna* (1823). L'anno seguente, la natura fantasmatica e illusoria di Amore verrà riconosciuta in *Storia del genere umano* (1824) e, ancora più tardi, l'amore sarà l'ultima delle illusioni a cadere nell'apostrofe al cuore di *A se stesso* (1832-33), nel quale quell'«Assai / Palpitasti» dei vv. 6-7 co-occorre con 'moto', 'inganno', 'speme', 'desiderio'. Come già ne *Il primo amore*, il tumulto emotivo espresso da *p.* in *Alla sua donna* è legato ad uno stimolo visivo ('imago', v. 43; in perfetta sovrapposizione lessicale) e sonoro (qui 'canto', v. 35; lì 'voce') ed è quest'ultimo ad innescare il processo mnemonico ('rimembrare', v. 38) che fa rivivere all'io poetico le antiche illusioni perdute («giovanile errore» v. 37, «perduti desiri» v. 39, «perduta /

Speme» vv. 39-40). Proprio Leopardi chiarisce che la destinataria del componimento è «una di quelle immagini, uno di quei fantasmi [...] che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli» (*Annot. Canzoni*, 1825). Si noti che ne *La vita solitaria* (1821) il meccanismo era il medesimo, era il suono – di nuovo ‘canto’ – a produrre il *p*. («Odo sonar nelle romite stanze / L’arguto canto; a palpitar si move / Questo mio cor di sasso»: vv. 65-67). Se nel 1821 il ritorno alla capacità di sentire rappresentata dal *p*. non era stata altro che un’esperienza fugace, qualche anno dopo la nuova stagione poetica dei canti pisano-recatanesi viene inaugurata con un componimento che è il manifesto della possibilità che le emozioni e illusioni fanciullesche, i doni elargiti dalla natura, ritornino. Ne *Il Risorgimento* (1828), il sostantivo *palpito* occorre tre volte, sempre al plurale (vv. 13, 86, 109), usato come sinonimo di ‘moto’ e in metonimia per riferirsi agli slanci emotivi; è qualificato dall’aggettivo ‘usato’ e co-occorre con ‘core’, ‘amore’, ‘dolore’, ‘immagine’, ‘errore’, ‘speme’, ‘inganno’ (l’aggettivazione di questi sostantivi comprende: ‘beato’, ‘dolce’, ‘tenero’), con evidenti sovrapposizioni con i componimenti precedentemente citati.

Per approfondimenti cfr. D’INTINO 2019, OLIVERIO FERRARIS 2013.

Paura

PAURA tot. 105: *Epist.* 18, *Zib.* 17, *Petrarca* 14, *Paralip.* 10, *Prose varie post-1819* 7, *OM* 6, *Prose puer. e giov.* 6, *Volg. versi* 6, *Abbozzi e disegni* 5, *Pensieri* 5, *Volg. prosa* 4, *Poesie varie* 3, *SFA* 2, *Canti* 1, *Versi puerili* 1 – ***spauracchio*** **tot. 5:** *Prose puer. e giov.* 3, *Zib.* 2 – ***paventare*** **tot. 27:** *Versi puerili* 15, *Prose puer. e giov.* 4, *Volg. Versi* 4, *Canti* 2, *Poesie varie* 1, *Prose varie post-1819* 1 – ***spaurare*** **tot. 5:** *Canti* 4, *Volg. versi* 1 – ***pavere*** **tot. 1:** *Versi puerili* 1 – ***paventato*** **tot. 2:** *Canti* 1, *Zib.* 1 – ***spaurato*** **tot. 1:** *Poesie varie* 1 – ***spaurito/ispaurito*** **tot. 2:** *Abbozzi e disegni* 1, *Volg. prosa* 1 – ***pauroso*** **tot. 37:** *Zib.* 9, *Prose puer. e giov.* 8, *Petrarca* 4, *Volg. Versi* 4, *Abbozzi e disegni* 2, *Canti* 2, *Pensieri* 2, *Poesie varie* 2, *Versi puerili* 2, *OM* 1, *Paralip.* 1 – ***pavido*** **tot. 12:** *Versi puerili* 5, *Volg. versi* 4, *Prose puer. e giov.* 2, *Poesie varie* 1 – ***impaurire*** **tot. 3:** *Petrarca* 1, *Prose puer. e giov.* 1, *Volg. versi* 1 – ***impaurito*** **tot. 2:** *Prose puer. e giov.* 1, *Volg. prosa* 1 – ***paurosamente*** **tot. 1:** *Petrarca* 1 – ***paveo (lat.)*** **tot. 2:** *Versi puerili* 1, *Zib.* 1 – ***pavito (lat.)*** **tot. 1:** *Zib.* 1 – ***pavitus (lat.)*** **tot. 1:** *Zib.* 1.

È uno dei quattro lessemi che compongono il nucleo fondamentale del lessico leopardiano della paura, insieme a *spavento*, *terrore* e *timore*, con i quali co-occorre e intrattiene legami di sinonimia. Occorre nelle locuzioni *avere p.*, *mettere p.*, *fare p.* ed è qualificato dagli aggettivi *grande*, *tanto*, *maledetto*, *sommo*, *estremo*, *mortale*; in un'unica occasione, al corradicale *spauracchio* viene associato l'aggettivo *notturno*. Le prime occorrenze riguardano principalmente il verbo *paventare*, usato come sinonimo di *temere*, e l'aggettivo *pavido*, che è attestato solo fino al 1817. A partire dal 1815, l'uso di *p.* si affianca a quello di *terrore* in riferimento alla sfera delle credenze popolari; questa sovrapposizione riguarda soprattutto il sostantivo *spauracchio*, che occorre

per indicare un oggetto che suscita una paura irrazionale, superstiziosa e fanciullesca (*Saggio errori popolari; Discorso poesia romantica; Zib.*). Tra il 1816 e il 1832, oltre a mostrare delle affinità semantiche con *spavento*, occorre per descrivere lo stato del soggetto desiderante/amante e la paura suscitata dall'idea della perdita dell'oggetto desiderato/amato (*Traduzione Eneide; Telesilla; Petrarca; Canti*). Il lessema presenta vari *hapax*: il latinismo *pave* (*Il Balaamo*, 1810), i participi *spaurato* (*Appressamento*, 1816), *spaurito* (*Telesilla*, 1820-21), *ispaurito* (*Martirio de' Santi Padri*, 1822, XII) e l'avverbio *paurosamente* (*Petrarca*, 1825-26). I corradicali latini occorrono nella produzione puerile in versi del 1810 e in un appunto zibaldoniano di argomento linguistico redatto nel 1821 (*Zib.* 1112, 25 maggio-5 giugno 1821).

1. Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, tanto nell'edizione del 1697 quanto in quella del 1806, assegna definizioni molto simili ai lemmi 'paura' e 'timore': entrambi descrivono un'emozione che scaturisce dall'aspettazione o dall'immaginazione di un qualche male. Guardando però all'uso nella produzione leopardiana, si evince una netta predilezione per 'timore', che risulta essere il termine più usato da Leopardi, mentre è *p.* a presentare la minore concentrazione di occorrenze totali (nonostante il sostantivo, considerato da solo, risulti più usato rispetto a 'terrore' e 'spavento'). A ciò si aggiunge che, nelle riflessioni zibaldoniane sulle diverse sfumature di paura redatte tra il 1820 e il 1823 (*Zib.* 262; 2803-804, 21 giugno 1823), *p.* è l'unico tra i quattro lessemi a non occorrere.

Considerando la distribuzione del lessema e dei suoi corradicali, si nota che le occorrenze nella produzione puerile riguardano principalmente il verbo *paventare*, con un uso che non si discosta da quello del più frequente 'timore': occorre in un contesto eroico-guerresco, in riferimento all'emozione provata in battaglia e frequentemente inserito in espressioni negative (ad es. «Non paventa il ferreo brando»: *Odi di Orazio*, 1809, I, 28 v. 33; «Nemiche insidie, impreveduti assalti / Ei non paventa»: *La virtù indiana*, 1811, I, 6; «no, non paventa / Pompeo di morte il sì temuto aspetto»: *Pompeo in Egitto*, 1812, I, 3). Prima del 1815 (*Saggio errori popolari; La guerra dei topi e delle rane*), il sostantivo *paura* occorre un'unica volta, nella canzone *La Tempesta* (1809) e si riferisce all'emozione ispirata dall'improvviso oscurarsi del paesaggio che prelude alla manifestazione del fenomeno naturale («Quand'ecco

vede sorgere / Nube nel cielo oscura, / Che in breve tempo ingombralo, / E inspira a ognun paura»: vv. 9-12), come successivamente nell'*Appressamento della morte* («Ecco imbrunir la notte, e farsi scura / La gran faccia del ciel ch'era sì bella, / E la dolcezza in cor farsi paura»: I, vv. 31-33). L'uso della doppia forma aggettivale, invece, è attestato nella produzione puerile e giovanile fino al 1817: *pavido* è usato unicamente tra il 1809 e il 1817 e co-occorre con 'timore' («A pavido timor trafitto cadde»: *La virtù indiana*, III, 1) e 'terrore' («La pavid'alma di terror percuote»: *Il Diluvio universale*, 1810, v. 74); *pauroso* occorre nel duplice senso di "che prova paura" (ad es. «Con paurosa voce, barcollando, / Chiamava le compagne»: *Mosco*, 1815, II, vv. 153-54) e, meno frequentemente, in quello di "che suscita paura" (ad es. «La paurosa lince»: *Odi di Orazio*, II, 8, v. 33).

2. Un caso circoscritto e ben caratterizzato riguarda il sostantivo *spauracchio*, che conta cinque occorrenze totali, tre in forma plurale e due in forma singolare, distribuite in un arco temporale che va dal 1815 al 1823. L'uso leopardiano è coerente con la descrizione che gli strumenti linguistici dell'epoca offrono del termine. Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* riporta due significati per il lemma: «di Cosa, che induca altrui a falso Timore» e «Per Paura, o Spavento assolutamente»; viene inoltre segnalata la sovrapposizione con 'spaventacchio' – che Leopardi, però, non utilizza mai – il quale accanto all'uso concreto di «Cencio, o Straccio, che si mette ne' campi sopra una mazza, e in sugli alberi, per ispaventare gli uccelli, che diciamo anche Spauracchio», attesta un uso figurato nel senso di «Apparenza, che porti spavento» (CRUSCA 1806).

Il sostantivo viene usato per la prima volta nel 1815, nell'ottavo capitolo del *Saggio errori popolari*. In questo trattato viene qualificato dall'aggettivo 'notturno', associato al verbo 'atterrire' e identificato con oscure figure capaci di risvegliare un sentimento di paura strettamente legato a credenze popolari e superstiziose, quali spiriti, ombre, larve, lamie («Apuleio prega gli Dei che atterriscano il suo avversario Emiliano cogli spauracchi notturni d'ogni sorta, e scatenino contro di lui tutte le ombre dei morti, tutti i Lemuri, tutti i Mani, tutte le larve dell'inferno», «In luogo delle nostre befane e degli altri nostri spauracchi, essi avevano le loro Lamie, i loro Lemuri, i loro Fauni, i loro Satiri, i loro Silvani»). Torna nel medesimo senso nel 1818, nel *Discorso poesia romantica*, in co-occorrenza con 'superstizione', 'ignoranza', 'fanciul-

laggine', 'errore', 'credenza', 'popolo' («e riempirgli la testa d'errori e di fandonie, e conficcarci meglio quelle che ci sono, e confortarlo alle fanciullaggini, e accrescergli le superstizioni e gli spauracchi, e corroborargli l'ignoranza»). Nello *Zibaldone* occorre in due appunti, rispettivamente redatti nel 1821 e nel 1823: all'interno di una riflessione sull'uso letterario del greco e del latino, in co-occorrenza con 'impaccio', nel senso di un oggetto che suscita un timore infondato, che esercita un potere frenante sul soggetto che lo sperimenta (*Zib.* 2169, 26 novembre 1821); e in un'analisi linguistica sulla voce popolare «bobò», che deriva dall'onomatopea usata per esprimere l'abbaiare dei cani, poi passata a rappresentare «una voce che spaventasse i fanciulli» (*Zib.* 2703-704, 20 maggio 1823). Questa seconda occorrenza ricalca l'uso già attestato nel 1815 e nel 1818: nel passaggio si nota la presenza dei sostantivi 'fanciullo' e 'spettro' e del verbo 'spaventare'; il termine si riferisce a figure mostruose, quali le «Lammie» e il «μορμῶ», e compare un esplicito rimando al saggio giovanile, «V. il mio Saggio sugli errori popolari» (*Zib.* 2703-704).

In tutte le sue occorrenze il termine indica un oggetto che viene sfruttato per incutere un sentimento di *p.* giudicato infondato, irrazionale e caratteristico di chi si lascia persuadere dalle storie e dalle credenze superstiziose, come i fanciulli e il popolo. Nel *Saggio errori popolari* e nello *Zibaldone* si fa riferimento all'abitudine delle balie di raccontare favole terribili ai fanciulli, con lo scopo di renderli obbedienti durante il giorno e silenziosi quando arrivava la sera; nel *Discorso poesia romantica* il termine è inserito nel contesto della polemica contro le tesi di Lodovico di Breme ed è funzionale a prospettare l'ipotesi di una poesia che si allinea alle credenze popolari, inganna e alimenta le superstizioni. Fabio Camilletti ha evidenziato come questo genere di discorso sulle storie raccontate per stupire e impaurire vantì una lunga tradizione, che affonda le radici nel *topos* classico dell'*anilis fabula/fabella* o *γρᾶῶν ὑθλοσ*, espressione usata in senso denigratorio per criticare opere letterarie che indugiano su elementi fantastici e soprannaturali per impressionare il pubblico, ma anche per riferirsi alle favole tradizionalmente raccontate dalle nutrici per spaventare i bambini, un costume ampiamente criticato in testi quali la *Repubblica* di Platone e il *Dialogus de oratoribus* di Tacito (CAMILLETTI 2020: 70-71). Tra gli esseri mostruosi che popolavano le terribili storie raccontate dalle nutrici non mancano la lamia e la *μορμῶ*, citati da Leopardi nel *Saggio errori popolari*.

Analizzando l'uso del sostantivo, si nota un punto di congiunzione tra *p.* e 'terrore', che riguarda il legame con la superstizione e l'ambientazione notturna e non manca di essere segnalato dagli strumenti linguistici consultati da Leopardi. Nel *Lexicon* di Forcellini, *spauracchio* è citato sotto alle voci *terriculamentum* e *terriculum* con riferimento alla dimensione notturna e alle superstizioni circa l'esistenza di spettri, fantasmi e figure mostruose («*spauracchio, spaventacchio, larva, fantasma, μορφο-λυκεῖον, phantasma, spectrum terrorem incutiens*»: FORCELLINI 1805, corsivo nell'originale); gli stessi termini latini si leggono nella descrizione del lemma contenuta nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. A tal proposito, si noti che in due casi all'interno della produzione leopardiana il sostantivo *paura* occorre in luoghi testuali che riproducono la situazione dei 'terrori notturni' («Rimembranze di quelle notti estive nelle quali essendo fanciullo e lasciato in letto in camera oscura, chiuse le sole persiane, tra la paura e il coraggio sentiva battere un tale orologio»: *Zib.* 36; «Paure disciplinazione notturna dei missionari»: *Silvio Sarno*, 1819).

3. Considerando il rapporto che intrattiene con gli altri termini del lessico leopardiano della paura, non si può non notare che *p.* risulta etimologicamente legato a 'spavento' in virtù della comune derivazione dal latino *pavor* e che un interessante punto di contatto tra i due lessemi, ampiamente attestato nella tradizione letteraria italiana (Dante, Cavalcanti, Petrarca, Boccaccio, Foscolo: *GDLI*), riguarda il loro uso in relazione al sentimento amoroso. Nella produzione leopardiana il verbo *spaurare* e il participio *spaurito* occorrono parallelamente a 'spavento' e corradicali per rappresentare lo stato di smarrimento provato dal soggetto desiderante, dall'innamorato e da chi contempla l'idea dell'infinito. *Spaurito* occorre nell'abbozzo della *Telesilla* (1820-21) per qualificare il sostantivo 'sembiante', in riferimento all'innamorato travolto da un desiderio irrealizzabile. Il suo aspetto viene descritto come simile a quello di chi è «a morir vicino», con una vistosa sovrapposizione tra amore e morte e, soprattutto, tra gli effetti dell'amore e quelli della *p.*, che trova ampia documentazione nella produzione leopardiana e si evidenzia parallelamente nell'uso del lessema 'spavento'. Analogamente, il verbo *spaurare*, in una delle tre occorrenze all'interno dei *Canti*, occorre in una metafora incentrata sull'intreccio tra «amoroso affetto» e «desiderio di morir» e allude all'idea della privazione dell'oggetto d'amore (*Amore e morte*, 1832, vv. 34-35); come ha scritto

Massimo Natale, si tratta di uno di quei luoghi della raccolta nei quali la necessità di sentire intensamente si traduce in «un'ossimorica convivenza fra positività vitale e autoannullamento» (NATALE 2018: 51). Si noti che già nel 1816, nella *Traduzione Eneide*, lo stesso verbo occorre nel passaggio in cui Enea torna sui suoi passi per cercare la moglie Creusa, prima di comprendere che l'amata è perduta («Orror dovunque, / Silenzio pur l'alma spaura. Io torno / Quindi a la casa a ricercar se fosse / Là per sorte venuta»: vv. 1015-18). Un'altra celebre occorrenza del verbo *spaurare* all'interno dei *Canti* risale al 1819 e riguarda la contemplazione dell'infinito, che viene descritta come un'esperienza al confine con la paura (*L'Infinito*, vv. 7-8). Coerentemente con la comune derivazione etimologica, ancora nel 1819, la contemplazione dell'infinito viene anche resa con il verbo 'spaventare' («come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito»: *Silvio Sarno*).

Per approfondimenti cfr. CAMILLETTI 2020, NATALE 2018.

Sbigottito

SBIGOTTITO tot. 15: *Canti* 3, *Versi puerili* 3, *Zib.* 3, *Petrarca* 2, *Paralip.* 1, *Prose puer. e giov.* 1, *Volg. prosa* 1, *Volg. versi* 1 – **sbigottimento tot. 1:** *Petrarca* 1 – **sbigottire tot. 9:** *Prose puer. e giov.* 3, *Pensieri* 2, *Poesie varie* 2, *Petrarca* 1, *Zib.* 1.

SBIGOTTITO indica uno stato di sconvolgimento emotivo che comporta stupore e stordimento; il suo uso è attestato anche nel senso di “impaurito, atterrito, annichilito dalla paura” (*GDLI*). Nella produzione leopardiana collabora alla rappresentazione della paura (v. *attonito* e *stupefatto*), insieme a *timore*, *paura*, *pavido*, *spaventoso* ed evidenzia le ripercussioni psicofisiche di questa emozione, specialmente in co-occorrenza con *tremante*, *atterrito*, *attonito* (ad es. *Versi puerili*). Co-occorre con *volto* per indicare la manifestazione esteriore del turbamento emotivo (ad es. *Canti*) e con termini che ne evidenziano la componente di confusione e smarrimento, quali *confondersi/confusione/confuso*, *smarrito*, *incerto*, *dubbioso* (ad. es. *Versi puerili*; *Paralipomeni*). In *Zib.* 4301 (28 gennaio-5 febbraio 1828) il verbo occorre in forma sostantivata e fa parte di una citazione tratta dal rifacimento dell’*Orlando innamorato* ad opera di Francesco Berni. Il sostantivo *sbigottimento* è *hapax* con un’unica occorrenza nel commento a *Petrarca* (1825-26).

1. Attestato dalla seconda metà del XIII secolo (*GRADIT*), il lessema è già allora usato in letteratura nel senso di “impaurito” e “atterrito” di fronte a un pericolo o una minaccia (ad es. in Dante: *GDLI*). Ancora all’inizio dell’800, veniva percepito con un significato affine ad “atterrire” e “mettere paura” (*CRUSCA* 1806) e, fin dalle prime prove

poetiche leopardiane, co-occorre con il lessico della paura per esprimere il turbamento emotivo generato da questa emozione. Le prime occorrenze risalgono alla produzione puerile in versi del 1810: il participio con valore aggettivale viene usato per descrivere il timore e lo smarrimento dei combattenti. Qualifica, ad esempio, 'esercito' (*Catone in Affrica*, VI, vv. 73-74) e 'turma' (*Il Balaamo*, II, v. 13) e co-occorre con 'tremante', 'atterrito', 'timore', 'pallore' per rappresentare uno stato di profonda confusione e incertezza, caratterizzato da tentativi di fuga e segnali distintivi della fenomenologia della paura, quali il tremito e il pallore («Al colpo inaspettato egli atterrito / Resta, e coperto di pallor le gote, / Si confonde, si arresta, e sbigottito / Esprimer s'ode fra il timor tai note»: *Il Balaamo*, II, 18; «Tale il Romano esercito / Tremante, e sbigottito / S'avanza, e tosto arretrasi / Incerto, ed atterrito, / E ne l'aperto campo / Erra dubbioso, e cerca invan lo scampo»: *Catone in Affrica*, VI, vv. 73-78). Si noti che la co-occorrenza con il participio 'tremante' si ripete nel 1814 («Porge bensì alle catene le mani, ma cader fa prima sbigottiti e tremanti gli audaci ministri del furor farisaico»: *La flagellazione*); mentre, di nuovo nel contesto eroico-guerresco, il lessema viene usato nel 1816 nella *Traduzione Eneide*, a stretta vicinanza con l'aggettivo 'pavido' («Androgeo i passi / Tal pavido torcea come s'accorse / De l'error suo. Piombiam ristretti in loro, / E sbigottiti e mal del luogo esperti / Ed accerchiati gli uccidiamo»: vv. 520-24). I *Canti* offrono altri due esempi del lessema usato per rappresentare la paura, con la differenza che lo stato di turbamento emotivo e l'impulso alla fuga non sono causati dal combattimento, ma da fenomeni naturali violenti, come la tempesta. In particolare, in *Saffo* («la vasta / Fuga de' greggi sbigottiti»: 1822, vv. 15-16) e nel fr. XXXIX («Talvolta ella ristava, e l'aer tetro / Guardava sbigottita, e poi correa / Sì che i panni e le chiove ivano addietro»: vv. 55-57) – inserito nella raccolta poetica solo nell'edizione del 1835 – con il participio che sostituisce la precedente lezione, 'spaurato', dell'*Appressamento della morte* (1816, v. 62). Si noti che già nella *Storia astronomia* (1813, I) lo sbigottimento era causato dal presagio di un diluvio 'spaventoso'. Ancora negli anni '30, il participio occorre per descrivere i mutamenti repentini che si producono nell'aspetto e nell'atteggiamento di chi è impaurito, in un quadro che evidenzia, come già nella produzione puerile, la confusione e lo smarrimento che si accompagnano a questa emozione ('paura', 'confuso', 'smarrito', 'dimesso': *Paralipomeni*, VIII, 26-27, 1831-37).

2. Il lessema occorre anche per riferirsi allo stato di chi è sopraffatto da un'emozione diversa dalla paura: esprime, ad esempio, una sensazione di scoraggiamento («io guardando come di lontano la folla delle materie dentro la quale bisogna ch'io mi cacci, quasi mi sbigottisco»: *Discorso poesia romantica*, 1818; «Fin che dal mal presente è sbigottita / La misera speranza»: *Per una donna inferma*, 1819, vv. 7-8; «Dopo la corruzione i letterati si rialzano tutti sbigottiti. Entrano gli scrupoli, le paure, le sottigliezze»: *Zib.* 146, 2 luglio 1820) o di grande meraviglia («E noi sbigottiti di quello grande miracolo facendo orazione a Dio che menassene a salvamento di quella fortuna»: *Martirio de' Santi Padri*, 1822, II), lo stato di chi è infastidito o annoiato fino quasi allo stordimento dei sensi («Vedendo sbigottire e divenire smorte le persone»; «i volti de' suoi cari distorcersi ed oscurarsi, e alcuno sbigottire»: *Pensieri*, XX; XXVI) o quello di chi è preda del turbamento generato dal sentimento amoroso (*Canti*).

Quest'ultimo uso si ha in *Consalvo* (1832-33), componimento dalla vocazione "romanzesca", che racconta «una vicenda di desiderio e di appagamento in *articulo mortis*, un vero e proprio atto compensativo consumato nell'immaginazione del poeta» (BLASUCCI 2019-21: XXXIII), anticipando i temi del dittico composto dal *Pensiero dominante* e da *Amore e morte* (NATALE 2018: 50). Lo sconvolgimento provocato dall'amore in *Consalvo* è espresso da *s.* che qualifica il sostantivo 'volto', con riferimento all'aspetto dell'innamorato, interpretato come testimonianza inequivocabile del suo sentimento («Ascoso innanzi / Non ti fu l'amor mio per alcun tempo; / Non a te, non altrui; che non si cela / Vero amore alla terra. Assai palese / Agli atti, al volto sbigottito, agli occhi, / Ti fu: ma non ai detti»: vv. 86-91; stessa co-occorrenza nel XXXVI dei *Pensieri*, con il volto che manifesta il turbamento emotivo, ma senza la connotazione amorosa). Nello stesso componimento il ritratto di chi ama comprende elementi caratteristici della fenomenologia della paura, quali il tremare e l'impallidire. Un analogo ritratto dell'amante veniva fornito già nell'abbozzo della *Telesilla* (1820-21): descritto come simile a un moribondo, ricorrendo al lessico della paura e con una vistosa sovrapposizione tra la fenomenologia della paura e quella del desiderio d'amore (v. *paura*).

L'uso del termine nella rappresentazione degli effetti della passione amorosa si nota anche nel commento a *Petrarca* (1825-26). Il participio e il sostantivo occorrono nella spiegazione dei vv. 78-80 di *RVF* 23 per descrivere la frustrazione del desiderio d'amore e il conseguente stato di confusione e stordimento dell'amante, fino all'astrazione da ogni

sensibilità e peculiarità umana («confusione e sbigottimento», «sasso semivivo e sbigottito»: I, 21). Ancora in riferimento all'insensibilità e alla condizione quasi non umana dell'amante, il verbo *sbigottire* occorre per parafrasare il «pave» del v. 28 di *RVF* 29, che descrive l'incontro con l'amata (I, 22).

Per approfondimenti cfr. BLASUCCI 2019-21, NATALE 2018.

Spavento / Ispavento

SPAVENTO/ISPAVENTO **tot. 95:** *Prose puer. e giov.* 24, *Versi puerili* 20, *Zib.* 16, *Paralip.* 7, *Volg. Versi* 6, *Abbozzi e disegni* 4, *Poesie varie* 4, *Canti* 3, *OM* 3, *Epist.* 2, *Volg. prosa* 2, *Compar.* 1, *Indici Zib.* 1, *Petrarca* 1, *SFA* 1 – ***spaventare/ispaventare tot. 81:*** *Zib.* 24, *Epist.* 20, *Prose puer. e giov.* 13, *OM* 9, *Petrarca* 6, *Versi puerili* 3, *Abbozzi e disegni* 2, *Prose varie post-1819* 1, *SFA* 1, *Volg. prosa* 1, *Volg. versi* 1 – ***spaventato tot. 23:*** *Versi puerili* 8, *Prose puer. e giov.* 7, *Zib.* 5, *Abbozzi e disegni* 1, *Pensieri* 1, *Petrarca* 1 – ***spaventoso tot. 64:*** *Prose puer. e giov.* 20, *Versi puerili* 17, *Zib.* 17, *Epist.* 4, *OM* 2, *Canti* 1, *Compar.* 1, *Volg. prosa* 1, *Volg. versi* 1 – ***spaventevole tot. 29:*** *Zib.* 9, *Epist.* 5, *Prose puer. e giov.* 5, *OM* 3, *Volg. prosa* 3, *Versi puerili* 2, *Pensieri* 1, *Volg. versi* 1 – ***spaventosamente tot. 1:*** *Epist.* 1.

In base alla distinzione che Leopardi opera tra le diverse sfumature di paura, lo SPAVENTO è accostato al *terrore*, in quanto percepito come una passione intensa ma, al contrario del *timore*, perfettamente compatibile con il *coraggio*. Il sostantivo è qualificato dagli aggettivi *alto, grande, vano, panico, primitivo, comune, sommo* e, in un unico caso, *notturno*. Le voci verbali con le quali co-occorre più frequentemente sono *cagionare, ispirare/ispirare, togliere*. Nella produzione puerile, in co-occorrenza con *terrore, orrore, lutto*, indica la paura che colpisce i combattenti in battaglia. Tra il 1813 e il 1815, in co-occorrenza con *esercito, armata, soldati, volgo, popolo, antichi*, esprime una paura improvvisa e irrazionale, che riguarda in particolar modo le collettività ed è causata dall'apparizione di fenomeni naturali che vengono interpretati come manifestazioni soprannaturali (*Storia astronomia; Saggio errori popolari*). A partire dal 1817, caratterizza l'emozione pro-

vata da chi desidera e ama, specialmente il *giovane* o *fanciullo*, in co-occorrenza con *desiderio/desio*, *bellezza/beltà*, *cuore/core* (*Il primo amore; Elegia II; Zib.* 3443-46, 16 settembre 1823). Dal 1819-20, è associato alla sfera semantica del nulla e della noia, esprime lo stato d'animo del giovane privato delle illusioni e co-occorre con *morte* nella rappresentazione del sentimento di paura che l'uomo sperimenta meditando sulla fine e sul fine dell'esistenza (*Epist.; Zib.; OM*). Il lessema presenta due *hapax*, entrambi attestati nel 1820: l'avverbio *spaventosamente* (lettera a Giuseppe Grassi, 1° dicembre 1820) e il sostantivo nella forma *ispavento* (*Zib.* 106). Della variante verbale *ispaventare*, invece, si contano tre occorrenze, comprese tra il 1815 e il 1827.

1. Nel contesto eroico-guerresco della produzione puerile in versi, il sostantivo co-occorre soprattutto con 'terrore', 'orrore' e 'lutto' e viene usato in enumerazioni volte a conferire accenti tragici alla narrazione (ad es. *Il Balaamo*, 1810, 25; *La virtù indiana*, 1811, II, 2-7; *Pompeo in Egitto*, 1812, I, 5). La forma participiale del lessema viene riferita ai combattenti colti dallo spavento durante la battaglia; co-occorre, ad esempio, con 'schiera', 'atterrito' (*L'amicizia*, 1810, vv. 104-105), 'turma' (*Le Notti puniche*, 1810, II, vv. 139-40). La presenza dell'aggettivo *spaventevole* è esigua, mentre sono più numerose le occorrenze di *spaventoso*, in particolare si segnalano quelle funzionali alla rappresentazione dello scenario della tempesta, qualifica infatti i sostantivi 'tuono', 'fragore', 'fulmine', 'folgore' (*La tempesta*, 1809, vv. 42-44; *Il Diluvio Universale*, 1810, v. 45); è anche usato metaforicamente in contesto bellico («spaventoso orrendo / Sta il fulmine di guerra»: *La virtù indiana*, II, 4; «ei sembra / Dalle nubi scagliata, orrida, ignita / Folgore spaventosa»: *Pompeo in Egitto*, III, 1).

Tra il 1813 e il 1815, nella *Storia astronomia* e nel *Saggio errori popolari*, il lessema e i suoi corradicali occorrono di nuovo in riferimento a soggetti riconducibili all'ambito guerresco, ma esprimono un tipo di paura compatibile con il coraggio e con il valore dei combattenti. Lo s. non è suscitato dai nemici o dall'idea della guerra, ma dalla manifestazione improvvisa di fenomeni naturali – quali comete, fulmini ed eclissi – ed è amplificato dall'adesione a credenze superstiziose, per cui ai fenomeni vengono associate cause o conseguenze soprannaturali. Gli esempi proposti nei due trattati sono tratti principalmente da fonti storiografiche e vengono offerti come prova da un lato del naturale

effetto atterrente di certi fenomeni, dall'altro del potere delle credenze superstiziose. Il sostantivo *spavento* e la forma verbale *spaventare*, preferita ai corradicali di 'timore' e 'terrore', si trovano riferiti a «esercito» / «eserciti» («il Sole si oscurò per modo, che spaventati i due eserciti si ritirarono e conclusero la pace», «il sole si eclissò siffattamente, che il giorno sembrò cangiarsi in una notte tenebrosa. L'esercito Ateniese, che era per montare i vascelli, fu spaventato di questo fenomeno»: *Storia astronomia*, II; «si eclissò il sole. Gli eserciti spaventati cessarono di combattere»: *Saggio errori popolari*, XI), «soldati» («caduto un fulmine avanti la sua nave, e spaventati i soldati per questo prodigio»: *Saggio errori popolari*, XIII), «armata» («Si eclissa il sole, e lo spavento si sparge per tutta l'armata»: *Saggio errori popolari*, XI). Questo s. collettivo viene condiviso dal «volgo» («Io medesimo fui testimonio dello spavento cagionato nel volgo da una eclissi del sole»: *Storia astronomia*, Introduzione), dagli «antichi» («Può dirsi, che presso gli antichi lo spavento all'avvenir di una eclissi non abbia cessato giammai»: *Storia astronomia*, II), dai «popoli» («le eclissi cagionavano siffatto spavento nei popoli»: *Storia astronomia*, II).

Ancora negli anni '30, nel IV dei *Pensieri* (1831-35), s. occorre in riferimento alle credenze popolari che colpiscono la collettività («molta gente», «moltitudine» e «popolo»); insieme a 'terrore' descrive la reazione del popolo fiorentino che, ancora in un secolo illuminato, può facilmente convincersi di aver visto un fantasma («Una sera di state, passando per Via buia, trovò in sul canto [...] fermata molta gente, che diceva spaventata: ih, la fantasima!»). Diversamente dall'uso del participio nella produzione puerile in versi, queste occorrenze si riferiscono a uno s. che non è incompatibile con il coraggio e con la conoscenza, ponendosi in continuità con le riflessioni che Leopardi elabora nello *Zibaldone* tra il 1820 e il 1823, in base alle quali proprio s. e 'terrore' vengono descritti come passioni intense, non vili e che colpiscono anche i più saggi e i più coraggiosi.

2. Come suggerisce *l'Indice Zib.*, un uso rilevante del lessema si ha nel senso di un sentimento «prodotto dalla vista della beltà, e dal primo concepimento di un qualunque desiderio vivo». L'appunto rimanda esplicitamente alla riflessione di *Zib.* 3443-46 (16 settembre 1823): dall'apparizione della «bellezza» nasce un «desiderio» che è pena, perché è percepito come sconfinato e irrealizzabile. Il lessema viene interpretato nel medesimo senso nel commento a *Petrarca*, nella parafrasi

al v. 53 di *RVF CXXVI* (Canzone XI nell'edizione stampata nel 1826): viene spiegato come un «tormentoso desiderio» causato da una bellezza che si manifesta innanzitutto alla vista, «che io vedeva in Laura». Particolarmente suscettibili a questo genere di emozione sono i «giovani» e «fanciulli», per la loro «vivezza d'impressione» e «vivezza di desiderio»: viene infatti evidenziato che il primo concepimento di un desiderio, specialmente se difficile da realizzare, è sempre accompagnato da s. (*Zib.* 3445-46).

Già tra il 1817 e il 1818, nel dittico elegiaco, il sostantivo occorre in relazione al desiderio d'amore ed esprime l'emozione provata dall'io nella duplice situazione del primo incontro – già turbato dallo spettro della separazione – e dell'effettivo addio (*Il primo amore*, v. 13; *Elegia II*, v. 5). Si noti che ne *Il primo amore* il sentimento amoroso reca con sé «desio» e «dolore» (v. 9), che l'io poetico «mirava» (v. 5) la donna amata e, come nelle *Memorie* (1817), tenta di rievocare la sua «dolce imago» (v. 26). Così, in *Elegia II*, il tormento sospeso tra desiderio («che bramai»: v. 4) e dolore («che m'addolora»: v. 1), è causato da un secondo incontro innanzitutto incentrato sull'aspetto visivo («ch'io la rividi»: v. 2; «che vidi [...] che vidi»: v. 4). L'esperienza di s. dell'innamorato ricalca la tipica dinamica leopardiana del desiderio che prevede un'idea di infinito impossibile da afferrare nella realtà. Un senso di smarrimento analogo a quello dell'innamorato, che percepisce il proprio desiderio come irrealizzabile, è quello suscitato dalla contemplazione dell'infinito, il cui potere di spaventare passa, di nuovo, attraverso la percezione visiva («come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito»: *Silvio Sarno*, 1819). La sovrapposizione tra lo s. suscitato dalla vista dell'amato e dalla contemplazione dell'infinito si realizza sullo sfondo della Teoria del piacere e trova un terreno comune nella distanza percepita tra il desiderio e il suo soddisfacimento. Come ha evidenziato Alessandra Aloisi, il desiderio materiale, illimitato e astratto (*Zib.* 181-82, 12-13 luglio 1820), espressione di pienezza vitale (*Zib.* 277-80, 16 ottobre 1820; 2736-38, 1° giugno 1823), diventa motivo di pena per l'essere umano che, attraverso l'immaginazione, si crea l'ideale di un piacere infinito (*Zib.* 165-72), impossibile da afferrare e destinato a rimanere insoddisfatto nella dimensione del reale (cfr. ALOISI 2010).

3. Nella produzione leopardiana, l'associazione tra il lessico della paura e l'aggettivo 'notturno' riguarda principalmente 'terrore', con due sole eccezioni: il già citato 'spauracchio' e il sostantivo *spavento*. *L'hapax*

«spavento notturno», che compare nel titolo dell'omonimo idillio del 1819, nasce come correzione sulle carte del manoscritto napoletano del precedente titolo assegnato al componimento (*Il Sogno*) e, in effetti, rimane attivo fino al 1831, quando il componimento viene escluso dall'edizione fiorentina dei *Canti* (D'INTINO 2014: 97-99). Non riapparirà neanche nelle edizioni successive della raccolta, nelle quali sarà inserito nella sezione dei frammenti – pur mantenendo la sua estensione originaria – con un titolo numerico (XXXV nel 1835, XXXVII nel 1845) anziché tematico, come era stato pensato in origine (D'INTINO 2014: 98). Se l'esclusione del termine si sovrappone a quella dell'intero testo dalla raccolta poetica, Franco D'Intino ha riconosciuto la sua introduzione nel titolo del componimento come un segnale del processo di spersonalizzazione, o di distanziamento, al quale va incontro l'idillio: da un titolo che alludeva a un'esperienza autobiografica, testimoniata anche dal primo degli *Argomenti di Idilli* («Luna caduta secondo il mio sogno»), si passa a uno scenario tematico più generico (D'INTINO 2014: 98). Proprio questo processo di distanziamento, che segna l'introduzione del lessema, permette di riconoscere la paura come un elemento fondamentale nell'interpretazione del componimento e di ricondurre l'esperienza personale a una dimensione tematica più ampia, quella dei terrori notturni, uno scenario che già nel 1815 ricopriva un ruolo centrale nella rassegna degli errori degli antichi. Riguardo alla scelta di *s.*, anziché 'terrore', questa potrebbe essere stata influenzata dal precedente uso del lessema in relazione al fenomeno dell'eclissi (*Storia astronomia*), nonché dalla vicinanza al tema del desiderio d'amore insoddisfatto – riconosciuto da D'Intino come uno dei motivi sotterranei dell'idillio (D'INTINO 2014: 105) – la cui rappresentazione, come si è detto, converge verso l'uso del lessema e dei suoi corradicali già dal 1817-18.

4. Dal 1819-20, *s.* si specializza progressivamente in senso esistenziale e si riferisce ad una tipologia di paura che caratterizza specialmente la condizione umana post-mutazione. Questo uso del lessema condivide con lo *s.* legato al sentimento amoroso e alla contemplazione dell'infinito uno stesso sostrato, ossia l'idea di una sproporzione tra desiderio e realtà. Passando attraverso il filtro dell'esperienza autobiografica nell'*Epistolario* e della riflessione antropologica nello *Zibaldone*, nelle *Operette morali* l'uso del lessema è funzionale ad esprimere la paura legata al ciclo di vita e morte, caratteristica del genere umano, ma particolarmente sentita dall'uomo moderno.

Come noto, il libro delle *Operette morali* rappresenta il punto di arrivo di un lavoro di progettazione e stratificazione testuale che affonda le sue radici nel periodo tra il 1819 e il 1820 (D'INTINO 2018: 86). L'*Epistolario* offre un'utile testimonianza di quegli anni, restituendo l'immagine di un momento complesso dal punto di vista autobiografico e decisivo per l'evoluzione del lessema. Nelle lettere scritte tra il 1819 e il 1820, occorre variamente in relazione all'esperienza della mutazione totale, associato alla sfera semantica della noia e del nulla: il sostantivo *spavento* co-occorre con il verbo 'agghiacciare' per descrivere le conseguenze della perdita delle illusioni, degli affetti vivi, dell'immaginazione e dell'entusiasmo (a Pietro Giordani, 6 marzo 1820); l'avverbio *spaventosamente*, *hapax* nella produzione leopardiana, co-occorre con 'noia' per raffigurare il sentimento di oppressione causato da questo sentimento (a Giuseppe Grassi, 1° dicembre 1820); l'aggettivo *spaventevole* qualifica 'vita', per esprimere la condizione drasticamente mutata dopo il peggioramento della vista e dopo la perdita delle antiche illusioni (a Pietro Giordani, 26 luglio 1819); le forme del verbo *spaventare* occorrono in riferimento a 'vanità' («vanità di tutte le cose»: a Pietro Giordani, 14 gennaio 1820) e 'inutilità' («inutilità di tutte le azioni»: a Pietro Brighenti, 21 aprile 1820). Parallelamente, nello *Zibaldone* il lessema co-occorre con 'nulla' (*Zib.* 85), 'noia' (280, 16-17 ottobre 1820), 'vanità' (326, 13-14 novembre 1820) e descrive la condizione del giovane privato delle illusioni, senza presente e senza futuro, frustrato nel suo desiderio (*Zib.* 130-31, 22 giugno 1820; 277-80, 16 ottobre 1820), una condizione che continua ad essere caratterizzata dall'uso del lessema fino al 1827 (*Zib.* 3443-46, 16 settembre 1823; 4266-67, 30 marzo 1827).

Il ritratto autobiografico restituito dall'*Epistolario* e sviluppato in una precisa categoria umana nello *Zibaldone* matura un valore paradigmatico nelle *Operette morali* e nelle riflessioni zibaldoniane che affiancano l'elaborazione del libro in prosa, soprattutto in relazione alla prefigurazione della morte e allo scopo dell'esistenza. Come si legge già nell'abbozzo del *Dialogo di un cavallo e di un bue* (1820-21), l'uomo è l'unico animale che, proiettandosi nel futuro, immagina la propria fine e se ne spaventa: «pochi morivano senz'averlo preveduto con sommo spavento e dolore, e sentita la morte innanzi tempo». Il lessema co-occorre con 'morte' nel *Fisico e Metafisico* (1824) per equiparare il termine dell'esistenza a una vita non occupata e piena di tedio («dà luogo a creder vera quella sentenza di Pirrone, che dalla vita alla morte non è di-vario. Il che se io credessi, ti giuro che la morte mi spaventerebbe non

poco»); nonché nel *Plotino e Porfirio* (1827), che oltre a ‘timore’ e ‘terrore’ conta sette occorrenze del lessema – nella forma verbale *spaventare/ispaventare*, nella duplice forma aggettivale *spaventoso* e *spaventevole* e al sostantivo *spavento* – tutte riferite alle credenze sull’aldilà, che rendono spaventosa per gli uomini l’idea della morte. La morte che provoca s., prima di essere l’effettivo momento in cui si cessa di vivere, è la sua prefigurazione, quell’immagine che popola l’immaginazione umana come un prodotto della vita stessa. La co-occorrenza con ‘morte’ aveva già trovato spazio nello *Zibaldone*, in passi che affrontano il medesimo tema (*Zib.* 102; 137-38, 26 giugno 1820; 292, 20-21 ottobre 1820; 3029-31, 25 luglio 1823). In particolare, in *Zib.* 3029-31, l’immagine della morte che suscita s. è un segnale della frattura che separa antichi e moderni – e conseguentemente giovani e vecchi: i primi vivevano e non temevano la morte, mentre i secondi sono spaventati dall’immagine della morte, e paradossalmente non vivono davvero la vita perché sono impegnati nel prefigurarne la fine: «quasi ce ne spaventasse quella continua immagine che nella vita medesima ne abbiamo e contempliamo, e quegli effetti, anzi quella parte, che pur vivendo ne sperimentiamo» (3031).

La certezza ineludibile della morte, in quanto punto di arrivo di tutto ciò che esiste, è il tema centrale del *Cantico del gallo silvestre* (1824). Tuttavia, in questo testo l’aggettivo *spaventoso* non si riferisce alla morte, ma co-occorre con ‘mirabile’ per qualificare l’«arcano [...] dell’esistenza universale». Vale la pena notare che, nello stesso anno, lo *Zibaldone* registra le riflessioni leopardiane sulla contraddizione intrinseca all’esistenza, che rende impossibile per l’uomo appagare il proprio desiderio di piacere (*Zib.* 4087, 11 maggio 1824; 4099-101, 3 giugno 1824). Come ha evidenziato D’Intino, si tratta di un momento decisivo, che segna un progressivo spostamento dell’interesse prosastico leopardiano: proprio a partire dal 1824, anno che vede la maggior parte del libro delle *Operette morali* prendere forma, la scrittura dello *Zibaldone* inizia a diradarsi, fino ad arrivare all’abbandono nel 1832 (D’INTINO 2018: 84-86). Poco meno di un anno dopo, ponendosi di nuovo in dialogo diretto con il libro di prose e partendo da una citazione tratta da *Les Ruines, ou Méditation sur les révolution des empires* (1791) di Volney – letto nell’aprile del 1825 in un’edizione stampata a Parigi nel 1808, secondo quanto riportato negli *Elenchi di letture* – Leopardi torna sull’argomento distinguendo tra il fine della natura umana, ossia la felicità e il piacere, e quello della natura nel suo complesso, ossia la produzione, la conservazione e la distruzione di ciò che esiste, e descrive questa

contraddizione usando l'aggettivo *spaventevole* (*Zib.* 4129, 5-6 aprile 1825). Lo stesso aggettivo qualificherà la «proposizione e conclusione di tutta la metafisica», in base alla quale i viventi non nascono per godere della vita, ma per conservarla (*Zib.* 4169, 11 marzo 1826).

Per approfondimenti cfr. ALOISI 2010, D'INTINO 2014, D'INTINO 2018.

Stupefatto

STUPEFATTO **tot. 5:** *Prose puer. e giov.* 4, *Versi puerili* 1 – **stupefare tot. 4:** *Zib.* 3, *Volg. versi* 1 – **stupefacio/stupefio (lat.) tot. 4:** *Zib.* 4 – **stupefied (ing.) tot. 1:** *Zib.* 1.

STUPEFATTO esprime uno stato di estremo stupore, che si accompagna a turbamento e confusione; il suo uso è attestato anche nel senso di “immobilizzato, privo di sensibilità” (GDLI). Tra il 1810 (*L'amici-zia*) e il 1815 (*Saggio errori popolari*), il participio con valore aggettivale co-occorre con *attonito*, *immoto*, *inorridito*, *pauroso* ed è usato per descrivere l'intenso sbalordimento che si accompagna alla paura (v. *attonito* e *sbigottito*). Tra il 1816 (*Saggio Odissea*) e il 1823 (*Zib.*), occorre in forma verbale, per lo più con una funzione metalinguistica, come sinonimo di *stupire* e *stupidire*. Le occorrenze latine sono contestuali alle riflessioni linguistiche di *Zib.* 597 (1° febbraio 1821) e *Zib.* 2823 (26 giugno 1823); mentre l'unica forma inglese occorre in *Zib.* 4452 (3-5 febbraio 1829), parte di una citazione tratta da una traduzione inglese di *Römische Geschichte* di Barthold Georg Niebuhr.

1. Dal 1810 al 1815, il lessema occorre sempre al participio, tre volte nella forma maschile singolare e due volte in quella maschile plurale. Nell'unica occorrenza all'interno della produzione puerile in versi, attestata nel 1810, co-occorre con gli aggettivi 'immoto' e 'incerto' per esprimere gli effetti di una forte sorpresa, che lascia il soggetto sospeso tra emozioni contrastanti, paralizzato e confuso («Stupefatto, immoto, / Resta a un punto il Pastor fra gioja, e duolo, / Rivolge intorno dubitando il guardo, / Si confonde si arresta, e incerto alfine / Fisso il pensier ne le

sognate Larve / A la rural sen torna umil capanna»: *L'amicizia*, vv. 152-57). Le rimanenti occorrenze al participio si hanno nel 1815, nel *Saggio errori popolari*, e interagiscono con il lessico leopardiano della paura. In co-occorrenza con 'inorridito', s. descrive gli effetti che le credenze intorno all'esistenza e al potere della magia hanno sul popolo: «Ogni arcano è una sorgente d'illusioni, e un effetto meraviglioso ne fa immaginare mille altri assai più sorprendenti. Se a ciò si aggiunge il terrore che ispiravano i magi colle loro notturne e spaventose operazioni, si vedrà che il popolo, stupefatto e inorridito, dovea quasi necessariamente attribuire all'arte magica una virtù illimitata» (IV). L'occorrenza si inserisce in un ritratto delle superstizioni popolari che attinge tanto al lessico della meraviglia ('arcano', 'meraviglioso', 'sorprendente') quanto a quello della paura ('terrore', 'spaventoso'). A tal proposito, si noti che il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* spiega la voce 'stupefare' con «*Empiere di stupore*» e, nella forma passiva, «*Empiersi di stupore, Maravigliarsi*», allegando tra gli esempi una citazione dall'*Ameto* (1342) di Boccaccio che evidenzia proprio la prossimità tra paura e meraviglia (CRUSCA 1806, corsivo nell'originale). L'accostamento tra queste due emozioni risulta particolarmente appropriato nel contesto del saggio giovanile, che propone un'ampia rassegna degli effetti che le credenze hanno su categorie di individui appartenenti alla dimensione del semplice e dell'ingenuo – quali gli antichi, i fanciulli, gli uomini primitivi, il popolo – contraddistinti da scarsa conoscenza o esperienza e, dunque, particolarmente inclini all'immaginazione, alla meraviglia e al timore. Ancora nel *Saggio errori popolari*, il termine co-occorre con l'aggettivo 'pauroso' (usato qui nel senso di "che prova paura"), per qualificare l'intelletto dei fanciulli, che sono impressionati dalle storie raccontate dalle balie su spiriti e mostruose figure che popolano la notte (la paura e i suoi effetti vengono espressi con 'timoroso', 'attonito', 'palpitare', 'sudare freddo': VIII). Indicato come effetto di 'timore', esprime invece lo stupore reverenziale che gli uomini primitivi provavano di fronte ai fenomeni naturali, che consideravano manifestazioni di entità soprannaturali («Essi si prostrarono stupefatti, e adorarono il Nume sconosciuto che passava invisibile sopra le loro teste»: XIV).

2. Tra il 1821 e il 1823, il lessema occorre nello *Zibaldone* in due appunti di argomento metalinguistico che vertono sull'uso e sull'evoluzione delle forme verbali italiane derivate dai latini *stupeo*, *stupesco*, *stupefacio*, *stupefio*. Tra queste, figura *stupefare*, dal latino *stupefacere*, a sua volta

composto di *stupere* e *facere* (GRADIT), attestato in Dante (*Commedia*, *Par.* 15, 33) e, nella forma *estupefacto*, già nel XIII secolo (TLIO). In *Zib.* 597 (1° febbraio 1821) il verbo occorre all'infinito, affiancato da 'stupire' e 'stupidire': Leopardi nota come, pur conservando «materialmente» le tracce delle voci latine, questi verbi siano presenti nella lingua italiana «seccamente» e «nudamente», ossia privi del loro significato etimologico. La metafora originaria, però, è sopravvissuta e l'espressione «diventar di stoppa» viene comunemente usata per 'istupire', anche se questo uso non viene segnalato dalla Crusca. Ancora in *Zib.* 2823-25 (26 giugno 1823) ribadisce che l'etimologia delle forme verbali latine si è conservata nella lingua italiana, soprattutto presso il volgo e nel linguaggio familiare, tanto che le espressioni "restare/rimanere/divenire/diventare di stoppa" vengono frequentemente usate al posto dei verbi 'stupire', 'stupefare' o 'stupefarsi' nel senso di «grandemente maravigliarsi» e nota che ciò ricalca «precisissimamente il significato proprio e l'intenzione metaforica de' predetti verbi latini». Queste due note, parte del vasto filone di analisi linguistico-filologica che attraversa lo *Zibaldone*, testimoniano l'interesse di Leopardi per la storia delle lingue, intesa come storia dell'uomo e delle sue istituzioni, nonché la sua concezione di lingua come oggetto mutabile, in quanto costantemente soggetto all'uso (D'INTINO-MACCIONI 2016: 125-29). L'attenzione al significato etimologico e al senso metaforico di *s.* risulta inoltre perfettamente coerente con l'uso leopardiano del lessema, che viene scelto per esprimere lo stato di momentanea paralisi, caratterizzato dall'incapacità di reagire, che segue l'intenso stupore.

Per approfondimenti cfr. D'INTINO-MACCIONI 2016.

Terrore

Terrore tot. 91: *Versi puerili* 43, *Prose puer. e giov.* 25, *Zib.* 9, *Paralip.* 3, *Volg. versi* 3, *Epist.* 2, *Pensieri* 2, *Poesie varie* 2, *Abbozzi e disegni* 1, *Canti* 1 – **terribilità tot. 2:** *Prose puer. e giov.* 1, *Zib.* 1 – **atterrire tot. 21:** *Prose puer. e giov.* 10, *Zib.* 4, *Volg. versi* 3, *Versi puerili* 2, *Abbozzi e disegni* 1, *Epist.* 1 – **atterrito tot. 23:** *Versi puerili* 15, *Prose puer. e giov.* 8 – **terribile tot. 155:** *Zib.* 56, *Prose puer. e giov.* 52, *Epist.* 16, *Versi puerili* 10, *Canti* 4, *OM* 4, *Volg. versi* 4, *Indici Zib.* 2, *Paralip.* 2, *Abbozzi e disegni* 1, *Pensieri* 1, *Petrarca* 1, *Poesie varie* 1, *SFA* 1 – **terrifico tot. 2:** *Versi puerili* 2 – **terribilmente tot. 1:** *Zib.* 1 – **terror (lat.) tot. 3:** *Prose puer. e giov.* 3 – **territo (lat.) tot. 5:** *Zib.* 5 – **terreo (lat.) tot. 2:** *Versi puerili* 1, *Zib.* 1 – **terribilis (lat.) tot. 3:** *Prose puer. e giov.* 3 – **terrificus (lat.) tot. 2:** *Prose puer. e giov.* 2 – **terrītus (lat.) tot. 2:** *Zib.* 2 – **terreur (fra.) tot. 1:** *Zib.* 1.

Terrore matura un suo uso specifico in opposizione a *timore* e viene percepito come rappresentativo di un genere di paura intenso e persistente, che non esclude il coraggio e il sapere. Il sostantivo, che occorre in forma singolare, plurale e apocopata, viene qualificato soprattutto dall'aggettivo *notturno* e, con minore frequenza, da *alto*, *panico*, *assiduo*, *eccessivo*, *improvviso*, *lungo*, *vano*, *vile*, *funesto*, *grande*. Questo genere di paura si può ispirare/inspirare, cagionare, concepire, infondere, destare, mostrare, scacciare, spegnere, togliere. In *Zib.* 2803 (21 giugno 1823) il lessema si trova sotto-ordinato a *passione* (v. *passione/compassione*). Nelle prime occorrenze della produzione puerile occorre in relazione alla sfera semantica della guerra e in un uso affine a *timore*; il sostantivo co-occorre frequentemente con *spavento* e *lutto* (*Versi puerili*). A partire dal 1815 (*Saggio errori*

popolari), occorre in relazione alla sfera delle credenze, in co-occorrenza con *pregiudizio*, *portento*, *superstizione*, *antichi*, *fanciullo*. Tra il 1817 e il 1824, si specializza in senso estetico-letterario e filosofico-antropologico: indica una precisa categoria letteraria contrapposta al *ridicolo* (premessa alla *Titanomachia*; *Zib.* 7); in co-occorrenza con *forte* e *vivo*, è riconosciuto come una fonte di godimento estetico (*Zib.* 174; 2759, 10 giugno 1823; *OM*); figura tra gli elementi caratteristici della tragedia antica insieme a *maraviglia* e *pietà* (*Zib.* 3120, 5-11 agosto 1823; 4079, 23 aprile 1824), ma contraddistingue anche la moderna poesia romantica, in co-occorrenza con *eccessivo* e *orrore/ orribile* (*Zib.* 74; *Discorso poesia romantica*). La presenza dei corradicali latini è concentrata nella produzione puerile del 1809 e 1810 e in due appunti zibaldoniani di argomento linguistico, entrambi redatti nel 1821 (*Zib.* 502, 14 gennaio 1821; 1112, 29 maggio-5 giugno 1821). L'unico corradicale francese occorre in *Zib.* 4313 (24-31 luglio 1828), all'interno di una citazione tratta da una traduzione francese di *Ideen über Homer und sein Zeitalter* di Karl Ernst Schubarth.

1. Nella produzione puerile *t.* e i suoi corradicali occorrono principalmente in relazione al contesto bellico, si riferiscono alla paura provata o inflitta dai combattenti nel corso della battaglia, agli oggetti capaci di destarla e all'azione di suscitarsela. Questo uso del lessema risulta coerente con quello di 'timore' nello stesso periodo: entrambi vengono usati per rappresentare una passione che ingombra l'animo dei combattenti, induce alla fuga e mal si concilia con l'ideale del coraggio classicamente inteso (ad es. «quel terror, che all'egiziane schiere / L'alma e il core ingombrò»; «Volgere il tergo a vil terrore in preda»: *Pompeo in Egitto*, 1812, III, 1; I, 1). Il sostantivo è usato nelle descrizioni belliche soprattutto in co-occorrenza con 'spavento' e 'lutto', in dittologia o all'interno di enumerazioni (ad es. *Il Balaamo*, 1810, I, v. 25; *Catone in Affrica*, 1810, V, v.7; *La virtù indiana*, 1811, II, 2; *Pompeo in Egitto*, I, 5). Le forme del verbo *atterrire* si riferiscono a soggetti tipicamente afferenti alla sfera semantica della guerra, come 'schiera' (*L'amicizia*, 1810, v. 105; *Pompeo in Egitto*, II, 3), 'stuolo' (*Pompeo in Egitto*, II, 1), 'esercito', 'guerrieri' (*Catone in Affrica*, VI, vv. 73-76; vv. 54-61). Altre occorrenze si hanno in relazione allo scenario della tempesta, specialmente riferite al fenomeno del tuono, di cui viene enfatizzato l'aspetto visivo e uditivo («Striscia fra dense nuvole / Il lampo, e col fulgore / Veloce il cielo illumina / E inspira alto

terrore»: *La tempesta*, 1809, vv. 37-40; «il cupo tuono / Con terribil fragor tremendo scoppia»: *Catone in Affrica*, IX, vv. 134-35). Dell'aggettivo *terrifico* sono attestate due sole occorrenze, entrambe nella produzione puerile in versi del 1810 («e dei torrenti / Il terrifico muggchio»: *Il Diluvio Universale*, 1810, vv. 62-63; «e nero manto / Fra il terrifico orror stendendo intorno»: *Catone in Affrica*, IV, vv. 39-40).

2. Il *Saggio errori popolari* offre alcune occorrenze rilevanti in relazione alla sfera delle credenze: *t.* viene usato per riferirsi alla paura che le superstizioni continuano a suscitare a discapito del tempo, del sapere e della ragionevolezza. Con sedici occorrenze del sostantivo *terrore*, ventidue dell'aggettivo *terribile* e tredici del verbo *atterrire*, questo trattato giovanile presenta una concentrazione del lessema ineguagliata nella produzione leopardiana ed è anche il primo scritto nel quale il lessico della paura si presenta come un sistema composto da elementi correlati che rimandano continuamente gli uni agli altri e, attraverso il confronto, iniziano ad acquistare una fisionomia distinta e una personale sfera di influenza, anticipando la concettualizzazione zibaldoniana del 1820-23 sulle differenti tipologie di paura.

Nel *Saggio errori popolari* il lessema e i suoi corradicali occorrono per raffigurare la paura che si accompagna alle superstizioni riguardo alla manifestazione di esseri soprannaturali, come spettri, dèi, geni o demoni, e di fenomeni naturali ai quali si credono legate motivazioni e conseguenze soprannaturali, come fulmini, tuoni, terremoti ed eclissi. Già nella *Storia astronomia* (1813) Leopardi riferiva le impressioni terribili suscitate dai fenomeni naturali e dedicava ampio spazio all'eclissi, al suo aspetto inquietante e alle credenze circa il fatto che presagisse una futura sventura («al vedere una eclissi della luna si atterrisce», «il terrore concepito all'accedere di una eclissi totale del sole»: Introduzione). Il *t.* causato da questo genere di credenze nel testo del 1815 è associato ai verbi 'ispirare' (IV), 'concepire' (XI), 'cagionare' (VII). La forma aggettivale co-occorre con 'sacro' (VII) e 'misterioso' (XIII), il sostantivo con 'pregiudizio' (IV) e 'portento' (VIII). Il termine co-occorre frequentemente con il binomio tipicamente leopardiano 'antichi'/'fanciulli' e con il sostantivo 'superstizione', viene qualificato dall'aggettivo 'panico' (IV; VII), due volte, e dall'aggettivo 'notturno', cinque volte (VIII).

A proposito della co-occorrenza con l'aggettivo 'notturno', bisogna notare che si tratta di un accostamento quasi esclusivo nella produzione leopardiana, rispetto al quale si contano solo due eccezioni: una

co-occorrenza con 'spauracchio', ancora nel *Saggio errori popolari*, e una con 'spavento', nel titolo temporaneo del quinto idillio. Indubbiamente l'associazione tra la paura e la notte gode di un'antica tradizione e, tra i precedenti che possono aver esercitato la loro influenza sull'immaginario leopardiano, non si può non citare il Salmo 90:5 («non timebis a timore nocturno»), che figura tra le decorazioni dell'alcova riscoperta nella biblioteca di casa Leopardi, accompagnato da affreschi simbolicamente legati alla notte (CAMILLETTI 2013: 123). Nel suo *Memoriale*, il padre Monaldo non manca di ricordare la paura suscitata nel giovane Giacomo dalle visite notturne che certi missionari e frati incappucciati prestavano in casa Leopardi, una traccia autobiografica che, come nota D'Intino, riemerge esplicitamente in *Silvio Sarno* (si veda il commento di D'Intino in G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*: 51-52). Se si guarda poi alle letture leopardiane, figurano almeno due riflessioni compiute sul rapporto tra paura e ambientazione notturna: quella di John Locke e quella di Edmund Burke. Nel trentatreesimo capitolo dell'*Essay Concerning Human Understanding* (1690) – che Leopardi lesse nel compendio di Francesco Soave (LOCKE 1794) – Locke discute delle associazioni di idee e, nello specifico, ipotizza un'origine culturale per l'associazione tra la notte e la paura degli spiriti: il buio è diventato spaventoso a causa delle figure mostruose che gli sono state associate, in perfetta armonia con l'invettiva contro le storie terribili delle balie contenuta nel *Saggio errori popolari* (CAMILLETTI 2020: 72-73). La trattazione di Burke in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) – letto nell'edizione tradotta da Carlo Ercolani (BURKE 1804) – ruota attorno alla tesi opposta: l'oscurità ispira naturalmente *t.* e accresce esponenzialmente la percezione di ogni pericolo, tanto da essere annoverata tra le potenziali cause del sublime. Sull'oscurità come fonte di sublime, in relazione all'apparizione degli spiriti e alle idee terribili che suscitano, Leopardi lesse anche la recensione a *Del Bello e del Sublime* (1810) di Ignazio Martignoni, apparsa nel 1810 negli «Annali di scienze e lettere» e l'articolo *Le apparizioni* pubblicato nel 1818 sullo «Spettatore» (si veda il commento di D'Intino in G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*: 52).

Generata dall'oscurità in sé o tramandata assieme a favole e superstizioni, l'associazione tra la paura e la notte risulta radicata profondamente nell'immaginario leopardiano, affonda le sue radici nell'esperienza autobiografica e riemerge diffusamente nella produzione letteraria. Sul piano lessicale, come si è detto, trova la sua più compiuta

ta espressione nella co-occorrenza tra il sostantivo *terrore* e l'aggettivo 'notturno', che si presenta per la prima volta proprio nel *Saggio errori popolari*, nell'ottavo capitolo (*Dei terrori notturni*). Lo stesso capitolo contiene nove delle sedici occorrenze del sostantivo che si contano nell'opera – con una decisa predilezione per la forma plurale – ed è dedicato alla trattazione delle credenze legate alla notte: «Ombre, larve, spettri, fantasmi, visioni» sono gli oggetti *terribili*, protagonisti delle favole più *terribili* raccontate dalle balie, che facevano «tremare» gli antichi e ispirano «spavento» ancora presso i moderni (VIII). Segue una dettagliata descrizione degli effetti che queste storie hanno sul fanciullo con espressioni riconducibili al lessico leopardiano della paura, quali «attonito e timoroso», «palpitare nel letto angosciosamente», «sudar freddo», «raccolgersi pauroso sotto le lenzuola», «inorridire da capo a piedi» (VIII).

Lo scenario dei *t.* notturni dimostra di essere radicato in maniera profonda nella psiche leopardiana, tanto che non rimane isolato nella prosa giovanile, ma continua a riemergere, a testimonianza di un interesse tematico, semantico, letterario, ma anche affettivo e personale. Ricomparirà nello *Zibaldone* (1, luglio o agosto 1817; 36; 531, 20 gennaio 1821), in *Silvio Sarno* (1819), nei *Canti*. Proprio al libro poetico appartiene l'ultima rielaborazione dello scenario proposto nel *Saggio errori popolari* con un'occorrenza del sostantivo in *Le ricordanze* (1829, v. 54), *hapax* nell'intera raccolta. Questo componimento, come evidenziato da Camilletti, mette in scena un ritorno che si gioca su più piani: è situazione letteraria che coinvolge l'io poetico e vicenda autobiografica che vede Leopardi tornare nell'abitazione di famiglia proprio nel 1829, riattivazione dei ricordi d'infanzia e ritorno a una capacità di sentire perduta, infantile e antica, ontogenetica e filogenetica (CAMILLETTI 2013: 106-107). Ciò che si credeva superato ritorna, insieme alle immagini antiche ritorna anche la paura, sotto forma di un *t.* intenso e persistente che riemerge nel pieno dell'età adulta e nella ragionevolezza di un secolo illuminato: una sensazione che anni più tardi Sigmund Freud analizzerà nel suo celebre saggio *Das Unheimliche* (1919).

3. È nello *Zibaldone*, specialmente nel periodo tra il 1817 e il 1824, che Leopardi procede a una definizione del *t.* in senso estetico-letterario e filosofico-antropologico. In co-occorrenza con 'timore' e 'spavento', il lessema viene usato per operare una distinzione concettuale tra differenti generi di paura e viene descritto come una «passione molto più forte e viva» e, come lo spavento, «di un grado maggior» rispetto al

timore, per questo può distinguersi dalla viltà e colpire anche chi è coraggioso o savio (*Zib.* 262; 2803, 21 giugno 1823). In co-occorrenza con 'maraviglia' e 'pietà', il sostantivo si trova poi inserito in riflessioni di argomento letterario e viene scelto e preferito a 'timore' per riprodurre il binomio greco *φόβος-ἔλεος*, indicato come fondamento della tragedia antica nella *Poetica* di Aristotele («più eziandio che ne' tragici appo i quali il terrore e la maraviglia prevalgono ordinariamente alla pietà»: *Zib.* 3120, 5-11 agosto 1823; «come fece Eschilo ne' Persiani tragedia che ha per soggetto e per materia unica di pietà e di terrore i mali de' nemici della Grecia»: 4079, 23 aprile 1824). Conviene evidenziare che nel 1815 era uscita a Palermo una nuova traduzione della *Poetica* di Aristotele realizzata da Jakob Joseph Haus: recensita nel 1816 da Domenico Scinà su «Biblioteca italiana», viene citata da Leopardi nella lettera del 20 marzo 1834 a Louis de Sinner (cfr. CAMILLETTI 2014). Camilletti ipotizza che l'acceso dibattito tra classicisti e romantici innescato da questa nuova pubblicazione, principalmente incentrato attorno alla natura della catarsi e alle scelte di traduzione del termine *φόβος*, abbia esercitato la sua influenza sulla distinzione leopardiana tra le diverse sfumature di paura (CAMILLETTI 2014: 241). Alla luce di ciò, il *t.* leopardiano si rivela una scelta interessante, soprattutto se confrontata con la predilezione per 'timore' e *metus* espressa dai classicisti italiani, e interpretabile come l'ennesimo rifiuto nei confronti degli eccessi della poetica romantica (CAMILLETTI 2014: 235-36). Sebbene Leopardi non manchi di scagliarsi contro quegli stessi eccessi e si schieri esplicitamente sul fronte classicista, cercando di pubblicare su «Biblioteca italiana» prima la sua risposta a *Sulla maniera e utilità delle traduzioni* (1816) di Madame De Staël e poi il *Discorso poesia romantica*, le scelte lessicali e tematiche nella sua produzione suggeriscono una posizione più complessa, che certamente mostra un vivo interesse nei confronti della paura.

Guardando all'uso di *terribile*, si nota che l'aggettivo occorre nella forma sostantivata per indicare una specifica categoria letteraria, che da una parte è riconosciuta come espressione dell'arte tragica, coerentemente con il Sistema di Belle Arti (*Zib.* 7), dall'altra viene qualificata con 'eccessivo', si accompagna a 'orrore' ed è frutto dell'abuso dei romantici («Queste parole sono una solennissima condanna degli orrori e dell'eccessivo terribile tanto caro ai romantici»: *Zib.* 74). In questa stessa accezione e in polemica contro i romantici viene usato anche nel *Discorso poesia romantica* (1818), in co-occorrenza con 'orribile' («quella segnalatissima propensione al terribile o vogliamo all'orribile»). Al contrario,

nella premessa alla *Titanomachia* (1817) l'aggettivo occorre con una connotazione positiva: viene opposto al 'ridicolo' e rappresenta un elemento caratteristico della poetica di Esiodo, insieme a 'orrore'/'inorridire', all'espressione «terribilità semplicissima» e a un lessico tipico del sublime («La terribilità semplicissima di questo luogo dovrebbe farlovi studiare assai. [...] il terribile, oltrechè facilmente si cangia in ridicolo, percuote di primo lancio gagliardissimamente l'animo del lettore; e le vivissime commozioni non durano quasi mai [...] Però è meraviglioso com'Esiodo ci trascini dietro alla fantasia per tanti versi, e ci sforzi a inorridire, finché' vuole, avendo già sul bel principio data tanta veemenza all'orrore»). *Terribile* occorre anche in passaggi che concernono l'impatto estetico delle sensazioni e la possibilità di goderne, non senza delle sovrapposizioni con il concetto di sublime. Coerentemente con la Teoria del piacere, «l'immagine del dolore e delle cose terribili» è descritta come 'piacevole' in quanto fonte di «distrazione» (*Zib.* 174); le «sensazioni forti e vive» risultano sempre 'piacevoli' anche quando sono, per tutte le altre caratteristiche, «dispiacevoli o terribili» (*Zib.* 2759, 10 giugno 1823). Gli esempi offerti riguardano la rappresentazione letteraria e, più in generale, ogni atto performativo (*Zib.* 174), ma anche la contemplazione di fenomeni naturali potenzialmente distruttivi (*Zib.* 2759). La riflessione leopardiana sulla piacevolezza delle sensazioni forti e vive, che tornerà nelle *Operette morali* («qualunque azione o passione viva e forte, purchè non ci sia rincrescevole o dolorosa, col solo essere viva e forte, ci riesce grata, eziandio mancando di ogni altra qualità dilettevole»: *Fisico e Metafisico*, 1824; da qui il fatto che «segni ed effetti terribili» sono in grado di riconciliare gli uomini alla vita: *Storia del genere umano*, 1824), non è rara nello *Zibaldone* (*Zib.* 1953, 20 ottobre 1821; 2017-18, 30 ottobre 1821; 3617, 6 ottobre 1823; 3764, 23 ottobre 1823); e si noti che parallelamente, nei già citati passaggi sulle diverse tipologie di paura, il *t.* viene descritto come una «passione più forte e viva» rispetto al timore (*Zib.* 2803-804, 21 giugno 1823).

In base alla naturale inclinazione dell'uomo alla vita, anche un evento terribile può risultare piacevole, se possiede impeto, grandezza e potenza, in quanto manifestazione straordinaria, distrazione, sensazione forte e viva che scuote l'animo. Bene inteso che, se il fenomeno terribile mette direttamente a repentaglio l'integrità del soggetto che lo contempla, non può essere piacevole. Sono necessarie certe distanze e modificazioni perché dal terribile possa scaturire il piacere e perché un sentimento di paura possa trasfigurarsi in un'esperienza estetica.

La stessa condizione veniva posta da Burke per sperimentare il piacere del sublime a partire da ciò che suscita *t.* nella sua *Philosophical Enquiry* e, del resto, già nell'anonimo trattato sul sublime (LONGINO 1748) – menzionato nell'*Elenco di letture* e oggetto di un tentativo di traduzione nel 1826 – veniva evidenziata l'importanza di un punto di vista esterno per trarre godimento estetico dall'esperienza del sublime. Questi due testi, fondamentali per l'elaborazione dell'estetica del sublime tra '700 e '800 ed entrambi letti da Leopardi, pur affrontando l'argomento da prospettive diverse, condividono alcuni importanti nuclei tematici, ai quali corrispondono altrettante analogie sul piano lessicale: la centralità dello stupore, la contrapposizione tra la sfera del sentire e quella del ragionare e, soprattutto, l'idea che nell'esperienza del sublime sia conaturata una componente di violenza e di paura (SAINT GIRONS 2003: 26). Più evidente nel testo di Burke, coerentemente con la tesi di fondo che vede nel *t.* la principale sorgente del sublime, l'elemento della paura non è assente nell'antico trattato ed emerge soprattutto nei passi scelti e commentati in quanto modelli del sublime retorico.

Per approfondimenti cfr. CAMILLETTI 2013, CAMILLETTI 2014, D'INTINO 1995, SAINT GIRONS 2003.

Timore

TIMORE tot. 363: *Zib.* 172, *Prose puer. e giov.* 65, *Epist.* 27, *Versi puerili* 25, *OM* 18, *Indici Zib.* 11, *Petrarca* 9, *Abbozzi e disegni* 8, *Volg. versi* 7, *Volg. prosa* 6, *Canti* 5, *Pensieri* 4, *Paralip.* 2, *Prose varie post-1819* 2, *SFA* 2 – **tema tot. 28:** *Versi puerili* 5, *Zib.* 5, *Paralip.* 4, *Poesie varie* 4, *Volg. versi* 4, *Prose puer. e giov.* 2, *Abbozzi e disegni* 1, *Canti* 1, *Epist.* 1, *OM* 1 – **timidità tot. 25:** *Zib.* 19, *Epist.* 2, *Indici Zib.* 1, *OM* 1, *Petrarca* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **timidezza tot. 7:** *Zib.* 4, *Prose puer. e giov.* 2, *Indici Zib.* 1 – **temenza tot. 6:** *Volg. prosa* 2, *Abbozzi e disegni* 1, *OM* 1, *Paralip.* 1, *Volg. versi* 1 – **temere tot. 406:** *Zib.* 125, *Prose puer. e giov.* 68, *Epist.* 52, *Versi puerili* 51, *Petrarca* 30, *Volg. versi* 20, *Volg. prosa* 12, *Abbozzi e disegni* 11, *OM* 8, *Pensieri* 8, *Poesie varie* 6, *Prose varie post-1819* 6, *Paralip.* 5, *Canti* 3, *SFA* 1 – **intimorire tot. 5:** *Prose puer. e giov.* 3, *Versi puerili* 1, *Zib.* 1 – **temuto tot. 21:** *Versi puerili* 7, *Zib.* 6, *Canti* 3, *Prose puer. e giov.* 2, *Indici Zib.* 1, *Pensieri* 1, *SFA* 1 – **intimorito tot. 10:** *Prose puer. e giov.* 5, *Versi puerili* 4, *Volg. versi* 1 – **timido tot. 77:** *Zib.* 49, *Versi puerili* 6, *Prose puer. e giov.* 5, *Canti* 3, *Indici Zib.* 3, *Epist.* 2, *Petrarca* 2, *Prose varie post-1819* 2, *OM* 1, *Paralip.* 1, *Pensieri* 1, *Poesie varie* 1, *Volg. versi* 1 – **timoroso tot. 8:** *Prose puer. e giov.* 4, *Versi puerili* 2, *Prose varie post-1819* 1, *Zib.* 1 – **temibile tot. 1:** *Zib.* 1 – **timidamente tot. 1:** *Prose puer. e giov.* 1 – **timor (lat.) tot. 4:** *Zib.* 3, *Versi puerili* 1 – **timeo (lat.) tot. 4:** *Zib.* 3, *Prose puer. e giov.* 1 – **extimeo/extimesco (lat.) tot. 4:** *Zib.* 3, *Prose puer. e giov.* 1 – **pertimeo/pertimesco (lat.) tot. 4:** *Zib.* 3, *Prose puer. e giov.* 1 – **timidus (lat.) tot. 3:** *Epist.* 2, *Zib.* 1 – **timide (fra.) tot. 1:** *Zib.* 1.

TIMORE conta il maggior numero di occorrenze totali all'interno del lessico leopardiano della paura. L'aggettivazione è ricca e comprende *panico, vano, vile, pavido, diurno, gelido, continuo, chimerico, fanciullesco, irragionevole, sovrano, violento, naturale, superstizioso, sacro, spi-*

rituale, soprannaturale, crudele, egoista/egoistico; al corradicale *timidità* sono anche associati *amabile, ambizioso, invincibile, irrepugnabile*, mentre *temenza* è qualificato come *turpe*. I verbi con i quali il lessema co-occorre maggiormente sono *ispirare, calmare, liberare, vincere*; si trova inoltre sotto-ordinato a *passione* (Zib. 1585, 29 agosto 1821; 2206, 1° dicembre 1821; 2497, 26 giugno 1822; 2630, 5 ottobre 1822; 2678, 2-4 marzo 1823; 2679-80, 4 marzo 1823; 2803, 21 giugno 1823; 3527, 26-27 settembre 1823; 4508, 14 maggio 1829; v. *passione/compassione*) e *sensazione* (Zib. 532, 20 gennaio 1821). Fin dalla produzione puerile e giovanile, viene scelto per esprimere una tipologia di paura caratterizzata da una connotazione morale negativa (ad es. *La virtù indiana; Pompeo in Egitto; Dissertazioni morali*). Tra il 1821 e il 1823, questo uso viene approfondito nello *Zibaldone* attraverso la co-occorrenza con *egoismo*. Negli stessi anni, *timidità* e *timidezza* corrispondono invece al *t.* della *vergogna*, sono conseguenti a *riflessione* e *delicatezza* e occorrono associati a *coraggio*. Tra il 1817 e il 1823, i corradicali *timido, timidità* e *timidezza* occorrono con frequenza nello *Zibaldone* all'interno di riflessioni di argomento linguistico-letterario, specialmente riferiti alla lingua francese (v. *francia/francese*) e in co-occorrenza con *servilità/servo*. Il TIMORE viene inoltre indicato come tratto caratteristico di categorie di individui appartenenti ad uno stadio evolutivo antico o fanciullesco (antichi, fanciulli, primitivi, volgo), soprattutto in co-occorrenza con *ignoranza* e *maraviglia/meraviglia* (*Saggio errori popolari; Discorso poesia romantica; Zib.*). La co-occorrenza con *speranza/speme/sperare*, attestata fin dal 1809, si sviluppa nelle riflessioni zibaldoniane degli anni '20 in riferimento ad uno stato d'animo di inquietudine generato dall'immaginazione e dall'aspettativa del futuro. Il lessema presenta due *hapax* tra i suoi corradicali italiani: l'avverbio *timidamente* (*Storia astronomia*) e l'aggettivo *temibile* (Zib. 3572, 1° ottobre 1823). L'unica occorrenza del corradicale francese è attestata in Zib. 984 (25 aprile 1821, si tratta di una citazione da *Considérations sur l'art de la guerre* di Joseph Rogniat), mentre i corradicali latini occorrono nella produzione puerile del 1810, in versi e in prosa, nello *Zibaldone*, in passaggi redatti tra il 1821 e il 1829, e nella lettera a Pietro Giordani del 21 marzo 1817. Ad eccezione di un appunto di argomento linguistico (Zib. 3693, 14 ottobre 1823), le occorrenze latine nello *Zibaldone* consistono in citazioni: dell'*Epistula ad Nigrinum* di Luciano (Zib. 596, 1° febbraio 1821, traduzione), delle *Lettere* di San Girolamo (Zib. 597, 1° febbraio 1821), di un motto attestato nella Te-

baide di Stazio e nei *Carmina* di Petronio (*Zib.* 2208, 1° dicembre 1821; 3638, 9 ottobre 1823), di un'iscrizione pubblicata nel 1828 sul «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti» (*Zib.* 4466, 24 febbraio 1829).

1. Nella descrizione che il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* offre del lemma si legge: «timore procede da viltà di cuore» (CRUSCA 1697; 1806). Nonostante per Leopardi il coraggio non escluda in senso assoluto la paura, almeno non tutti i generi di paura, l'opposizione tra queste due attitudini d'animo trova posto nella sua produzione e, tra i lessemi della paura, proprio *t.* è quello che si trova più esplicitamente contrapposto al coraggio e associato a qualità morali negative. In questo senso, viene usato con costanza nei testi puerili e giovanili in versi e in prosa, con occorrenze più isolate nella produzione successiva, che riguardano soprattutto lo *Zibaldone*. Nella produzione puerile, il *t.* è connotato in maniera decisamente negativa e si contrappone all'ideale virtuoso dell'eroismo antico. Si trova associato ad espressioni che raffigurano la situazione della fuga in battaglia ('fuggire': *Odi di Orazio*, 1809, I, XII, v. 28; 'volgere il tergo', 'fuga': *Libertà Latina*, 1810, vv. 53-54) ed è descritto come un'emozione che ingombra l'animo di chi la sperimenta («Qual t'ingombra timor? [...] Quale insana viltà?»: *Pompeo in Egitto*, 1812, I, 4), che si insinua nel petto e colpisce il cuore («timorosi petti»: *La virtù indiana*, 1811, II, 3; «in ogni cor la tema»: *Pompeo in Egitto*, I, 5), che è tradizionalmente individuato come sede delle passioni, nonché etimologicamente legato al coraggio. Tra il 1811 e il 1821, il sostantivo *timore* viene qualificato come 'pavido' (*La virtù indiana*, III, 1), 'vile' (*Dissertazioni fisiche; Dissertazioni morali; Nozze Paolina*, vv. 25-26), mentre nel 1816 al più desueto corradicale *temenza* viene associato l'aggettivo 'turpe' (*Traduzione Eneide*, vv. 542-43). Se si considerano poi le forme verbali associate al lessema nella produzione puerile e giovanile, traspare l'immagine del *t.* come sentimento di impedimento: 'occupare' (*Trionfo della Verità*, 1809), 'opprimere' (*Il Balaamo*, 1810, I, v. 21), 'ingombrare' (*Pompeo in Egitto*, II, 5), 'rattenere' (*Mosco*, 1815, IV, v. 36), 'tenere in freno' (*Saggio errori popolari*, 1815, I). Chi teme risulta frenato, calato in uno stato di irrisoluzione, impedito nell'azione, non può avanzare perché è ingombrato da un impedimento. Questa caratterizzazione del *t.* risulta opposta e speculare al ritratto che Leopardi delinea del vero e perfetto coraggio come connubio tra calma e azione, coscienza del pericolo e risoluzione nell'affrontarlo (*Zib.* 3531, 26-27

settembre 1823). Come esplicitato nell'abbozzo in prosa di *A un vincitore nel pallone* (1821), infatti, il pericolo offre l'occasione di slanciarsi in avanti e liberarsi di un peso, di quell'ingombro che il *t.* rappresenta, in un movimento analogo a quello di chi si getta 'alla ventura' con animo riposato e indifferente e da questo slancio riceve piacere (*Zib.* 1580-81, 28 agosto 1821; 2529, 30 giugno 1822): è quella che D'Intino ha definito «una vera e propria topica del pericolo, del rischio e dell'azzardo» (D'INTINO 2019: 79).

La connotazione del *t.* come passione moralmente negativa trova ampia conferma nello *Zibaldone* e, in appunti redatti tra il 1821 e il 1823, si specifica nel legame con l'egoismo. L'associazione non manca di essere segnalata nell'*Indice Zib.* alla voce 'egoismo', con un esplicito rimando alla rubrica dedicata al timore. Conseguente all'«amor proprio» e alla «propria conservazione» il lessema è sotto-ordinato a 'passione' e descritto come «la più egoistica del mondo» (*Zib.* 2206, 1° dicembre 1821) e «naturalm. crudele, perchè sommamente egoista, e così la viltà» (*Zib.* 3767, 24 ottobre 1823). Tra le ripercussioni negative dell'egoismo del *t.*, bisogna innanzitutto notare una tendenza alla separazione, espressa attraverso i verbi 'isolarsi' e 'staccarsi'; in secondo luogo, un certo restringimento, segnalato da 'ridursi' e 'rannicchiarsi': l'uomo che teme ha spazio sufficiente solo per sé, si separa dagli altri ed è pronto a sacrificare tutto per la propria conservazione (*Zib.* 2206-208). All'egoismo del *t.* viene ricondotta l'istituzione dei sacrifici umani – dunque sacrificare l'altro per la propria salvezza – attraverso i quali si sperava di allontanare il biasimo delle divinità (*Zib.* 2389, 6 febbraio 1822). Il *t.* provato di fronte a un pericolo che mette a rischio l'integrità del vivente sollecita la naturale inclinazione all'amor proprio e degenera nell'egoismo (cfr. CACCIAPUOTI 1997: LX-LXIII), per cui «Tutti i vincoli che legano l'animale ad altri oggetti, o suoi simili o no, si rompono col timore» (*Zib.* 2498, 26 giugno 1822): viene dunque ribadita quella tendenza alla separazione per la quale l'uomo che teme si isola e si stacca. Mentre l'egoismo caratteristico del *t.* spinge a sacrificare gli altri per la propria salvezza, si accompagna a qualità negative («pigrizia», «debolezza d'animo o di corpo o d'ambedue», «inazione», «inattività», «vile e codardo»: *Zib.* 3314-15, 31 agosto 1823; «codardia», «debolezza», «crudeltà», «inclemenza», «spietatezza e durezza de' costumi e delle azioni»: *Zib.* 3767, 24 ottobre 1823) ed è descritto come lontanissimo da tutto ciò che Leopardi associa alla vita («ghiaccio dell'animo», «freddo», «congelamento», «concrezione», «durezza», «induramento»,

«secchezza», «disseccamento», «scarsenza di vita»: *Zib.* 3315), la compassione propria dei forti e dei coraggiosi invita alla benevolenza verso gli altri (*Zib.* 3271-82, 26-27 agosto 1823; 3765-67). Conviene rimarcare che *t.* è connotato in maniera moralmente negativa anche negli appunti zibaldoniani che, tra il 1820 e il 1823, offrono una distinzione tra diverse tipologie di paura. Lo spavento e il terrore sono percepiti come passioni meno vili, anzi, talvolta sono del tutto estranee alla viltà, al contrario del *t.* (*Zib.* 262), che «non cade nell'uomo perfettamente coraggioso o savio» (*Zib.* 2803-804, 21 giugno 1823). A tal proposito, si noti anche la distanza tra i termini latini *terror* e *metus*, segnalata in un commento di Servio al v. 357 del libro XI dell'*Eneide* che è riportato nel *Lexicon* di Forcellini: il primo esprimerebbe la paura che si infligge a un altro, mentre il secondo, associato al participio di *timeo*, la paura provata dai timorosi («*terrorem esse proprie, qui aliis infertur; metum, quem habent timentes*»: FORCELLINI 1805).

2. Si discostano da questa caratterizzazione del lessema alcune occorrenze dei corradicali *timido*, *timidezza* e *timidità*, usati da Leopardi in riferimento al *t.* della vergogna. Contrariamente al giudizio espresso su *t.* in *Zib.* 262 e 2803-804, *timidità* e 'coraggio' convivono in *Zib.* 3488-90 (21 settembre 1823): «E tanto è lungi che la timidità escluda il coraggio, che anzi ella piuttosto lo favorisce, e da essa si può dedurre con verisimiglianza che l'uomo che n'è affetto sia coraggioso» (3489). Questa paradossale compatibilità viene giustificata in base alle loro diverse sfere di influenza: la timidità riguarda l'«animo» e il «pensiero», ciò che è «interno» e «spirituale», mentre il coraggio pertiene al «corpo» e ai «sensi», ossia all'«esterno» e al «materiale» (3489). È per questo che molti *timidi* sono anche «coraggiosissimi», vale a dire che non temono i pericoli esteriori (non a caso, viene offerto un esempio bellico: «l'armi nemiche in battaglia o in duello»), ma la vergogna che può derivare dagli scambi sociali (3488-89). È in questo «temer la vergogna» che consiste «quel coraggio che viene da sentimento di onore», anche descritto come «una spezie di timidità», qualità percepita come antinomica rispetto a 'sfrontatezza', 'impudenza' e 'inverecondia' (3489-90).

La riflessione sul coraggio dei timidi prosegue in *Zib.* 3491-94 (22 settembre 1823): spaventato dal rischio di essere 'ridicolo' e incapace di mostrare la 'franchezza' necessaria agli scambi sociali, il timido oscilla tra il timore di perdere e la cura di conservare la propria reputazione, un atteggiamento che lo porta inevitabilmente a perderla. La risoluzione

davanti alla morte, che egli preferisce al patire la vergogna, in questo passaggio viene fatta dipendere da un tipo di coraggio che nasce dal connubio di «riflessione», «sentimento d'onore» e «delicatezza d'animo» (3494). Esempio è il caso di Rousseau, «strabocchevolmente e invincibilmente timido» e dotato di quelle qualità che generano *timidezza* e *timidità*– «riflessione», «profondità di spirito» e «delicatezza» – dalle quali derivano anche «noia della vita», «disinganno», «infelicità» e «disperazione» (*Zib.* 3491-92). Si noti che la *timidità* era già stata accostata a 'disperazione' in *Zib.* 618-20 (6 febbraio 1821) e indicata come un segno di 'riflessione', che impedisce la 'franchezza', in *Zib.* 1063-65 (19 maggio 1821). Il ritratto della timidezza comprende dunque elementi contraddittori: si sovrappone a *t.* (è il caso delle occorrenze di *timido*, *timidezza* e *timidamente* nei *Versi puerili* e delle *Prose puer. e giov.*) ed è associata a qualità negative (ad es. l'aggettivo *timido* co-occorre con 'debole', 'irrisolto', 'avvilito', 'bisognoso' per descrivere il soggetto egoista e privo di compassione in *Zib.* 3271-82, 26-27 agosto 1823), ma contraddistingue anche l'uomo di «grande e colto ingegno» (*Zib.* 3040, 26 luglio 1823) e si accompagna al sentimento di onore e al coraggio (*Zib.* 3489; 3494).

3. Come si nota analizzando le occorrenze nel *Saggio errori popolari* (1815), nel *Discorso poesia romantica* (1818) e nello *Zibaldone* – in particolare, in passaggi scritti tra il 1821 e il 1823 – la tendenza a provare *t.* viene percepita come una delle caratteristiche fondamentali di chi è più vicino allo stato naturale, come gli antichi, i fanciulli, gli uomini primitivi, il volgo (a proposito del carattere 'naturale', 'innato' e 'irragionevole' del *t.*, contro il quale 'ragione' e 'riflessione' non hanno successo, si veda *Zib.* 3518-20, 25 settembre 1823). Un primo tratto che accomuna queste categorie di individui è la mancanza di sapere, ossia l'appartenenza a uno stadio caratterizzato da 'ignoranza': nel *Saggio errori popolari* si legge che l'«uomo primitivo» è oppresso dall'ignoranza (V), che l'ignoranza è il patrimonio eterno del «volgo» (XIX), che età dell'ignoranza è quella dei primi anni di vita (XIII) e che tempi d'ignoranza sono quelli nei quali vivevano gli «antenati» (XI). «L'uomo comincia dalla timidezza e dalla ignoranza» si legge nella *Storia astronomia* (II), nel *Saggio errori popolari* l'età dell'ignoranza è detta «madre della timidezza» (XIII), così nello *Zibaldone* Leopardi spiega che la non conoscenza delle cause e degli effetti dei fenomeni spinge a temere soprattutto gli «ignoranti», «primitivi», «selvaggi» e «fanciulli» (*Zib.* 3433, 15 settem-

bre 1823). Alla mancanza di conoscenza e al *t.* si sommano la capacità di meravigliarsi e la forza immaginativa, che li rendono particolarmente inclini a creare storie e spiegazioni favolose: nello *Zibaldone* il *t.* è annoverato tra le «sensazioni fanciullesche o primitive» caratterizzate da «mancanza di esperienza e sapere» e «forza d'immaginazione ancor vergine e fresca» (*Zib.* 531-32, 20 gennaio 1821). Già nel *Saggio errori popolari*, il connubio tra *t.* e 'meraviglia' – binomio scelto per tradurre il latino *admiratio*, usato da Cicerone nel *De Divinatione* – suscitava nei 'primi' uomini credenze favolose circa l'origine dei fenomeni naturali (XIII); la stessa co-occorrenza si aveva già ne *Trionfo della Verità* (1809) e ne *I Re magi* (I, vv. 52-58, 1810). La meraviglia, in effetti, è un elemento costitutivo dello stato naturale, per come lo intende Leopardi, e nel *Saggio errori popolari* è proprio la sua cessazione a segnare l'allontanamento dalla natura. Nonostante l'inclinazione al meraviglioso risulti naturale all'essere umano nel suo complesso (XIX), la meraviglia viene indicata come particolarmente frequente in coloro che sono più vicini allo stato naturale – 'fanciulli', 'primitivi', 'ignoranti' (*Zib.* 173) – e indicata come potenziale fonte di piacere; risulta poi particolarmente affine al *t.* come sentimento anch'esso antico e fanciullesco e, infatti, si trova associata all'ignoranza, allo stupore e all'immaginazione (cfr. MOLTEDO 2020).

Nel *Saggio errori popolari* l'inclinazione a provare *t.* accomuna il 'fanciullo' all'«antico» – entrambi particolarmente sensibili, ad esempio, ai *t.* panici del meriggio (VII) – e al 'primitivo' «meravigliato», «attonito» e «intimorito» per l'apparizione in sogno dei suoi *t.* diurni (V), similmente al fanciullo reso «timoroso» e «attonito» dalle storie inquietanti raccontate dalle balie (VIII). Questa sovrapposizione tra stato primitivo individuale e antropologico («i nostri avi, i quali vivendo in un tempo in cui le scienze erano bambine, erano bambini ancor essi», «Se tutto ciò è proprio dei fanciulli, noi possiamo considerar come tali gli antichi volgari»: VIII; VII) verrà ribadita nel 1818, segnalata dalla co-occorrenza di *t.* con 'ignoranza', 'diletto', 'credenza', 'fantasia', 'meraviglia' (*Discorso poesia romantica*). Martina Piperno ha notato come, raccogliendo l'eredità del *timor vichiano*, Leopardi possa essere considerato uno dei più rilevanti mitologisti dell'Italia moderna e come le sue riflessioni si inseriscano all'interno del panorama culturale di un'Italia post-rivoluzionaria segnata da un sentimento di perdita del senso, che riflette sulla credibilità dei modelli letterari vigenti e rappresenta questa crisi attraverso simboli ricorrenti, tra cui l'opposizione fanciullo o antico/adulto o moderno (cfr. PIPERNO 2018).

4. Tra il 1817 e il 1823, i corradicali *timido*, *timidità* e *timidezza* occorrono ripetutamente nello *Zibaldone* in appunti di argomento linguistico-letterario nei quali Leopardi riflette sulle proprietà delle lingue antiche e moderne e sui loro processi evolutivi. Questi termini, usati sempre in accezione negativa, si riferiscono specialmente alla lingua francese (v. *francia/francese*). I sostantivi *timidezza* e *timidità* in co-occorrenza con 'servilità' indicano uno dei tratti distintivi del francese (*Zib.* 1007-10, 2 maggio 1821) e del latino (*Zib.* 2168, 26 novembre 1821); la *timidità* figura anche tra le cause del processo di imbarbarimento della lingua latina nel periodo successivo a Cicerone (*Zib.* 785-800, 16 marzo 1821). Leopardi contrappone il francese e il latino all'italiano e al greco in virtù della distinzione tra lingue modellate su «ragione» (*Zib.* 1007) e lingue modellate su «immaginazione» e «natura» (*Zib.* 1009): la *timidità* è propria delle prime e viene associata alla lingua francese insieme a 'povertà', 'impotenza', 'secchezza', 'geometricità' e 'regolarità', mentre le seconde sono caratterizzate dall'uso dei sostantivi 'idiotismo', 'irregolarità', 'facilità', 'onnipotenza', 'varietà', 'volubilità', 'forza', 'naturalità', 'bellezza', 'genio', 'gusto', 'proprietà' e 'pieghevolezza' (*Zib.* 685-90, 24 febbraio 1821). Si delinea dunque un'opposizione polare che vede contrapposto lo schematismo delle lingue razionali alla multiforme naturalezza delle lingue d'immaginazione, dove Leopardi predilige chiaramente queste ultime. Usato nella forma del superlativo assoluto, l'aggettivo *timido* qualifica un 'noi' che allude ai letterati moderni (ai quali è preclusa la 'negligenza' e la 'franchezza' propria dei poeti antichi perché, a differenza di questi ultimi, temono di 'errare': *Zib.* 10); si riferisce a una lingua non adatta a 'gustare' un'altra lingua che sia, al contrario, coraggiosa e ardita (978, 24 aprile 1821); descrive la lingua francese (3403, 9-10 settembre 1823) e, in co-occorrenza con 'codardo', i francesi stessi (*Zib.* 217, 20 agosto 1820). L'uso di *timido* in riferimento alla lingua francese è costante nello *Zibaldone*: questa è annoverata tra le lingue non libere né per natura né di fatto e descritta come «la più timida, serva, legata di tutte quante le lingue antiche e moderne, colte o incolte» (*Zib.* 1050, 14 maggio 1821), «timida e serva» (*Zib.* 2174, 26 novembre 1821), «la più povera, limitata, uniforme, schiava, timida, languida, inefficace, artificiale» (definizione che assume un carattere ancora più negativo a causa del confronto con il greco, «la più ricca, vasta, varia, libera, ardita, espressiva, potente, naturale di tutte le lingue colte»: *Zib.* 2619, 2 settembre 1822). Questo giudizio concerne tanto il carattere intrinseco della lingua, quanto l'analisi della sua formazio-

ne e delle sue influenze. Alla 'riforma', 'regolarità', 'figura' imposta al francese, conseguenza della «natura e forza della eccessiva civiltà» e della «influenza della società: così stretta e legata, che tutti gl'individui francesi fanno quasi un solo individuo», Leopardi imputa la colpa di aver uniformato eccessivamente la lingua e di aver tolto libertà e ardire agli scrittori, rendendoli «timidi e schivi» (769, 8-14 marzo 1821). Analogamente, l'incapacità di elevarsi elegantemente e la mancanza di una vera lingua poetica dipendono dal fatto che, fin dalla sua formazione, il francese ha «rinunziato alle sue ricchezze antiche, e a tutto ciò che fosse rimoto dall'uso volgare», per cui ogni parola è funzionale all'uso quotidiano e non avviene una reale diversificazione in base allo stile, ad eccezione di qualche inversione, che Leopardi descrive scegliendo ancora una volta l'aggettivo *timido* (1812-13, 30 settembre 1821).

5. La prima definizione che la Crusca dà di *t.* è: «Perturbazion d'animo, cagionata da immaginazione di futuro male» (CRUSCA 1806), una descrizione che risulta coerente con l'uso leopardiano e particolarmente pertinente rispetto ad alcune occorrenze contenute nello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*. Affiancato da 'speranza' e 'desiderio', *t.* occorre nello *Zibaldone* per esprimere uno stato di turbamento che si può momentaneamente superare attraverso 'torpore' e 'noncuranza' (*Zib.* 1585, 29 agosto 1821) o 'torpore' e 'dimenticanza' (*Zib.* 1779, 24 settembre 1821), dunque adottando una delle due principali strategie elaborate nella Teoria del piacere per distrarre e riempire l'animo: intorpidimento da una parte, pienezza delle sensazioni dall'altra. La co-occorrenza con 'speranza' («Qualunque aspettazione, e credenza di futuro bene»: CRUSCA 1806) è frequente nelle riflessioni zibaldoniane e, se *t.* e speranza sono entrambi stati emotivi che perturbano l'animo e lo dispongono in una condizione di tormentosa attesa, Leopardi afferma a più riprese che l'uomo è più inclinato al primo che alla seconda (*Zib.* 66; 1303, 10 luglio 1821; 3640, 9 ottobre 1823; 4123, 21 gennaio 1825), che il *t.* è «più naturale all'uomo della speranza» (*Zib.* 3433, 15 settembre 1823) e «più fecondo d'illusioni» (*Zib.* 66), che l'uomo «non può quasi sperare senza temere» (*Zib.* 458, 26 dicembre 1820). L'accostamento tra queste due passioni – classico nella speculazione filosofica (cfr. CACCIAPUOTI 1997: LXXVIII- LXXXIII) – trova una giustificazione anche dal punto di vista linguistico, in base all'originaria convergenza del significato come attesa di un evento futuro (*Zib.* 4123; *Zib.* 3571, 1° ottobre 1823).

Nelle *Operette morali* l'uso del termine per significare il turbamento causato dalla prefigurazione di un male futuro si ha soprattutto nel *Plotino e Porfirio* (1827): viene usato insieme a 'spavento' in relazione alla morte e al sentimento di paura che ispirano le dottrine sull'aldilà («il timor delle cose di un altro mondo», «per timore di pene e di calamità future», «per timore di quel tuo spaventoso Tartaro»). Si noti anche che, nello stesso testo, viene riproposta l'associazione con 'speranza' («il timore, superata con infinito intervallo la speranza», «il simile dico del timore; il simile della speranza») e che, nello *Zibaldone*, i due termini co-occorrono proprio in riferimento alle credenze sull'aldilà («la speranza e il timore delle cose di là»: *Zib.* 2574, 21 luglio 1822; «speranze e timori di un'altra vita»: 3775, 25-30 ottobre 1823). Già nell'abbozzo del *Dialogo di un cavallo e un bue* (1820-21) il termine occorreva insieme a 'spavento' associato a 'morte' e, nello specifico, all'abitudine degli esseri umani di prefigurarla durante la vita («pochi morivano senz'averlo preveduto con sommo spavento e dolore [...] Così che la morte era per loro uno spasimo, e frequentissimo anche nel corso della vita, per i dubbi, i timori, i sospetti ec. di malattie mortali, di pericoli ec.»). Analogamente, nello *Zibaldone*, la co-occorrenza con 'spavento' si trova all'interno di un paradosso che riguarda la prefigurazione della morte in vita e il sentimento di paura provato di fronte ad essa («E insomma si può dire che gli antichi vivendo non temevano il morire, e i moderni non vivendo, lo temono [...] quasi ce ne spaventasse quella continua immagine che nella vita medesima ne abbiamo e contempliamo»: *Zib.* 3031, 25 luglio 1823).

Per approfondimenti cfr. CACCIAPUOTI 1997, D'INTINO 2018, MOLTEDO 2020, PIPERNO 2018.

Tremito / Trepidazione

TREMITO tot. 8: *Prose puer. e giov.* 2, *Epist.* 1, *Petrarca* 1, *Poesie varie* 1, *SFA* 1, *Versi puerili* 1, *Volg. versi* 1 – **TREPIDAZIONE tot. 4:** *Prose puer. e giov.* 4 – **tremare tot. 105:** *Versi puerili* 27, *Prose puer. e giov.* 20, *Epist.* 17, *Volg. versi* 8, *Petrarca* 6, *Canti* 5, *Poesie varie* 5, *Paralip.* 4, *Zib.* 4, *Abbozzi e disegni* 3, *OM* 2, *Volg. prosa* 2, *Prose varie post-1819* 1, *SFA* 1 – **tremolare tot. 9:** *Poesie varie* 2, *Prose puer. e giov.* 2, *Zib.* 2, *Epist.* 1, *Paralip.* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **trepidare tot. 2:** *Prose puer. e giov.* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **tremante tot. 29:** *Versi puerili* 16, *Prose puer. e giov.* 4, *Volg. versi* 3, *Canti* 2, *Poesie varie* 2, *Epist.* 1, *Zib.* 1 – **tremolante tot. 10:** *Versi puerili* 6, *Volg. versi* 2, *Prose puer. e giov.* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **trepidante tot. 1:** *Canti* 1 – **tremendo tot. 22:** *Versi puerili* 13, *Prose puer. e giov.* 3, *Volg. versi* 2, *Canti* 1, *Epist.* 1, *Paralip.* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **tremolo/tremolo tot. 13:** *Canti* 4, *Versi puerili* 3, *Paralip.* 2, *Volg. versi* 2, *Prose puer. e giov.* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **trepido tot. 7:** *Canti* 2, *Prose varie post-1819* 2, *Volg. versi* 2, *Versi puerili* 1 – **tremebondo tot. 2:** *Canti* 1, *Zib.* 1 – **tremendamente tot. 1:** *Volg. versi* 1 – **tremor (lat.) tot. 1:** *Epist.* 1 – **tremo/tremisco (lat.) tot. 7:** *Zib.* 7 – **tremulo (lat.) tot. 6:** *Zib.* 6 – **trepido (lat.) tot. 1:** *Prose varie post-1819* 1 – **trepidans (lat.) tot. 1:** *Versi puerili* 1 – **tremulus (lat.) tot. 3:** *Zib.* 2, *Prose puer. e giov.* 1 – **trepidus (lat.) tot. 2:** *Prose puer. e giov.* 1, *Prose varie post-1819* 1 – **trembler/trembloter (fra.) tot. 6:** *Zib.* 6 – **tremolar/tremular (spagn.) tot. 3:** *Zib.* 3 – **temblar (spagn.) tot. 3:** *Zib.* 3.

TREMITO indica il movimento rapido e ripetuto del corpo in reazione a un'intensa stimolazione emotiva e fisica, oppure l'oscillazione o vibrazione di oggetti ed elementi naturali. Quasi totalmente privo di aggettivazione, in una sola occasione il sostantivo viene qualificato

come *agghiacciato*. In co-occorrenza con *terrore*, *inquietudine*, *smarrimento*, *palpitare*, *istupidire*, esprime il turbamento generato da varie sfumature di paura (ad es. *La Tempesta*; *Traduzione Eneide*), mentre nel 1811-12 è usato come sinonimo di *oscillazione*, *agitazione*, *moto* in riferimento alla vibrazione che genera il suono (*Diss. fisiche*). Specialmente in co-occorrenza con *palpito* (v.) e corradicali, il verbo *tremare* riproduce gli effetti della paura (ad es. *Saggio errori popolari*; *Martirio de' Santi Padri*) e, dal 1817, quelli dell'amore (*Memorie*; *Canti*); è anche usato per esprimere il movimento del corpo umano in reazione al *freddo* (*Epist.*), oppure si riferisce, insieme ai corradicali in *tremol-/tremul-*, all'oscillazione dell'acqua, della terra, della luce (ad es. *Versi puerili*; *Paralip.*; *Storia astronomia*). L'avverbio *tremendamente* è *hapax* con un'unica occorrenza nel 1815 (*La guerra dei topi e delle rane*, sostituito con *orribilmente* nelle redazioni successive). L'uso delle forme latine, francesi e spagnole è concentrato soprattutto nello *Zibaldone*, in appunti redatti tra il 1823 e il 1829.

Tra il 1811 e il 1813, TREPIDAZIONE occorre come sinonimo di *moto*, *oscillazione*, *librazione*, *nutazione* ed è riferito al moto dei corpi celesti (*Sopra l'astronomia*; *Storia astronomia*). Le forme verbali sono attestate tra il 1813 e il 1825: esprimono il movimento convulso del corpo morente (*Crocifissione e morte di Cristo*), l'ondeggiamento della vegetazione mossa dal vento (*Saffo*) e uno stato di agitazione fisica non causato dalla paura (*Annot. Canzoni*, a proposito del v. 17 del *Bruto minore*). L'aggettivo, usato dal 1809 al 1832-33, in co-occorrenza con *fuggire/fuga* e *temere* descrive la reazione del soggetto impaurito (*Odi di Orazio*; *Trad. Eneide*; *Epistola Petrarca*), oppure l'aspetto dell'amante (*Consalvo*). L'uso dei corradicali latini è circoscritto al 1810 (*Carmina varia*; *Sennacherib exercitus cladis*;) e al 1825 (*Annot. Canzoni*).

1. La Crusca evidenzia la pertinenza di *t.* nel discorso sulla paura: il lemma 'tremare' viene infatti spiegato come «*lo Scuotersi, e il Dibattersi delle membra, cagionato da soverchio freddo, o da paura*», il primo uso specifico ad essere segnalato è proprio «*aver gran paura*» e il lemma 'tremito' viene descritto come «*Il tremare, Paura*» (CRUSCA 1806, corsivo nell'originale). Nella rappresentazione della paura, la descrizione dei suoi effetti si rivela uno strumento efficace al fine di evocare uno stato emotivo che, come ha notato Roland Barthes, può essere raccontato, ma sfugge all'essere propriamente detto (BARTHES 1973: 78). Il ritratto della

paura che Leopardi ha lasciato ai suoi lettori si presta bene ad esemplificare questa tendenza all'uso per estensione del lessema, dunque alla sovrapposizione tra gli effetti dell'emozione e l'emozione stessa.

Consideriamo il sostantivo *tremito*: è usato sette volte tra il 1809 e il 1819 e poi un'ultima ottava volta tra il 1825 e il 1826, sempre al singolare e sempre preferito all'assente 'tremore'; sei delle sue otto occorrenze sono funzionali a rappresentare varie sfumature di paura, ne descrivono gli effetti o si riferiscono all'emozione stessa. Il legame con la paura risulta esplicito nell'unica occorrenza della produzione puerile in versi, in cui il lessema viene accostato a 'terrore' («Tutto è terrore, e tremito»: *La Tempesta*, 1809, v. 22); altrettanto chiara è l'occorrenza nella *Traduzione Eneide*, anche se inserita in un quadro maggiormente descrittivo che pone l'accento su 'istupidire' e 'tremito agghiacciato' («E' fur del volgo appena / Giunti a gli orecchi, istupidir gli spirti, / Ed agghiacciato un tremito per l'ime / Ossa a tutti discorse»: 1816, II, vv. 169-72). Il termine è espressione non tanto di una paura viscerale, come nei due casi precedentemente citati, quello di una tempesta e di un annuncio di morte, quanto di un timore reverenziale nella lettera del 21 febbraio 1817 a Vincenzo Monti, che accompagna proprio il lavoro di traduzione dell'*Eneide* («il tremito che provo scrivendo a lei, che scrivendo a re non mi avverrebbe di provare»). Occorre poi come tratto essenziale della fenomenologia della paura insieme al palpito, al sudore e al pallore ('palpitare', 'sudato', 'bianco') nella descrizione della protagonista morente in *Nella morte di una donna fatta trucidare* («Ma dimmi, non ti valse / Pria de lo strazio il palpitare frequente / E 'l tremito? e non calse / A quegli orsi del volto / Sudato e bianco»: 1819, vv. 33-37); nonché in quella del tormento dell'innamorato nelle *Memorie* (1817), in co-occorrenza con 'inquietudine', e nel commento a *Petrarca* (1825-26), usato con 'smarrimento' per spiegare il «freddo ghiaccio» di *RVF* 59.

Allargando lo sguardo alle altre occorrenze, si conferma l'uso sistematico del lessema nella rappresentazione della paura: dalla produzione puerile fino alle ultime prove letterarie degli anni '30, *t.* occorre in relazione agli altri termini appartenenti al lessico leopardiano della paura, in un dialogo continuo e volto a delineare una fenomenologia caratteristica di questa emozione. Già dal 1809, il verbo *tremare* è inserito in una descrizione degli effetti della paura, che comprende altri tratti distintivi quali: «pallido», «palpitante» e «piede vacillante» (*La Tempesta*, vv. 30-35). Ancora nell'arco della produzione puerile e giovanile, *tremare*, *tremante* e *tremendo* co-occorrono ripetutamente con: 'spaventato'

(«Tremano i mostri, e spaventati, e mesti / Fuggon' veloci»: *La morte di Abele*, 1810, vv. 21-22), 'impallidire' (*Il sacrificio di Laocoonte*, 1810), 'sbigottito' («Tale il Romano esercito / Tremante, e sbigottito / S'avvanza, e tosto arretrasi / Incerto, ed atterrito»: *Catone in Affrica*, 1810, VI, vv. 73-76), 'terrore' e 'terribile' («E fra il tremendo orrore / D'ogni parte si mostra alto terrore»: *Catone in Affrica*, VI, vv. 83-84; «il cupo tuono / Con terribil fragor tremendo scoppia»: VIII, vv. 134-35), 'temere' («Ognun di già vicino / Teme l'ultimo istante, ognun tremando / Corre all'amico amplesso e il crede estremo»: *Pompeo in Egitto*, 1812, I, 5), 'atterrito' («Agatocle re di Siracusa in una guerra di Affrica vede la sua armata in un giorno decisivo atterrita, e tremante all'accader di una eclissi»: *Storia astronomia*, 1813, Introduzione). Il *Saggio errori popolari* (1815), che conta da solo dieci occorrenze del lessema, presenta la forma verbale sia per riferirsi alla paura in sé, come sinonimo di 'temere' («Era ben naturale che gli antichi tremassero all'improvviso oscurarsi del sole e della luna», «Si cessò di temere per il sole o per la luna, ma si continuò a tremare per la terra»: XI) e in co-occorrenza con 'terribile' e 'spavento' («ecco gli oggetti terribili che faceano tremare i poveri antichi, e che, convien pur dirlo, ispirano ancora a noi dello spavento»: VIII), sia per enfatizzare gli effetti della paura, insieme a 'palpito', 'attonito', 'intimorito' («egli sorge con uno spesso palpito, meravigliato di trovarsi steso sul suolo, e attonito in veder già il sole sorgere [...] Tremando egli fugge [...] Turbato di nuovo e intimorito»: V).

L'evocazione della paura attraverso il suo ritratto percettivo accomuna una varietà di luoghi testuali nella produzione leopardiana. Dalla prima effettiva prova poetica dell'*Appressamento della morte* («ed i' era di pietra / E sudava e tremava [...] E 'l palpitar si faceva più frequente»: 1816, I, vv. 82-85; «io tremo / E sento 'l cor che batte e sento un gelo»: V, vv. 97-98) al minuzioso lavoro dei volgarizzamenti («Palpita e trema»; «Trema e palpita»: *La guerra dei topi e delle rane*, 1815; 1821-22, II, 12; «incominciammo a palpitar e tremare, e le ginocchia non ci potevano reggere»: *Martirio de' Santi Padri*, 1822, X). Dallo *Zibaldone*, con il binomio tremare-palpitar adottato come espressione essenziale della paura («continuamente palpitanti e tremanti dalla paura»: *Zib.* 4199, 10 settembre 1826), alla descrizione degli effetti dell'amore; prima negli esperimenti autobiografici ed elegiaci («io tremando e sudando freddo»: *Memorie*; «io gelo e tremo»: *Argomenti elegie*, 1818, I; «io tremo tutta, e 'l fiato mi manca»: «tremo, sudor freddo»: *Telesilla*, 1820-21, Prima idea), poi nei *Canti* («in cor gelando, / Impallidir; come tremar

son uso»: *Consalvo*, 1832-33, vv. 136-37). A proposito del *t.* come effetto della passione amorosa nelle *Memorie* e poi nei *Canti*, D'Intino ha evidenziato anche l'uso del participio con valore aggettivale in *Carlo Pepoli* (1826, v. 75) e *Aspasia* (1834, v. 95), sul modello di Dante, *Inferno*, V, 136 (si veda il commento di D'Intino in G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*: 39).

2. L'uso di *t.* in contesti differenti dalla rappresentazione della paura riguarda per lo più le forme in *tremol-/tremul-* e *trepid-*, anche se non mancano alcuni esempi per le forme già analizzate. Il sostantivo *tremito*, ad esempio, occorre due volte nel contesto scientifico delle *Dissertazioni fisiche* del 1811-12 come sinonimo di 'agitazione' e 'oscillazione', anche definito «moto parziale», grazie al quale un corpo urtato produce suono (*Sopra i fluidi elastici*); mentre il verbo *tremare* esprime la vibrazione del terreno («trema la terra»: *Morte di Cristo*, 1810), il movimento oscillante della luce («sembrava che la luna al suo soffiare quasi scossa ondeggiando tremasse»: *Storia astronomia*, 1813, IV) e dell'acqua («e tremar l'onda»: *Alla Primavera*, 1822, v. 33), nonché la reazione fisiologica al freddo in alcune lettere scritte tra il 1826 e il 1827 (ad es. «tremare e spasimare dal freddo»: a Monaldo Leopardi, 25 gennaio 1826; «per non tremare dal freddo»: a Gian Pietro Vieusseux, 31 dicembre 1827).

Alcuni indizi circa la percezione e l'uso delle forme in *tremol-/tremul-* e *trepid-* vengono offerti all'interno di riflessioni linguistiche. In *Zib.* 3182-83 (17 agosto 1823), Leopardi sottolinea la presenza in italiano della doppia forma verbale *tremare* e *tremolare/tremulare*, la prima con valore positivo e la seconda con valore diminutivo, tanto nella forma quanto nel significato (in un appunto successivo definirà le seconde forme verbali «diminutivi positivati»: *Zib.* 3937, 29 novembre 1823). Torna ancora sull'argomento nelle note che accompagnano la ristampa delle *Canzoni* nel 1825: commentando le scelte lessicali nel *Bruto minore* (1821), accosta l'aggettivo *trepido* a *tremolo* in base alla derivazione dal latino *trepidare*, «tremolare» o «dibattersi» (*Annot. Canzoni*). Nonostante la testimonianza offerta dagli strumenti linguistici dell'epoca («TREPIDARE. V. E. *Aver paura, Temere, Paventare*»: CRUSCA 1806, corsivo nell'originale), Leopardi non percepisce il significato di queste voci come direttamente legato alla paura: «la paura fa che l'animale trema e s'agita, però le dette voci spesse volte s'adoprono a significazione della paura; non che dinotino la paura assolutamente nè di proprietà loro». Si noti che nella versione definitiva del *Bruto minore* l'aggettivo *trepido* verrà sostituito da 'inquieto' (v. 17).

Le forme in *tremol-/tremul-* e *trepid-* si discostano dall'uso maggioritario di *tremito* e si riferiscono generalmente a un movimento di oscillazione, agitazione, ondeggiamento che non è causato dalla paura. Il sostantivo *trepidazione*, attestato tra il 1811 e il 1813, è impiegato unicamente in ambito astronomico per riferirsi al movimento dei corpi celesti ed è spiegato come «moto oscillatorio», «nutazione della terra» (*Sopra l'astronomia*), «moto delle stelle», «oscillazione, o librazione» (*Storia astronomia*, III). L'aggettivo *tremulo* e il verbo *tremolare*, anche nella forma del participio, occorrono trasversalmente nella produzione leopardiana in relazione alla luce («tremulo fulgor»: *Il Balaamo*, 1810, I, 5; «tremuli raggi»: *Storia astronomia*, V; «tremuli rai»: *La vita solitaria*, 1821 v. 5; «tremolar di pallide lucerne»: *Paralipomeni*, 1831-37, III, 11), all'acqua («acque tremolanti»: *I Re magi*, 1810, I, v. 45), al suono («squillo tremulo»: *Odi di Orazio*, 1809, I, 1, v. 29; «tremule note»: *Paralipomeni*, VIII, 5), allo sguardo («pupille tremule»: *Il Risorgimento*, 1828, v. 133). *Trepidazione* e corradicali, in effetti, in co-occorrenza con *temere* e *fuggire/fuga* sono usati per descrivere gli effetti della paura («Qual cervo trepido, se il lupo vede / Fugge temendo morte»: *Odi di Orazio*, I, 12, vv. 27-28; «il fuggere / Trepido»: *Traduzione Eneide*, II, vv. 518-19), ma occorrono anche per qualificare lo stato di sconvolgimento dell'innamorato («trepido, rapito amante»: *Consalvo*, v. 74), per descrivere nel dettaglio le reazioni del corpo in punto di morte («nello scuotersi delle fibre convulse e nel trepidar del petto anelante»: *Crocifissione e morte di Cristo*, 1813) e per rappresentare il fluttuare della vegetazione mossa dal vento («E per li campi trepidanti il flutto / Polveroso de' Noti»: *Saffo*, vv. 10-11).

Per approfondimenti cfr. BARTHES 1973, D'INTINO 1995.

Timore e terrore in Vico e Leopardi

Martina Piperno

La nozione di timore – inteso come timore reverenziale, principio del sentimento religioso – è uno dei tanti punti di tangenza fra la filosofia leopardiana delle origini (specialmente nelle parti sviluppate nello *Zibaldone*) e quella di Giambattista Vico, più volte evocata dalla critica come possibile modello teorico per Leopardi (cfr. PIPERNO 2018). Si tratta anzi di una convergenza notevole, dato che le somiglianze teoriche talvolta si accompagnano a corrispondenze sul piano testuale, come vedremo. Anche se non è possibile provare un rapporto genealogico fra *Scienza nuova* e *Zibaldone* prima del 1828, anno in cui sicuramente il libro di Vico sarà sulla scrivania di Leopardi (cfr. *Zib.* 4379 e segg.), è invece utile tracciare un quadro delle analogie fra l'elaborazione dei due pensatori: in questo saggio mi limiterò, per ragioni di spazio, alla *Scienza nuova* (VICO 1990) e allo *Zibaldone*.

È noto che nella *Scienza nuova* (nella versione del 1744, definitiva e stampata postuma, quella che Leopardi leggerà a Pisa) la paura ha una potentissima funzione ordinante e civilizzatrice. Specificamente, Vico racconta che i giganti, antenati degli uomini e dediti a una vita sregolata e ferina, iniziarono a organizzarsi in gruppi sociali e a disciplinarsi perché terrorizzati dal tuono e dal fulmine. Per spiegarsi tali fenomeni essi immaginarono la figura divina di Giove, simile agli umani ma infinitamente più potente, dio del cielo e delle tempeste, dando così origine ad un primigenio sentimento religioso. «Resi immobili per lo spavento» del cielo e di Giove, i giganti furono bloccati, «incatenati alle terre dov'essi, al punto del primo fulminare del cielo, si ritruovavano» (SN44, 387), ponendo così fine all'«erramento ferino». L'“invenzione” metafisica di Giove ha delle immediate ricadute sul piano morale:

La metafisica de' poeti giganti [...] gli vinse col terrore di Giove, ch'ap-
 presero fulminante. E non meno che i corpi, egli atterrò le di loro men-
 ti, con fingersi tal idea sì spaventosa di Giove, la quale, loro germogliò
 la morale poetica con fargli pii. [...] I giganti dalla spaventosa religio-
 ne de' fulmini furon incatenati per sotto i monti, e tennero in freno il
 vezzo bestiale d'andar errando da fiere per la gran selva della terra,
 e s'avvezzarono ad un costume, tutto contrario, di star in que' fondi
 nascosti e fermi; [...] onde a Giove fu dato il titolo di "statore" ovvero
 di "fermatore". (SN44, 502-504)

Lo spavento originario fu fondamentale per l'origine delle civiltà: in un unico momento, infatti, questo rende gli uomini accorti delle forze sovraumane della natura, li spinge a dar loro un nome, li incoraggia ad organizzarsi e a cercare riparo, ispira sentimenti di meraviglia, ammirazione, *pietas* e *pudor*. Questo principio è valido per tutte le nazioni: in tutte le religioni antiche, infatti, «Giove fulmina e atterra i giganti, e ogni nazione gentile n'ebbe uno» (SN44, 193). Questo dipende dal fatto che tutte le genti condividono l'esperienza traumatica del diluvio universale, con le sue terribili tempeste, e ne tramandano la memoria in forma di favola. Inoltre, questo principio funziona perché, secondo Vico, i progenitori degli uomini erano semplici e paurosi come bambini: «i primi uomini, come fanciulli del gener umano, non essendo capaci di formar i generi intellegibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici» (SN44, 209), come per esempio Giove, carattere poetico che non solo *simboleggia* il tuono e il fulmine ma anche *spiega* la presenza del tuono e del fulmine in mancanza di una spiegazione razionale (SN44, 341). Così come i bambini di ogni tempo, i primi uomini concepirono la *pietas* religiosa attraverso il timore della morte o di qualche punizione: «la pietà s'insinua a' fanciulli col timore d'una qualche divinità» (SN44, 503). In Vico è frequente il richiamo alla fanciullezza: l'immaginazione dei bambini di ogni tempo riproduce in buona parte quella degli uomini primitivi, consentendo al filosofo di fare delle congetture sulla loro perdita, «inarrivabile» (SN55, 807 e *passim*), inaccessibile facoltà poetica e cognitiva: «i primi uomini furono come fanciulli del genere umano» si legge fra le Dignità. La leggenda privata elaborata da Vico nella propria autobiografia vuole che il filosofo compisse queste osservazioni sui suoi otto figli, di cui era costretto dalle ristrettezze economiche ad occuparsi (Vico 1992).

Quando riflette sul timore, Leopardi sembra seguire questa linea vichiana, evocando come esempio un bambino vero: sé stesso. Infatti, quando ragiona dell'effetto e della natura del timore, più volte ricorre all'esempio della propria infantile impressionabilità e tendenza ai timori e agli spaventi notturni. Questo in base ad un principio che Leopardi condivide in pieno con Vico: la filogenesi ricapitola l'ontogenesi, ovvero, gli individui si sviluppano in maniera parallela alle specie. I bambini, di conseguenza, "riproducono" alcune caratteristiche degli esseri umani più antichi, come l'immaginazione potente e l'impressionabilità. Così Leopardi ci informa di avere, da fanciullo, avuto paura del battere notturno di un orologio (*Zib.* 36) o di aver superato il timore degli scoppi grazie all'assuefazione (*Zib.* 3518-20). Inoltre, le riflessioni sul timore nello *Zibaldone* sono tramate di spie lessicali che fanno pensare ad un forte coinvolgimento personale (es. «sperimentavamo noi da fanciulli», *Zib.* 529, «mi è accaduto più volte» di temere e insieme desiderare, *Zib.* 1304) e il motivo della paura è ricorrente negli scritti autobiografici (cfr. CAMILLETTI 2023).

Lascio stare il timore e lo spavento proprio di quell'età [fanciullesca] (per mancanza di esperienza e sapere, e per forza d'immaginazione ancor vergine e fresca): timor di pericoli di ogni sorta, timore di vanità e chimere proprio solamente di quell'età, e di nessun'altra; timor delle larve, sogni, cadaveri, strepiti notturni, immagini reali, spaventose per quell'età e indifferenti poi, come maschere ec. ec. (Vedi il *Saggio sugli Errori popolari degli antichi*.) Quest'ultimo timore era così terribile in quell'età, che nessuna sventura, nessuno spavento, nessun pericolo per formidabile che sia, ha forza in altra età, di produrre in noi angosce, smanie, orrori, spasimi, travaglio insomma paragonabile a quello dei detti timori fanciulleschi. L'idea degli spettri, quel timore spirituale, soprannaturale, sacro, e di un altro mondo, che ci agitava frequentemente in quell'età, aveva un non so che di sì formidabile e smanioso, che non può esser paragonato con verun altro sentimento dispiacevole dell'uomo. Nemmeno il timor dell'inferno in un moribondo, credo che possa essere così intimamente terribile. (*Zib.* 531)¹

La tangenza fra le riflessioni teoriche di Leopardi e Vico si accompagna anche ad analogie terminologiche e semantiche. Come osserva Camilletti, in Leopardi il lemma "timore" è sempre inteso nel senso valido

¹ Il riferimento al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* è verosimilmente al capo VIII, 'Dei terrori notturni', su cui cfr. CAMILLETTI 2023.

anche per Vico: «la paura, cioè, dell'ignoto caratteristica delle anime vergini e prone alle illusioni» (CAMILLETTI 2014: 241). Sempre basandosi sull'esperienza personale, Leopardi distingue nettamente fra timore e terrore, talora in termini di intensità – «lo spavento e il terrore [sono] di un grado maggior del timore» (*Zib.* 262); ma anche, al contrario «nessuno spavento [...] ha forza in altra età, di produrre *in noi* [...] travaglio insomma paragonabile a quello dei detti timori fanciulleschi» (*Zib.* 531, corsivi miei) – talora di natura:

altro è il timore altro il terrore. Questa è passione molto più forte e viva di quella, e molto più avvilitiva dell'animo e sospensiva dell'uso della ragione [...]. Nondimeno la prima di queste passioni non cade nell'uomo perfettamente coraggioso o savio, la seconda sì. [...] Perché la ragione e l'esperienza rendono inaccessibili a qualunque sorta di sentimento, quell'ultima e profondissima parte e radice dell'animo e del cuor nostro, alla quale penetrano e arrivano, e la quale scuotono e invadono le sensazioni fanciullesche o primitive, e in ispecie il detto timore. (*Zib.* 531-32)

Fondamentale, come sottolineato sempre da Camilletti, è l'idea che l'uomo adulto, moderno, savio e ragionevole non provi mai timore – sentimento dei primitivi e dei fanciulli; potrà tuttavia essere spaventato e atterrito, provare quell'«*avvilimento* dell'animo» e «*sospensione*» dell'uso della ragione, delle facoltà dell'animo e dei sensi» che il terrore può suscitare anche nella modernità. Il timore fanciullesco è un'emozione creativa, agitante, e produttiva, mentre il terrore è paralizzante e sospensivo delle facoltà della mente. Questo dipende dal principio, comune ai due pensatori, che la vivezza delle impressioni sia più acuta fra i fanciulli, i primitivi e gli ignoranti, e così la profondità dei loro effetti. «La meraviglia è figliuola dell'ignoranza; e quanto l'effetto ammirato è più grande, tanto più a proporzione cresce la meraviglia. La fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio», precisa Vico (*SN44*, 184-85). «Quanto è maggiore l'ignoranza tanto è maggiore il timore, e quanta più la barbarie tanta è più l'ignoranza», spiega Leopardi (*Zib.* 3638).

L'invenzione stessa degli dei agli albori del mondo è dovuta a «ignoranza di cagioni, madre di meraviglia in tutte le cose» (*SN44*, 375); non potendo spiegarsi altrimenti i fenomeni meteorologici più violenti, ed essendo incapaci di pensiero astratto, i primi uomini immaginarono una creatura potentissima e meravigliosa capace di distruggere e di ordinare.

«Questa fu la loro prima poesia», intesa etimologicamente come *poiesis*, creazione (*ibidem*). «Tutte queste proposizioni» sull'origine del timore religioso, scrive Vico, «danno il diritto senso a quel motto: *Primos in orbe deos fecit timor* – che le false religioni non nacquerò da impostura d'altrui, ma da propria credulità» (SN44, 191). Il motto («in principio il timore creò nel mondo i primi dei»), attestato in Stazio (*Tebaide*, 3, 661) e Petronio (*Carmina*, 28, 1) si leggeva però nella forma «primus [non primos, n. d. a.] in orbe deos fecit timor». Come notato da Camilletti, Leopardi utilizza lo stesso motto ben due volte per accompagnare le proprie riflessioni in materia di timore primigenio («rispettivamente alle pagine 2208, 1 dicembre 1821, e 3638, 9 ottobre 1823: in entrambi i casi, il termine latino viene esplicitamente tradotto 'timore'»)² nella forma citata da Vico (cioè iniziante con *primos*). Come recentemente chiarito da Luca Maccioni (2022), a pagina 2208 Leopardi copia il motto da un articolo anonimo (ma di Giuseppe De Cesare) apparso sullo *Spettatore* nel 1817, che riassumeva *I tre principii di Giambattista Vico*, che a sua volta cita il motto nella versione errata dalla *Scienza nuova*.³

Probabilmente tanto Stazio che Petronio scrivevano ispirati da Lucrezio (*De rerum natura*, V, 1161), laddove dice che l'invenzione degli dei ispirò agli umani un timore reverenziale che dura tuttora; la scelta lessicale di Lucrezio, in linea con la sua posizione radicalmente ateistica, è ancora più forte: «est mortalibus insitus horror», è ispirato “orrore” ai mortali; Vico aveva senz'altro presente anche Lucrezio, perché lo cita poche righe dopo in SN44 191, commentando come il timore primigenio abbia ispirato anche atti empì, come i sacrifici umani. Mentre Leopardi tende a distinguere “timore” ordinante e primigenio e “terrore” irrazionale e moderno, in Vico la semantica del *timor* originario è varia, potente e “romantica”: come abbiamo già visto, il timore di Giove fulminante “immobilizza”, “incatena”, “vince”, “appropria”, “atterra”, “addomestica”. «Ove i popoli son infieriti [...] l'unico potente mezzo di ridurgli è la religione. [...] [N]ello stato eslege la provvidenza divina diede principio a' fieri e violenti di condursi all'umanità e ordinarvi le nazioni, con risvegliar in essi un'idea confusa della divinità [...] e così, con lo spavento di tal immaginata divinità, si cominciarono a rimettere in qualche ordine» (SN44, 177-78). Questo momento originario

² *Ibidem*.

³ Cfr. MACCIONI 2022, p. 68. Inoltre, l'edizione di Petronio posseduta da Leopardi, in nota, attribuisce a Stazio la versione errata del motto.

è trasmesso dal mito di Prometeo, incatenato a una rupe (SN44, 387), immagine poetica e “mitizzata” delle caverne presso le quali i giganti trovarono rifugio dal fulmine, «come appunto i pittori gli dipingono di mani e piedi incatenati con tali anella sotto de’ monti» – a cui un’aquila divora il cuore e le viscere – simbolo della «spaventosa religione degli auspici di Giove» (SN44, 501). Inutile ricordare che il mito di Prometeo, almeno da Goethe in poi, sarà adottato in pieno dal movimento romantico. Il contrasto fra i principi illuministici di Vico, la sua ricerca delle origini dell’ordine sociale *versus* il suo linguaggio immaginoso è all’origine dell’ambiguità e ubiquità della sua ricezione ottocentesca, che lo vede citato come modello, per esempio, da ambo i fronti della polemica classico-romantica (cfr. CAMILLETTI-PIPERNO 2021).

Anche secondo Leopardi il primigenio sentimento religioso doveva essere terrorizzante. In *Zib.* 3638 Leopardi afferma che le divinità più antiche erano per forza di cose immaginate spaventose, bruttissime, «terribilissime» (quindi ispiranti “terrore”), oltre che di forza superiore e «vaghe del nostro male», anche nella Grecia arcaica. Le divinità benefiche sono prodotte dall’immaginazione di civiltà più avanzate, come la Grecia classica: lo dimostrerebbe la favola di Saturno – divinità crudelissima – ucciso da Giove, divinità severa ma amabile – «inventata naturalmente» in conseguenza dell’evolversi delle idee dei greci sul divino (*Zib.* 3540-41). Qui Leopardi assume una postura tipicamente vichiana: interpreta cioè il mito antico come «storia favolosa», testimonianza di fatti storici e antropologici narrati in forma favolistica e simbolica attraverso la creazione di universali fantastici quali Giove – simbolo della divinità saggia e ordinante – e Saturno – simbolo della divinità ctonia e terrorizzante.

Nonostante la sua funzione ordinante e disciplinante, il *timor* originario non ispira sentimenti di altruismo e generosità ma suscita invece un innato senso di autoconservazione, secondo tanto Vico che Leopardi. Governata dall’amor proprio, la natura umana «ama solamente la sua salvezza» (SN44, 341), afferma Vico. È dunque solo per effetto di un disegno provvidenziale che la gentilità ha imparato progressivamente a desiderare prima la salvezza della propria famiglia, poi della città, poi della nazione, poi del genere umano tutto, estensioni progressive dell’utilità individuale. La «prima morale della superstiziosa e fiera gentilità», spiega infatti Vico, è ancora «empiamente pia» (SN44, 191): nel mondo del mito ne è testimonianza, fra gli altri, il sacrificio compiuto da Agamennone della figlia Ifigenia, che calpesta l’amore filiale

in nome del timore divino (*ibidem*). Anche Leopardi menziona il sacrificio di Ifigenia quando riflette, in termini abbastanza simili a quelli di Vico, sul fatto che la divinità primitiva è immaginata «invidiosa e nemica degli uomini perché gli uomini lo erano per natura fra loro [...]». E nell'estrema paura, si sacrificavano non solo prigionieri, o nemici, o delinquenti, ec. [...] ma compatrioti, consanguinei figli, per maggiormente saziare l'odio celeste, come Ifigenia» (*Zib.* 2387-89). Il timore per Leopardi comporta «la perfezione e la più pura quintessenza dell'egoismo» perché spinge l'uomo a «isolarsi perfettamente», a staccarsi dai propri cari e dalle cose necessarie, fino a sacrificarli per salvarsi: «come il navigante che getta in mare il frutto de' suoi più lunghi travagli, e anche di tutta la sua vita, i suoi mezzi di sussistenza» (*Zib.* 2206-207). Leopardi reca ad esempio la pratica dei sacrifici umani presso i Messicani «ed altri antichi» (*Zib.* 2207-208 e 2387-89, dove è al lavoro sulla *Historia de la conquista de México* di Antonio de Solís), ma il principio resta valido sia per l'uomo «naturale» sia per l'uomo «civile»: in nome del timore si spezza ogni legame fra simili (*Zib.* 2497-98), tanto che in tempo di epidemie o altri disastri «pubblici», «dove ciascun teme per se medesimo i pericoli e le morti de' nostri più cari, non ci producono alcuno o quasi alcun sentimento» (*Zib.* 2630).

La scoperta della funzione fondante del *timor*, per Vico, spiega non solo l'origine dell'ordine sociale, ma anche «i principi della poesia divina o sia della teologia poetica; dell'idolatria; della divinazione, de'sacrifici» (*SN44*, 191), come anticipato *supra*. Infatti, la poesia originariamente nasce in connessione con la teologia, e i primi poeti furono, sempre per Vico, poeti teologi: «I primi sappienti del mondo greco furono i poeti teologi [...] e prima fra loro nacque la poesia divina» (*SN44*, 199-200). «Da Giove ebbero principio le muse», spiega Vico citando Virgilio («ab Iove principium Musae» *Egloghe*, III, 60), cioè la poesia, atto spontaneo di conoscenza animato naturalmente dalla fantasia, definita da Omero scienza del bene e del male (*SN44*, 365). Imparando a concepire delle forme primitive di religione i primi uomini impararono anche l'aruspicina, la divinazione, la preghiera, la lode, l'inno; da lì i primi passi della creazione poetica, fino alla composizione e trasmissione dei capolavori omerici.

Che la poesia arcaica fosse in origine una questione di fede era un problema di attualità negli anni di formazione di Leopardi. La cosiddetta polemica classico-romantica è tutta tramata del motivo della *credenza* come fondamento per la creazione poetica, e molto spesso sulla

scorta di letture opposte della *Scienza nuova*: per fare solo due esempi, Lodovico Breme affermava che «ignorantissimi su di ogni cagione, e sui principj dei fenomeni [...] gli uomini [primitivi] d'ogni accidente fecero poesia», mentre oggi «smagata è dunque di questa immaginazione la mente dell'uomo» (BREME 1818: 8), e di conseguenza la poesia moderna doveva trovare modelli alternativi. Dal lato opposto, il classicista Paride Zajotti, commentando il *Sermone sulla mitologia* di Vincenzo Monti (1825), commentava che «chiunque abbia letto [Vico] alcun poco, non vorrà certamente negare che anche senza la *fede* che gli antichi avevano in Giove, in Giunone e in tutta la numerosa famiglia degli altri iddii, [essi] possono essere ancora utilissimi alla poesia, siccome simboli sotto i quali rappresentare i concetti più acconci ai bisogni delle presenti generazioni» (ZAJOTTI 1825: 25; cfr. CAMILLETTI-PIPERNO 2021).

Anni prima, Foscolo aveva pubblicamente (e autoritativamente) affermato l'importanza dell'origine religiosa della poesia, e i limiti della moderna; nel *Discorso sopra la ragione poetica di Callimaco*, parte dell'introduzione alla sua traduzione della *Chioma di Berenice*, aveva dichiarato che la poesia antica era mirabile perché «appoggiata alla religione di quei popoli». Seguendo Vico, affermava anche che «la favola degli antichi trae l'origine dalle cose fisiche e civili che idoleggiate con allegorie formavano la teologia di quelle nazioni; e nella teologia de' popoli stanno sempre riposti i principj della politica e della morale». La provvidenza, dunque, asseconda quei popoli dotati di una religione che «a tutte le umane necessità, a tutti gli eventi naturali assegnava un Iddio», come per esempio Giove al fulmine e in generale alla giustizia. «Così i poeti traeano da tutti i più astratti pensieri allegorie e pitture sensibili più de' sillogismi e de' numeri preste a persuadere: quello più *doma e vince* le menti che più *percuote* i sensi» (corsivi miei: si noti la semantica prettamente vichiana). Diversamente, la poesia moderna, lungi dall'essere «teologica e legislatrice» come l'antica, «non può avere nè lo scopo nè i mezzi de' greci e delle nazioni magnanime; perocchè non potendole conferire le moderne religioni, nè il sistema algebrico de' presenti governi, poco può ella conferire alla politica» (FOSCOLO 1972: 420).

L'idea che l'espressione poetica avesse origine dal sentimento religioso e che da esso traesse una forza e un'efficacia inarrivabile in tempi moderni doveva essere presente anche a Leopardi. Non è probabilmente un caso che la prima creazione poetica che il poeta volle pubblicare (1816) fosse un falso inno pagano al dio Nettuno, fratello del «fulminante Giove» (*Inno a Nettuno*, v. 9). Si tratta di un inno di lode

ma anche una teogonia, una poesia narrativa che racconta una terribile ancestrale battaglia fra le forze del bene e le forze del male, fra Saturno dio del caos e Giove dio dell'ordine e della civiltà. Nella versione poetica si allude inoltre allo stesso mito – la storia della sconfitta di Saturno – che anni dopo avrebbe analizzato da mitografo nello *Zibaldone*, come abbiamo visto (*Zib.* 3540-41), assumendo una postura interpretativa non dissimile da quella di Vico. Infine, la lirica è dedicata ad un dio spaventoso «ampio-possente» (v. 132), che «la terra scuote» (vv. 1, 55, 145-46), che ispira «tema» (v. 149), anzi «orrore» (v. 188), a cui si offrono «vittime grate» (v. 152) e che, ci si augura, «protegge i vati che de gl'inni han cura» (v. 203) – i «poeti teologi», impegnati nell'interpretazione dei segni del cielo, direbbe Vico. Non solo, ma nell'inno anche Rea, madre di Nettuno, rivolge al Cielo e alla Terra personificati una preghiera perché «sentia gran tema» per il neonato (v. 37), terrorizzata dall'imprevedibile Saturno.⁴ La prima lirica pubblicata da Leopardi è un trucco che gli consente, attraverso la finta traduzione, di recuperare l'«inarrivabile» facoltà poetico-liturgica degli antichi cantori/sacerdoti.

Poco tempo dopo disconoscerà questo precoce esperimento, giudicandolo un lavoro di «erudizione [...] recondita» (*Epist.*, vol. 1, 106), per passare ad altro; ma di fatto la prima postura poetica pubblica di Leopardi imita quel primigenio cantare e pregare insieme, invocando protezione da numi concepiti come spaventosi, onnipotenti, terrorizzanti.

⁴ Cfr. il commento di Margherita Centenari in G. LEOPARDI, *Inno a Nettuno e Odae Adespotae*.

Sognare la fine: paura e sollievo nell' *Appressamento della morte*¹

Simona Di Martino

Introduzione

Era morta la lampa in Occidente,
e queto 'l fumo sopra i tetti e queta
de' cani era la voce e de la gente.

(*Appressamento I*, vv. 1-3)

La prima terzina dell' *Appressamento della morte*, scritto da un giovane Leopardi nel 1816, trasmette un senso di calma e di quiete notturna dovuta alla morte, metaforicamente parlando, della luce del sole. Tutto è statico, immobile, calmo. Eppure, la morte di cui si parla nel titolo, protagonista della cantica, angoscia con il suo incombere tanto l'io poetico quanto l'autore, che ne teme l'appressamento nella vita reale, come scrive nello stesso anno: «O mio core, ec. non ho sentito passione non mi sono agitato ec. fuorché per la morte che mi minacciava ec.» (*Argomenti e abbozzi di poesie*: 454). Rimanendo misteriosa nelle sue dinamiche, la morte terrorizza chi la attende e il terrore invita il soggetto a muoversi, correre e scappare. Infatti, l' *Appressamento* ritrae un io narrante in fuga, elemento che rimarrà inalterato anche nella sua successiva elaborazione, sempre nel 1816, a formare il frammento XXXIX *Spento il diurno raggio*. L'arrivo della morte è quindi rappresentato come un evento in due tempi: il primo tempo è dinamico e ritrae la minaccia e l'attesa della morte, il secondo tempo è statico, evoca la quiete, il momento in cui la vita che era, non è più.

¹ Gran parte dei contenuti presenti in questo contributo, qui notevolmente condensati, sono tratti dalla mia tesi dottorale sviluppata alla University of Warwick.

Lo scopo di questo contributo è analizzare il primo tempo, quello dinamico, che precede la morte. Non si parlerà dunque del Leopardi malinconico e di quel sentimento della morte da cui prendono le mosse le riflessioni dell'animo umano sulla caducità della vita, la fugacità del tempo che scorre, la morte prematura, pur essendo questi temi cari a Leopardi e a poeti e poetesse precedenti. Se molto della produzione poetica italiana è stato dedicato alla stasi dei monumenti sepolcrali, al seppellimento dei defunti e alla melanconia notturna indotta dal desiderio di una morte tranquilla che potesse porre fine alle fatiche della vita, questo contributo intende spostare l'attenzione sulla crudezza della rappresentazione della morte, su quei dettagli macabri e vividi che hanno tanto impressionato nella poesia di Dante e che sono poi stati ripresentati nella lirica tardo settecentesca, fino a trovare posto nella cantica giovanile di Leopardi, pubblicata solo dopo la morte dell'autore e ritenuta un falso sino a non molto tempo fa.² È proprio dell'*Appressamento*, già definito da Franco D'Intino 'un cartone preparatore' delle liriche successive e proprio per questo particolarmente denso di significato e degno di analisi (D'INTINO 2019: 331-33) che intende parlare questo contributo, opera giovanile tra le tante leopardiane che trattano il tema della morte.³ Analizzando il modo in cui Leopardi rappresenta la morte e il modo in cui l'uomo si rapporta con essa e ne conosce alcuni aspetti, il distacco dell'anima dal corpo e la crudezza dei dettagli legati alla materialità del corpo umano, si intende anche proporre le *Visioni sacre e morali* (1789) di Alfonso Varano e le *Elegie in morte di Laura sua moglie* (1790) di Salomone Fiorentino come modelli letterari cui il giovane Leopardi si sarebbe rifatto durante il componimento dell'*Appressamento*, modelli che avrebbe poi incluso nella sua *Crestomazia poetica* (1828) e che la critica non ha mai attentamente letto insieme al testo leopardiano (VARANO 2003; FIORENTINO 1815).

² Lo ricorda Lorenza Posfortunato nella sua premessa alla prima edizione critica dell'*Appressamento della morte* quando spiega che la cantica giovanile è stata esclusa dalla raccolta di poesie del 1826 e pubblicata nel 1880 dall'avvocato Zanino Volta e ristampata nel 1899 dal Mestica (POSFORTUNATO 1983: 7-8). Sulle accuse di contraffazione si veda invece GHIDETTI 2000: 33.

³ Tra le altre, ad esempio, si ricordano rifiutate e di poco successive *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* (1819) e *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* (1819).

La fuga dalla morte che incombe

Due sono i momenti salienti, nell' *Appressamento*, durante i quali l'io poetico è in preda al terrore ed è rappresentato dinamicamente in fuga dalla morte imminente: uno precede l'apparizione dell'angelo custode che annuncia al protagonista la sua prossima morte, l'altro segue questo funesto annuncio. Prima della venuta dell'angelo, Leopardi descrive la trasformazione del *locus amoenus* con cui aveva aperto la cantica in *locus terribilis* caratterizzato dall'arrivo della notte e del maltempo.⁴ Dal verso 31 infatti «Ecco imbrunir la notte» l'atmosfera «farsi scura» e «la dolcezza in cor farsi paura» (*Appressamento* I, v. 33). Le nubi si addensano e cresce il vento, tanto che «svolazzava / tra le fronde ogni augel per lo spavento» (I, vv. 44-45). I termini «paura» e «spavento» promettono al lettore una situazione in cui il protagonista sarà presto chiamato all'azione come reazione al temporale minaccioso. Con l'addensarsi delle nubi e dell'oscurità, infatti, l'io poetico inizia a palesare i primi segni fisici di malessere e disagio che si manifestano con dei tremori: «l' sentia già scrollarmisi i ginocchi» (I, 58). Poco più avanti l'azione prende la scena:

Talora i' mi sostava e l'aer tetro
guardava spaurato e poi correa
sì ch' i panni e le chiome ivano addietro.
(*Appressamento* I, vv. 58-63)

Il protagonista scappa 'spaurato' e la scena acquista maggiore dinamicità con l'immagine dei vestiti e dei capelli al vento, come un fermo immagine di un uomo nell'atto fisico della corsa. Pochi versi dopo la paura si trasforma in terrore per ammissione dello stesso protagonista: «tant'era pien di dotta e di terrore» (*Appressamento* I, v. 74). La dinamica della fuga dovuta al terrore è in effetti la stessa che mette in moto le trame dei romanzi gotici inglesi, come spiega la celebre Ann Radcliffe. Nel suo saggio postumo del 1826 *On the Supernatural in Poetry* Radcliffe spiega che la forza delle narrazioni soprannaturali è il terrore che possiede il protagonista, elemento essenziale per attivare la mente e l'immaginazione (RADCLIFFE 1826). È quest'ultima, infatti, secondo la scrittrice, che permette alla mente di oltrepassare e addirittura trascendere le paure e i dubbi del protagonista provocando una sua reazione, facendolo passare

⁴ Per un'analisi del tema della notte e dell'oscurità come presagio di un evento soprannaturale si rimanda a DI MARTINO 2022.

dall'inattività all'attività. L'azione del soggetto è guidata dal mistero, dall'impossibilità di spiegare un determinato fenomeno che non lascia altra scelta se non la fuga: «by blurring one image into another, leaves only a chaos in which the mind can find nothing to nourish its fears and doubts, or to act upon in any way» (RADCLIFFE 1826: 150).⁵ Infatti, il protagonista dell'*Appressamento* dichiara «non sapea più star né mover passi» (I, v. 75) e alla successiva visione dell'angelo custode ammette «i' tremava dal capo a le piante» (I, v. 94). La stessa immagine torna praticamente invariata nel frammento *Spento il diurno raggio*, dove una fanciulla, soggetto poetico che prende il posto del protagonista maschile dell'*Appressamento*, corre per sfuggire alla morte che la insegue. Di nuovo il corpo umano è percorso dai brividi e da una mollezza generale delle membra – «Discior sentia la misera i ginocchi» (v. 52) – e di nuovo la scena ritrae una corsa forsennata con vesti e capelli scompigliati dal movimento:

Talvolta ella ristava, e l'aer tetro
guardava sbigottita, e poi correa,
sì che i panni e le chiome ivano addietro.
(*Spento il diurno raggio*, vv. 55-57)

In *Appressamento* la paura per la tempesta incipiente, ancora non chiaramente collegata all'annuncio della prossima morte, si manifesta con maggiore insistenza poiché «'l palpitar si faceva più frequente» (I, v. 85). La paura mette in moto il corpo umano che reagisce fisiologicamente e, nella fuga, non percepisce dolore ma solo agitazione psicologica.

La paura del dolore della morte

Nei suoi *Ricordi di infanzia e di adolescenza* Leopardi annota, riferendosi ad *Appressamento*: «composizione notturna fra il dolore ec. della Cantica» (1101). Il serio quadro clinico del giovane poeta, recentemente confermato e arricchito di nuovi particolari dallo studio di Erik Pietro Sganzerla e Michele Augusto Riva, lo vede costretto, soprattutto tra il 1815 e il 1816, all'isolamento forzato e lo condanna a sofferenze fisiche che solo pochi anni dopo sfociano in una progressiva deformazione

⁵ [Sfocando un'immagine nell'altra, [il terrore] lascia solo un caos in cui la mente non trova nulla per nutrire le sue paure e i suoi dubbi, né per agire in alcun modo], traduzione mia.

della spina dorsale, frequenti mal di testa e fotofobia, tutti sintomi di cui si trova testimonianza nella corrispondenza privata del giovane (M. LEOPARDI 1998). Tormentato da ulteriori complicazioni di salute il poeta muore nel 1837, prematuramente, come i personaggi di cui scrive nelle sue opere.

Sganzerla e Riva attribuiscono ora un nome lungo e altisonante alla sofferenza di Leopardi: spondilite anchilopoietica giovanile, una condizione infiammatoria cronica caratterizzata da artrite, infiammazioni degli occhi, della schiena e intestinali (SGANZERLA 2016; SGANZERLA-RIVA 2017: 223). A lungo scambiata dalla critica come depressione, la malattia di Leopardi e la sofferenza dolorosa che ne conseguiva non sono mai state lette come strumenti interpretativi della sua opera. Come sostenuto da Jadwiga Smith e Anna Kapusta nel presentare l'opera di Emily Dickinson «Suffering is one of those taboo words that people prefer to avoid, perhaps because it is associated with weakness and defeat. Yet, it is the most universal feeling inextricably connected with human existence» (SMITH-KAPUSTA 2011: 1).⁶ Leopardi, tuttavia, non si fa scoraggiare dal tabù in questione e parla con franchezza e lucidità di debolezza e vigore del corpo nel suo *Zibaldone* dichiarando che «il vigore del corpo nuoce alle facoltà intellettuali, e favorisce le immaginative, e per lo contrario l'imbecillità del corpo è favorevolissima al riflettere» (*Zib* 115). Soprattutto, il poeta dedica interamente al dolore fisico la sua prima composizione poetica, *l'Appressamento della morte*, facendo di questa sua cantica, di chiara ispirazione dantesca, una scrittura del dolore, ma anche una metafora del proprio dilemma come poeta: seguire i precetti dell'angelo e quindi rimanere fedele alla poesia degli antichi e ai precetti religiosi e stringenti impartiti dal padre Monaldo e dalla madre Adelaide nell'angusta Recanati, oppure seguire le proprie inclinazioni moderne e *mutare* andando incontro alla morte?⁷

La cantica, infatti, composta di cinque canti e scritta in terzine dantesche, rappresenta un uomo, l'io poetico leopardiano, a cui compare il proprio angelo custode con l'annuncio funesto di una morte imminente. Il corpo centrale dell'opera si snoda attraverso una serie di oni-

⁶ [La sofferenza è una di quelle parole tabù che le persone preferiscono evitare di usare, forse perché associata a debolezza e sconfitta. Tuttavia, si tratta della sensazione più universale connessa intrinsecamente all'esistenza umana], traduzione mia.

⁷ L'interpretazione qui proposta è quella data da Franco D'Intino (D'INTINO 2003). Il termine 'mutazione' è stato invece analizzato nel suo significato squisitamente leopardiano da Martina Piperno (PIPERNO 2014).

riche visioni ultraterrene che permettono al protagonista di incontrare di volta in volta: le anime di coloro che sono stati accecati dall'Amore, il quale, assecondato, li ha portati alla rovina (Canto II); una vera e propria parata di mostri simbolo dei vari vizi umani e delle passioni eccessive che governano gli uomini (tra le quali esempio la terribile Tirannia, Canto III); fino a godere della visione di Cristo e della Madonna (Canto IV). La cantica si conclude con il lamento del protagonista per la propria sfortunata condizione e con la rassegnata accettazione della morte (Canto V).

La morte dell'io poetico però è prefigurata dalla morte di un altro personaggio, Ugo d'Este, ucciso, come lui stesso dirà nella cantica, «in miei verd'anni» (*Appressamento* II, v. 100), per mano del padre a causa del suo amore per la matrigna Parisina.⁸ Chiuso in una torre buia, che riecheggia l'episodio dantesco del conte Ugolino, Ugo manifesta la paura della morte imminente, del cui appressarsi è sicuro a ogni rumore di chiavistello e a ogni passo paterno che sente dirigersi verso di lui:

Orrendo un gel mi sdruciolò per l'ossa,
e mancar sentii 'l fiato e 'l cor serrarse
quand'a l'uscio udii dar la prima scossa.
Sonaro i ferri al suo dischiavacciarse,
e seguì di persona un calpestio,
e di lontana fiamma un chiaror parse.
(*Appressamento* II, vv. 145-50)

La paura di Ugo, che comprende di essere destinato a morte certa, ha una connotazione tutta sonora e fatta di contrasti: il serrarsi del cuore è volutamente opposto al dischiavacciarsi della serratura, il calore dell'amore provato per Parisina («e palpitava, e 'l volto era di foco» (*Appressamento* II, v. 118) «divampò 'l foco al soffio di speranza, / ch'arder le vene e i polsi i' mi sentia» (*Appressamento* II, vv. 125-26) è spento dal gelo che corre lungo le ossa dell'uomo terrorizzato, e il fattore uditivo esasperato in queste terzine verrà dopo pochi versi contrastato dall'incapacità della vittima di emettere suoni in punto di morte.

⁸ L'episodio della morte di Ugo, originariamente narrato dal Bandello nelle sue *Novelle*, viene anche trasposto da Lord Byron sotto forma di novella in versi intitolata *Parisina*, opera che vede la luce a Londra proprio nel 1816, anno di composizione della cantica, e di cui Leopardi viene a conoscenza grazie a una recensione nelle pagine dello *Spettatore* (SPETTATORE 1816). Si veda GIBELLINI 2008: 215 e GENETELLI 1995.

La rappresentazione della morte di Ugo permette a Leopardi di interrogarsi su un'altra paura legata alla morte, quella di provare del dolore fisico in punto di morte, durante l'esperienza dell'istante subito precedente alla dipartita della propria anima dal corpo. L'interesse di Leopardi per l'infinitesimale e per il 'punto estremo' – un'espressione usata da Daniello Bartoli, il cui volume *L'huomo al punto* era certamente presente nella biblioteca di Leopardi che lo potrebbe quindi aver consultato – (cfr. CAMPANA 2011: 65; BARTOLI 1667) è dimostrato nello *Zibaldone*: «Come l'uomo non s'accorge nè sente il principio della sua esistenza, così non sente nè s'accorge del fine, nè v'è istante determinato per la prima conoscenza e sentimento di quello nè di questo» (283). L'istante, dunque, secondo Leopardi, non è altro che più che un minuscolo brandello di presente che è dato all'uomo da vivere. A differenza del passato e futuro, il presente è così infinitesimale da non essere realmente percepibile: «Il presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto passato o futuro» (3265) è, infatti, ciò che Leopardi annota nello *Zibaldone*. L'istante descritto da Ugo morente, dunque, un istante sospeso tra la vita e la morte, permette a Leopardi di dare una risposta alla domanda: si prova dolore nell'attimo della morte? E inoltre: la soglia tra la vita e la morte è forse l'unico spazio in cui l'uomo può veramente sperimentare l'attimo?

Quando Ugo vede il padre avvicinarsi brandendo un pugnale, cade sulle sue ginocchia e implora perdono, conscio del suo errore. Con una forte avversativa, Leopardi dipinge la cruenta scena dell'omicidio lasciando spazio al lettore di immaginare gli ultimi istanti di vita di Ugo che, ancora cosciente, riesce a rendersi conto di quello che succede intorno a lui: «Ma la punta a mia gola e' ficcò dreto, / e caddi con la bocca in su rivolta, / e 'l vital foco tutto non fu spento» (*Appressamento* II, vv. 160-62). Rendendosi conto di essere in un momento liminare, sospeso tra la vita e la morte, Ugo descrive al protagonista della cantica le azioni del padre che ancora riesce a scorgere, «Parvemi che l'acciaro un'altra volta / alzasse, e di vibrarlo stesse in forse» (II, vv. 163-64), ma la sospensione e l'attesa descritte da Leopardi nel rappresentare un apparente ripensamento del carnefice sono subito fugate dai versi successivi che dinamizzano la scena:

[...] indi ritorse
 il passo, e 'n cor piantommi e lasciò 'l brando,
 perché l'ultimo ghiaccio là mi corse,
 e svolazzò lo spirto sospirando.
 (*Appressamento* II, vv. 166-69)

Il ghiaccio, in opposizione al 'vital foco' si impossessa completamente del corpo di Ugo che però è ancora in grado di descrivere la propria anima abbandonare il feretro. L'immagine di leggerezza è trasmessa dall'allitterazione della lettera 's' e dall'immagine dello spirito che emettendo un sibilo esce dal corpo. La paura di Ugo, già ferito, non è più manifestata nel suo racconto, tutto incentrato nell'azione crudele del padre che interrompe con un ultimo gesto decisivo l'infinitesimale istante di sospensione tra la vita e la morte.

L'immagine dell'anima che abbandona il feretro ha l'effetto di smorzare la paura della morte e conferisce soavità alla scena, rappresentando un sollievo per Ugo ferito. Scene simili sono già presenti nella lirica di alcuni poeti settecenteschi che dimostrano un forte interesse per la rappresentazione della propria morte o di quella del proprio io poetico.⁹ È il caso di Clemente Bondi che nella sua poesia *La morte in sogno* (1776) rappresenta una scena molto somigliante a quella descritta da Leopardi nell'*Appressamento*. Diversamente dalla «ammiranda vision» (*Appressamento* I, v. 122) di Leopardi però, Bondi scrive di un «nero / sogno feral» (*La morte in sogno*, vv. 1-2) una visione, come poi lui stesso la qualifica, che rimane «all'agitata mente / vivo così» (vv. 4-5) che ancora nel parlarne terrorizza, poiché «de l'alma, / mi parve egra mirar [...] / la mia corporea salma» (vv. 13-15: BONDI 1776). Esattamente come la visione straniante che caratterizza il racconto di Ugo, l'io poetico di Bondi spiega che «quasi in un altro me fuor di me stesso / io mi vedea» (vv. 16-17). Nella poesia di Bondi, nel momento di massima paura per la morte incipiente un sacerdote è pronto a dare al morente l'estrema unzione quando «dalle labbra in un sospiro, / come fiamma che spiccasi da face, / l'anima spaventata uscir io miro» (vv. 31-33). L'anima che abbandona il corpo del moribondo nel momento in cui questo esala l'ultimo respiro 'in un sospiro' richiama fortemente il verso che Leopardi successivamente inserirà nell'*Appressamento* e nuovamente, smorza la paura, concedendo sollievo al corpo sofferente e libertà allo spirito.

Il rapporto anima-corpo e le modalità in cui la prima si distacca dal secondo al sopraggiungere della morte affasciano Leopardi. Infatti, nel 1824, Leopardi lavora nuovamente sul tema abbozzato nell'*Appres-*

⁹ Sul tema della morte in sogno, sulla descrizione materiale del cadavere, sulla spettralità e su come tali elementi possano caratterizzare alcune poesie del Settecento italiano come 'gotiche' si veda DI MARTINO 2023.

samento e lo affronta in maniera più teorica nel 'Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie' nelle *Operette morali*. Qui Leopardi mette in scena un dialogo tra lo scienziato Ruysch e le sue mummie, che vengono temporaneamente resuscitate grazie a circostanze straordinarie e possono parlare solo per quindici minuti rispondendo alle domande di una persona vivente. Ruysch chiede loro quali sensazioni abbiano provato in punto di morte. Da notare che Ruysch chiede «che sentimenti provaste di corpo e d'animo nel punto della morte» (553), sottolineando che sia il corpo che l'anima debbano essere sensibili alla morte. Una delle mummie risponde: «Del punto proprio della morte, io non me ne accorsi» (553). Ruysch, deluso da tale risposta, spiega alle mummie che la credenza generale è che la morte sia molto dolorosa: «[...] tutti si persuadono che il sentimento della morte sia dolorosissimo» (554). Il dolore, spiega Ruysch, si crede derivi dalla separazione dello spirito dal corpo, ma le mummie assicurano che tale separazione sia facile e indolore: «[...] l'entrata e l'uscita dell'anima sono [...] quiete, facili e molli» (554). La stessa conclusione Leopardi la riporta nello *Zibaldone*: «l'entrata e l'uscita sua [dell'anima dal corpo] sia facilissima leggerissima e dolcissima, non essendoci mica nervi nè membrane nè ec. che ve la tengano attaccata, o catene che ve la tirino quando deve entrarvi» (282-83). L'idea che il defunto, in questo caso la mummia, spieghi al vivente in che modo avvenga la morte permette a Leopardi di intendere la morte come un potenziale strumento di conoscenza che permetta di trascendere le proprie paure.¹⁰ L' *Appressamento* sembrerebbe pertanto la prima opera poetica in cui Leopardi rappresenta il morente come colui che permette al vivente di acquisire conoscenza sulla morte, come aveva fatto Dante nella *Commedia*, liberandolo dalle paure terrene.

La morte di Ugo, tuttavia, non solo permette a Leopardi di affrontare il tema del distaccamento dell'anima dal corpo, ma anche di mettere in scena lo spettacolo della morte, similmente a come già aveva fatto nell'opera giovanile *Crocifissione e morte di Cristo*, scritta e rappresentata nel 1813. In quest'opera, l'adolescente Leopardi rivela la sua fascinazione per il cruento e l'eccessivo, nonostante, dirà più avanti criticando la poesia di Byron, il continuo eccesso avrebbe il difetto di appiattare la poesia.¹¹ La spettacolarità dei supplizi subiti da Cristo nel

¹⁰ Si veda Andrew Smith, il quale parla della morte appunto come di «a potential object of knowledge» (SMITH 2016: 75).

¹¹ «Le poesie di Lord Byron molto più e più presto ci stufano e lascian freddi, per la

lavoro di Leopardi quasi sembra preparare la scena che anni dopo verrà inserita nell'*Appressamento* in cui il padre di Ugo infierisce sul corpo agonizzante del figlio. Si vedano i rimandi al campo semantico dello spettacolo e dell'eccesso: «il miserabile oggetto che lo spettacolo v'offre» (741); «il funesto luttuoso spettacolo del cruento sacrificio» (741); «scena ferale della orribil tragedia» (742); «Qual luttuoso spettacolo, o cristiani!» (743); «alla vista di quelle colpe che di sì lugubre spettacolo furon cagione» (743) e anche «ferale eccesso» (741); «l'eccesso fatale che sul Calvario si compie» (743); «già nega la terra di sostener questo eccesso e traballa» (743). È pertanto chiaro che Leopardi manifesta sin dall'infanzia una tendenza all'eccessivo e allo spettacolare, nonché un interesse per la morte cruenta che, di nuovo, sembra risalire, tra gli altri, a modelli settecenteschi.

Varano e Fiorentino: il dinamismo della morte cruenta

Nel Canto III dell'*Appressamento* Leopardi inserisce una folla di mostri dall'aspetto inquietante che simboleggiano i vizi umani e li ritrae all'interno della visione del suo io poetico mentre avanzano in processione minacciosi e seminano morte e distruzione. Il canto conta ben dieci occorrenze del sostantivo 'sangue' e sembra ricondurre alle *Visioni* di Varano e alle *Elegie* di Fiorentino per i dettagli vividi e le rappresentazioni delle morti cruente. Le scene all'interno delle tre opere sono dinamiche e si soffermano sulla violenza della morte e sul terrore che questa suscita nell'osservatore.

I mostri immaginati da Leopardi sono principalmente quattro. Il primo rappresenta l'Avarizia ed è seguito da un gigante che simboleggia l'Errore e che entra in scena trionfalmente. Il terzo ad apparire è lo spaventoso fantasma della Guerra, chiamato «membruto mostro» (*Appressamento* III, v. 124), che semina morte e distruzione. Un altro mostro più feroce, «più fero» (v. 178), conclude la processione: incarna la Tirannia ed è descritto come «gran vermo» (v. 202) e «orribil idra» (v. 226).

grande uniformità che vi si sente, la quale può esser vera, e nascere da mancanza della vera e sottile arte poetica [...]; e può anche esser che sia apparente, e nasca solo dal continuo eccesso in ogni cosa, dalla continua intensità, dal continuo risalto straordinario di ciascuna parte. Il che da un lato produce l'effetto dell'uniformità, e lo è veramente, in quanto è *continuo eccesso* ec. benché variato, quanto si voglia, ne' suoi subbietti, qualità ec. Dall'altro lato stanca come l'uniformità, perché troppo affatica gli animi, che ben tosto non possono più tener dietro all'entusiasmo del poeta». (*Zib*, 3822). Enfasi nell'originale.

Rappresentando così la più feroce «belva lorda» (v. 206), Leopardi inserisce una feroce critica sociopolitica nella sua poesia e mette in scena dei momenti di terrore per denunciare atteggiamenti umani che ritiene barbari e illogici perché governati da tali passioni mostruose. Per questo motivo il canto è costellato di corpi feriti, sangue e violenza nonché di un numero considerevole di riferimenti alla polvere, alle tombe e ai sepolcri: «Oh quanta gente è qui che ne la tomba / non è fatta anco polve» (vv. 70-71); «Vostra terrena via piena di doglia, / e com'è fral quaggiù vostra natura» (vv. 83-84). Il precedente episodio di Ugo inseriva nella narrazione l'elemento dell'arma mortale, la spada con cui il padre uccide il giovane perforandogli la gola, elemento che anticipa la profusione di armi nel canto seguente. Il mostro delle Guerra è il primo a comparire sulla scena armato:

Cotal si vide in mezzo all'aer tetro
un lampeggiar di scudi e lance e spade
che tremolava intorno a fero spetro.
(*Appressamento* III, vv. 115-17)

La presenza di armi, siano queste una «vanga rozza» o dei «cavi bronzi» (*Visioni* IX, vv. 353-54), è già abbondante nei testi sacri e morali settecenteschi, come dimostra Varano, che nelle sue *Visioni* descrive ampiamente i campi di battaglia come «orride risse / dei campi armati» (vv. 475-76) specialmente nella 'Visione IX' dedicata alla vittoriosa battaglia dell'esercito austriaco contro i prussiani a Kolin (18 giugno 1757). Il 'lampeggiar di scudi' descritto da Leopardi riflette il «lampo ferino» (v. 354) di Varano, così come le armi e gli oggetti della battaglia «inalberate lance, / e folto di stendardi un cerchio» (vv. 180-81). La presenza della guerra e della violenza nell'opera sacra e moraleggiante di Varano non sorprende il lettore, poiché le battaglie combattute dai sovrani cattolici sono generalmente ricordate ed esaltate dagli autori, che, come nel caso di Varano, si sentono investiti del compito di scriverne per celebrare le vittorie cattoliche: «Ah! in me s'adempia quella voce diva: / "Vedi, e poi scrivi"» (*Visioni* IX, vv. 4-5). Al contrario, Leopardi critica il bagno di sangue ed enfatizza la nefandezza di chi miete vittime e distribuisce morte facendo eco alla crudeltà delle scene nelle *Visioni*. Tuttavia, arricchisce la sua scrittura con dettagli macabri e scene violente, atte a incutere timore in chi legge, ad esempio quando descrive il mostro che incarna la Guerra:

Tentennava sua testa atro cimiero,
e pendea 'l brando nudo in rossa lista,
digocciolando sangue in sul sentiero.

Iva 'l membruto mostro e faceva trista
tutta sua via, che dietro si lasciava
foco ch'ardea tra l'erbe in fera vista.

Ve', l'Angel disse, la crudel che lava
col sangue i campi, e col brando rovente
fa tante piaghe e tante fosse scava.

Altro costume de l'umana gente:
cacciar lo ferro gelido e la mano
del prossimo nel corpo e del parente.
(*Appressamento* III, vv. 121-32)

Il mostro è descritto come un condottiero con la spada e l'elmo che lascia tracce di sangue nel suo cammino. La spada in particolare, già rappresentata nell'episodio della morte di Ugo d'Este, è prima descritta come 'brando rovente' nell'atto di compiere omicidi, nei momenti subito precedenti la morte, mentre pochi versi dopo diventa 'ferro gelido', per consentire un più potente parallelo con la 'mano' gelida, senza più vita. L'immagine della spada che colpisce il corpo di una persona cara richiama nuovamente l'assassinio di Ugo d'Este per mano di suo padre e insiste sulla circolarità della visione che ripropone continuamente sentimenti di angoscia e di terrore. Al verso 129 Leopardi dichiara che la Guerra colpisce e scava fosse per seppellire i corpi che miete «fa tante piaghe e tante fosse scava» posizionando i due termini connotativi del lessico sepolcrale 'piaghe' e 'fosse' al centro del verso mediante l'utilizzo del chiasmo. Inoltre, Leopardi sottolinea la furia distruttiva del mostro riecheggiando l'apertura di *Inferno* XVII. «Ecco la fiera con la coda aguzza, / che passa i monti e rompe i muri e l'armi!» (vv. 1-2) scrive Dante, mentre in *Appressamento* si legge: «strugger mura, arder tempi e farsi brutto / di cenere e vestirsi di terrore» (*Appressamento* III, vv. 136-37).

Per poter trasmettere l'idea della materialità dei corpi, poiché la concretezza incute più terrore dell'inconsistenza, Leopardi gioca con la parola 'sangue' e impiega una serie di verbi all'infinito, quindi privandoli di un soggetto, a evidenziare la concretezza delle parti del corpo dei defunti:

Brillar tra morti e 'nsanguinati come
lion che 'n belva marcida si sfama:
rider tra genti lagrimose e dome.

Dunque *far* solo il mondo è vostra brama,
 E l' *viver* vostro è per l'altrui *morire*.
 (*Appressamento* III, vv. 142-46)¹²

Tutti i verbi enfaticizzati in queste terzine riflettono delle azioni che richiedono un corpo effettivo per poter essere performati. In alcuni luoghi Leopardi evoca delle espressioni già impiegate da Varano, come «corpi infracidati e sparti» (*Visioni* IV, v. 313) e «udii del sangue sparso / vantarsi altier lo scellerato Duca» (*Visioni* V, vv. 104-105). Ancora, la parola 'sangue' ricorre nel canto terzo dell' *Appressamento* sotto forma di aggettivo, «coprì di spoglie sanguinose e d'ossa» (*Appressamento* III, v. 156), e come sostantivo «ecco 'l gran vermo d'uman sangue grasso» (III, v. 202).

Una delle scene più paurose del canto terzo è la descrizione del mostro della Tirannia, l'unico a cui Leopardi concede un corpo simil-umano:

Aveva umane forme e umana labbia,
 e passeggiar parean la guancia scura
 [...]
 Nel buio viso l'occhio fiammeggiante,
 a carbon tra la cenere, che splenda
 solingo in cieca stanza era sembante.
 Al crin gli s'attorcea gemmata benda,
 e scendea regio manto da le spalle
 com'acqua bruna che di rupe scenda.
 (*Appressamento* III, vv. 181-92)

Leopardi rappresenta il mostro con 'umane forme' ed elenca labbra, guance, occhi, capelli e spalle, tutte parti del corpo tradizionalmente elogiate nelle donne, sovvertendo quindi completamente il classico canone estetico e focalizzandosi sul corpo abietto del mostro. Ma le descrizioni che colpiscono maggiormente il lettore per la loro crudezza sono quelle che riguardano le vesti della Tirannia, rappresentate come quelle sudicie di un macellaio:

Sprizzato era di sangue, e per lo calle
 di sangue un lago fea la sozza vesta,
 che 'n dubbia e torta striscia iva a la valle.
 (*Appressamento* III, vv. 193- 95)

¹² L'enfasi è mia.

Genetelli sottolinea il *climax* che segna il passaggio del mostro e l'accumulo del sangue umano di cui è inzuppato: 'digocciolando', 'di sangue un lago' e infine 'sozza vesta' ad indicare l'indumento impregnato cui Leopardi conferisce un forte significato simbolico sferzando un attacco contro la Tirannide: «e del lercio sangue / tinta bramasti aver la mano e i panni» (III, vv. 224-25). La rappresentazione della veste macchiata di sangue richiama l'associazione proposta da Piero Camporesi tra cucina e punizioni infernali, o trattamenti dei cadaveri come l'imbalsamazione. Secondo Camporesi «la cucina riflette il senso della morte, il rapporto che l'uomo ha col destino del suo corpo» e spiega come la società contemporanea abbia purificato l'immagine della morte, motivo per cui oggi l'associazione tra la cucina e il trattamento dei defunti non è più naturale per l'uomo (CAMPORESI 1983: 24). Oggigiorno parlare degli aspetti truculenti della morte significa avere a che fare con una materia squisitamente abietta, che fa paura, e per questa ragione è qualcosa da cui si rifugge. Infatti, spiega Camporesi, «la ricetta del Della Porta per imbalsamare (condire) i cadaveri desta malessere alla lettura proprio per l'analogia tra i processi di squartamento, salatura, affumicazione, condimento, cottura della carne animale e l'uomo» (CAMPORESI 1983: 23). Il trattamento culinario della carne ha un qualcosa di sinistro, proprio come la morte. Leopardi, in effetti, sembra fare una simile associazione, e il suo Canto III insiste con una terminologia alquanto particolare, quasi più adatta alla descrizione del macello della selvaggina che a un corpo umano. Il poeta impiega termini come «rosso petto» e «squarciato fianco» (v. 219) che ricordano lo «squarciato petto» (v. 353) che Varano utilizza nella Visione III, espressione che trova nuovamente posto nell'*Appressamento* al verso 255, «squarciato 'l petto vidi e 'l volto bianco», in rima con il precedente «aprir lo fianco» (v. 253). Leopardi descrive l'entrata in scena del mostro come «truce vista» (v. 257) dissolta dall'intervento di un fulmine che «sulla fera cadde e l'arse» (v. 261), nuovamente un calco della 'Visione V' di Varano dove un uomo in preda al delirio per le dolorose ferite della peste si getta nel fuoco: «s'abbronzò, frisse abbrustolato ed arse» (v. 462).

La rappresentazione delle armi della Tirannia gocciolanti di sangue e la profusione di quest'ultimo per tutto il Canto III dell'*Appressamento* non possono non rievocare la già citata *Crocifissione e morte di Cristo*, dove Leopardi scrive: «Il solo rimirar quella croce, su cui svenata cader deve la vittima divina, il solo veder quel sangue, che stilla tuttora dal corpo [...]» (741). Il verbo 'stillare' conferisce all'immagine un tono di

delicatezza in netto contrasto con l'immagine seguente, molto più cruda e molto più vicina a quella del mostro nell' *Appressamento*:

Voi lo vedeste percosso da schiaffi, imbrattato da sputi, flagellato e grondante sangue da ogni parte del suo corpo divino; voi lo vedeste vestito di lurida porpora, beffeggiato e deriso qual re da scherno e da burla, coronato da un serto pungente di acutissime spine (742).

La scena presenta una rappresentazione copiosa di sangue, che cola da tutti i lati, dopo che il corpo di Cristo è stato fustigato dagli aguzzini. Ciò che segue è la parte più straziante della crocifissione, scena rafforzata da una carrellata di verbi:

Lo sollevano, lo trabalzano, lo inalberano e, nello scuotersi delle fibre convulse e nel trepidar del petto anelante e nell'allargarsi delle ferite, giù lo piombano nella fossa che tosto rosseggiar si vede del sangue che a rivi scorre dalle vene dilacerate del Nazareno Signore (742).

Dopo un potente *climax*, in cui la figura di Cristo viene innalzata e appesa alla Croce, mentre il suo corpo subisce un'orribile frammentazione ('disnodando [...] le giunture'), le sue vene lacerate tingono di rosso sangue la fossa dove viene deposto. La tonalità scarlatta è attenuata solo dall'immagine del cadavere al momento della morte che conferisce pallore al corpo precedentemente sanguinante: «è già pallido in volto... è col capo chino sul petto... è senza spirito» (743). Una simile frammentazione del corpo umano è resa da Varano nella sua *Visione IX*. Sebbene Varano descriva la battaglia in termini tradizionali, facendo riecheggiare il suono dei soldati in marcia e la confusione di bandiere e armi («Già d'immenso fragore il pian rimbomba: /già appaion miste insieme armi e bandiere», *Visioni IX*, vv. 342-43), il poeta si sofferma lungamente anche sugli effetti che il combattimento ha sui corpi umani:

Mani omicide e di ferir in atto,
 altri all'assalto, altri a resistere fiere:
 chi pende dai ripari, e chi più ratto
 salia tra vivo foco e fumo e polve
 su i corpi uccisi o non estinti affatto.
 (*Visioni IX*, vv. 344-48)

Varano si concentra sulle mani, come fa Leopardi nelle scene precedentemente analizzate, sia riferendosi al mostro della Tirannide, «cacciar

lo ferro gelido e la mano» (III, v. 131), sia al padre di Ugo, «ne la man mirai /un ferro» (II, vv. 155-56). Sia in Varano che in Leopardi, le mani connotano delle azioni foriere di terrore: sono associate ad armi o all'atto di ferire e qualificate dall'aggettivo omicida. Il ritmo della scena è rapidamente accelerato dall'uso anaforico di 'altre' e 'chi' e dal polisindeto 'vivo foco e fumo e polve', che costituisce anche un *climax*. Come Leopardi descrive nel Canto III («dietro si lasciava / foco ch'ardea tra l'erbe in fera vista») anche Varano aveva ritratto il fuoco rovente, elemento ideale per trasmettere l'idea di distruzione. Il passaggio successivo, con la sua intensa cromia, rappresenta la frammentazione del corpo umano, cui Leopardi si ispirerà per il suo *Appressamento*:

Onde mirando altri col volto esangue
 languir, ed altri le convulse membra
 di polvere agitar lorde e di sangue,
 l'alma, cui suo l'altrui tormento sembra,
 di tanto orror m'empìe l'ossa e le vene,
 che la memoria ancor triste rimembra.

(*Visioni IX*, vv. 364-69)

L'io poetico di Varano elenca qui le terribili scene cui ha assistito, svelando al lettore una serie di dettagli ripugnanti che suscitano paura e terrore in chi legge e che l'autore qualifica con il sostantivo 'orrore'. Il primo frammento di corpo umano che entra in scena è il volto esangue di un soldato, presentato con il verbo 'languir' che suggerisce un'azione calma e quasi catartica, presto contrastata dal successivo verbo 'agitar' e dall'aggettivo 'convulse'. Varano descrive gli arti degli altri soldati, 'membra', che sono 'lorde [...] di sangue', dando al lettore l'immagine di una scena di guerra che sta per finire. Leopardi sembra evocare nell'*Appressamento* il sangue che cola, anche se aggiunge il verbo 'digocciolando', mai più utilizzato nelle sue opere nemmeno in altre forme, che è assente nella poesia di Varano. Mentre nel Canto III di Leopardi, la veste del mostro è zuppa di sangue perché il mostro è l'entità che provoca la morte e non colui che la subisce, Varano si concentra sulle vittime dissanguate e insanguinate, e termina la scena con altri frammenti corporei, come ossa e vene.

Sebbene il testo di Leopardi riporti significative somiglianze con il testo delle *Visioni* per quanto riguarda la rappresentazione dei corpi feriti, del sangue e di scene particolarmente violente e terrorizzanti, la parata dei mostri presentata nell'*Appressamento* condivide importanti dettagli

con la galleria di vizi che Fiorentino ritrae nella sua Elegia VI, intitolata 'L'eternità', in cui è descritto l'incubo dell'io poetico dell'autore. I due episodi sono incredibilmente simili l'uno all'altro ed è possibile avanzare l'ipotesi che Leopardi abbia tratto ispirazione dal lavoro di Fiorentino, sia in termini di lessico che di immaginario. La struttura generale dell'episodio è fortemente simbolica in entrambi i testi. Leopardi però espande la scena descritta da Fiorentino in un contesto più ampio, enumerando un maggior numero di creature ed enfatizzando la presenza del sangue, in modo da adattare il testo settecentesco alle proprie urgenze poetiche personali. Entrambe le poesie enfatizzano il superamento dell'elemento umano focalizzandosi su un lessico bestiale, più pauroso in quanto ferino, e utilizzando uno stile non aulico, tendente al plurilinguismo dantesco. In entrambi i testi ricorrono verbi inusuali e spesso onomatopeici, come «snudolla» e «gavazza» nel caso dell'Elegia VI, ed entrambi gli autori scelgono il termine dantesco 'lordo': sotto forma di verbo Fiorentino, «un genitor si lorda / la man pietosa» (*Elegie VI*, vv. 92-93), e come aggettivo Leopardi «belva lorda» (*Appressamento III*, v. 206)¹³.

Per una precisa analisi del testo letterario, si riporta qui la parata dei vizi descritta da Fiorentino:

Turba di mostri spaventosa e cieca
muove nel buio danza forsennata,
e stragi, e morti, e in un rapine reca
[...]

Il Fanatismo dalla negra cresta
forbisce il ferro con quella che indossa
di Religione insanguinata vesta;
e a lei che trema, e per vergogna è rossa,
del mostro che snudolla, e che gavazza,
l'impeto ad arrestar manca la possa.

Crudeltà doppia i colpi, e a chi stramazza
strappa dal seno il cuor fumante e il guasto,
e dentro il preme alla nefanda tazza.

Di quell'umor nel rabido contrasto
pria coll'immondo labro un sorso sugge,
e addenta poi lo scellerato pasto.

¹³ Nella *Commedia* l'aggettivo 'lordo' ricorre con il significato proprio di sudicio, sporco e lercio, come in *Inferno VI* «quelle facce lorde / de lo demonio Cerbero» (v. 31), e in *Inferno XVIII* «vidi un col capo sì di merda lordo» (v. 116); ma anche in senso figurato, portatore di un significato morale, come in *Purgatorio VII* «Padre e suocero son del mal di Francia [Filippo il Bello]: / sanno la vita sua viziata e lorda» (v. 110).

La Barbarie alla fiamma, che lo strugge,
d'un piè respinge, allora dismembrato
corpo che guizza, e dalla pira fugge.

Nella sozza cloaca ov'è gittato
il figlio in brani, un genitor si lorda
la man pietosa tra 'l fetente strato.

(*Elegie VI*, vv. 70-93)

L'episodio raffigura un insieme di creature raccapriccianti che terrorizzano il protagonista seminando morte e distruzione. Nell'elegia di Fiorentino sono rappresentate come 'turba di mostri' (VI, v. 70) termine che ritorna in *Appressamento* dove sono indicati come «turba folta» (III, v. 101) ma anche «nefando stuol che fu mortale / a lo sgraziato mondo» (vv. 232-33). Entrambi gli autori rappresentano la ferocia dei mostri attraverso metafore animali. In *Elegie* si legge «Fanatismo dalla negra cresta» (VI, v. 76) che ritroviamo in *Appressamento* «orribil idra [...] che gonfia sopra il mondo alza la cresta» (III, vv. 226-27), dove il termine 'cresta' simbolizza la tendenza a incutere timore e prevaricare i più deboli evocando la cresta del gallo. La natura animalesca e predatoria delle creature descritte è rivelata in Fiorentino da termini che evocano il mangiare, il mordere, l'aggreddire, che ricordano il canto di Ugolino, «addenta lo scellerato pasto» (VI, v. 87), mentre Leopardi propone un'analogia scena di terrore con una più esplicita similitudine animale «come Lion che 'n belva marcida si sfama» (III, v. 143). Fiorentino sottolinea l'attacco del predatore alla preda, «a chi stramazza / strappa dal seno il cuor fumante e guasto» (VI, vv. 82-83), evocato da Leopardi nell'espressione «squarciato il petto» (III, v. 255). Una delle immagini chiave di entrambi i brani è la veste macchiata di sangue indossata dalla Religione (con cui il Fanatismo si fa scudo) in Fiorentino, «di Religione insanguinata vesta» (VI, v. 78), e dalla Tirannide in Leopardi: «sprizzato era di sangue, e per lo calle / di sangue un lago fea la sozza vesta» (III, vv. 193-94). Nell'Elegia VI la Religione appare come vittima del Fanatismo che non riesce a contrastare, apparendo intimorita e in imbarazzo: «Lei che trema e per vergogna è rossa» (VI, v. 79). Nell'*Appressamento*, Leopardi associa il colore rosso al sangue, «ch'avea rosse / le man de l'empio sangue» (III, vv. 247-48), mentre rappresenta uno dei mostri come «pien di sospetto e di spavento» (v. 199). L'ultima immagine rappresentata da Fiorentino, e ripresa da Leopardi, è quella che raffigura un «figlio in brani», che viene pianto dal proprio padre con «man pietosa» (VI, v. 93), mentre Leopardi descrive la furia

della guerra tra consanguinei: «cacciar lo ferro gelido e la mano del prossimo nel corpo del parente» (III, vv. 131-32).

Nel complesso, sembra che la sfilata di mostri di Fiorentino, probabilmente derivante dall'esperienza dell'autore della persecuzione degli ebrei tra il 1799 e il 1800, sia servita a Leopardi come modello per la descrizione dei vizi personificati nell' *Appressamento*.¹⁴ Entrambi i testi possono essere definiti come scritture dell'eccesso, data la loro insistenza sul sangue e il loro stile narrativo che accresce la sensazione di agitazione e paura. Sia Fiorentino che Leopardi scelgono verbi ed espressioni forti ed enfatiche, spesso allitteranti, come «stramazza», «strappa», «sozza cloaca» nelle *Elegie*, e «sprizzato» e «sozza vesta» nell' *Appressamento*. La scelta di Leopardi di antropomorfizzare i vizi sembra ricalcare quella di Fiorentino, così come l'ulteriore zoomorfismo. Gli autori condividono anche la stessa attenzione al corpo umano e alle sensazioni di abiezione che questo suscita. Fiorentino raffigura il corpo umano come «smembrato / corpo» (VI, vv. 89-90) e spasimante come un pesce che boccheggia e si dimena fuori dall'acqua, «che guizza» (v. 90),

¹⁴ Qualche anno prima della composizione dell'Elegia VI, in effetti, Fiorentino fu vittima di violenza e alienazione e fu costretto a rifugiarsi a Firenze durante la persecuzione degli ebrei da parte del movimento cattolico antifrancese dei Viva Maria. L'estrema violenza espressa ne 'L'Eternità' e la personificazione di entità astratte come Caos, Fanatismo e Crudeltà trovano la loro ragion d'essere se associate alla crudeltà dimostrata contro gli ebrei nella lotta antinapoleonica tra il 1799 e il 1800 in tutta la Toscana. L'agitazione politica, iniziata nel 1792, si intensificò nella repressione di quella parte della popolazione ebraica che aveva abbracciato con gioia gli ideali libertari. Sebbene la questione sia ancora dibattuta tra gli studiosi, sembra che a Siena siano stati giustiziati tredici ebrei e che tre cadaveri siano stati bruciati insieme all'Albero della Libertà, simbolo degli ideali della Rivoluzione francese. In particolare, la comunità ebraica di Monte San Savino, di cui Fiorentino era originario, fu brutalmente attaccata e, come precauzione contro ulteriori violenze, gli ebrei furono infine esiliati dalle autorità locali. Tra questi, Fiorentino fu costretto a fuggire con la famiglia a Firenze nel 1799, dove visse in via delle Oche per il resto della sua vita e dove oggi una lapide lo ricorda. L'intero episodio potrebbe aver lasciato tracce nell'Elegia VI di Fiorentino, come nella figura della «turba di mostri spaventosa e cieca» che simboleggia i persecutori nella loro «danza forsennata» che causa «stragi e morti». La figura del Fanatismo semina discordia e morte travestendosi da Religione con la sua «insanguinata vesta», mentre la vera Religione non riesce a fermare l'avanzata crudele del mostro del Fanatismo, creando un immaginario che trasmette l'idea della persecuzione e dell'impossibilità di reagire all'ostinazione di chi fanaticamente ha il sopravvento. L'immagine della Barbarie, associata al rogo di esseri umani «alla fiamma, che lo strugge / d'un piè respinge, allora smembrato / corpo che guizza, e dalla pira fugge», risulterebbe più chiara se considerata alla luce delle testimonianze storiche sui roghi di ebrei considerati traditori e sostenitori dei francesi. Si vedano a proposito GALLORINI 2009; CUTURRI-DONI-PRATESI-VERGARI 2009; NEPPI-VITERBO-OBERDORFER 1987. Notizie precise su Fiorentino si possono leggere in Jozs 1926: 177.

mentre Leopardi costella il suo poema di «morti insanguinati» (III, v. 142), «spoglie sanguinose» e «ossa» (v. 156). Entrambi i poeti, quindi, presentano i resti del corpo e mostrano con crudezza e realismo ciò che normalmente ci si astiene dal guardare, ciò che è improprio e impuro e che per questo fa paura.

Se sognare la propria fine e attendere l'appressamento della morte terrorizza e angoscia, Leopardi ci mostra, leggerne ci consente di esorcizzare le nostre paure e sopirle, fino al prossimo sogno.

Paura e desiderio: il ritratto dell'innamorato dal 1816 ai *Canti*

Giulia Scialanga

In questo contributo analizzerò il lessico leopardiano della paura nel suo rapporto con la bellezza e il desiderio, soffermandomi in particolare sugli effetti esercitati sul soggetto spaventato/desiderante. Per evidenziare le sovrapposizioni tra fenomenologia della paura e fenomenologia del desiderio d'amore, mi muoverò dalla sperimentazione giovanile in chiave elegiaca e autobiografica al progetto compiuto dei *Canti*, dalla metafora della tempesta che travolge il soggetto desiderante all'idea di infinità – dunque di impossibilità e di assenza – che evoca il desiderio.

La tempesta del desiderio e il desiderio della tempesta

Discutendo dei fini e delle modalità della rappresentazione artistica nella lettera a Pietro Giordani del 30 maggio 1817, Leopardi scrive che il diletto delle arti «nasce appunto dalla meraviglia di vedere così bene imitata la natura, che ci paia vivo e presente quello che è o nulla o morto o lontano» (*Epist.*, vol. 1, 110). Si tratta di un periodo di sperimentazione, che lo vede cimentarsi con il registro elegiaco, sentimentale, autobiografico, in prosa e in poesia; una prova che passa attraverso lo studio e le traduzioni dal greco e che troverà una sua maturazione nella raccolta dei *Canti*. Il desiderio, la constatazione di una mancanza, la rievocazione fantasmatica di qualcosa che è lontano, affinché sembri invece *vivo* e *presente*, sono proprio il fulcro delle pagine di *Memorie del primo amore* (dicembre 1817). Questo esperimento in prosa non è altro che un tentativo di rievocare e trattenere, dopo averlo appena sperimentato, un certo modo di sentire, una tonalità del sentimento che, seppure dolorosa, sembra contenere in sé la promessa di un'elezione-elevazione, di una qualche potenziale grandezza: «E insomma io mi

studio di rattenere quanto posso quei moti cari e dolorosi che se ne fuggono: per li quali mi pare che i pensieri mi sieno più tosto ingranditi, e l'animo fatto alquanto più alto e nobile dell'usato, e il cuore più aperto alle passioni» (*Memorie*, 20-21). «Ha sentito qualche cosa questo mio cuore p[er] la quale mi par pure ch'egli sia nobile», scrive di lì a poco a Giordani, nella lettera del 16 gennaio 1818 (*Epist.*, vol. 1, 178). Quell'amore che Leopardi cerca di trattenere e rievocare è un impulso vitale e poetico che vale la pena coltivare: «forse una volta mi farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria n'abbia a durare, o almeno la mia coscienza a goderne» (*Memorie*, 42).

L'incontro ravvicinato con il «temuto diletto» (*Memorie*, 39) assume parallelamente una forma poetica nell'*Elegia I* (dicembre 1817), componimento in terzine dantesche e d'ispirazione petrarchesca, che confluirà nei *Canti* (già nell'edizione del 1831) con il nuovo titolo, *Il primo amore*, in una posizione di cerniera tra canzoni e idilli (CENTENARI 2014: 133). La vicenda è la stessa: la visita di una lontana cugina, Geltrude Cassi, dà l'occasione al giovane Leopardi di dar sfogo a un «antico desiderio» (*Memorie*, 4), così si accende l'amore e l'impulso poetico. Seguendo una metafora già dantesca, l'amore è una battaglia, che tormenta il cuore del poeta con le sue contraddizioni («dolce», «desio», «dolore», «travaglio», «lamento», «diletto»: *Il primo amore*, vv. 8-12) ed è al cuore stesso che l'io si rivolge, in un'apostrofe che accosta esplicitamente il sentimento amoroso allo spavento: «Dimmi, tenero core, or che spavento, / Che angoscia era la tua fra quel pensiero / Presso al qual t'era noia ogni contento?» (vv. 13-15, corsivo mio).

Il ricordo della partenza dell'amata, il suono della sua voce, per l'ultima volta, getta l'innamorato nel più profondo sconforto. Il suo stato di smarrimento viene descritto nel dettaglio: «al buio protendea / L'orecchio avido» (vv. 44-45), «un gel mi prese, / E il core in forse a palpitar si mosse!» (vv. 50-51), «mi rannicchiai / Palpitando nel letto» (vv. 55-56), «traendo i tremuli ginocchi» (v. 58). All'assenza, all'impossibilità di reciprocità e corrispondenza, sopperisce la «dolce imago» (v. 26) della donna, che è rievocata di notte, nel letto, tra inquietudine e palpiti, in una situazione che ricorda lo scenario leopardiano dei terrori notturni, ma che per la connotazione amorosa si avvicina di più ai versi de *La sera del dì di festa* (1820, vv. 42-46) e, più indietro nel tempo, a quell'ottavo frammento di Saffo (*La impazienza*) incluso tra gli *Scherzi epigrammatici* (1814). Si notino le analogie con il ritratto dell'amante contenuto nelle *Memorie*: «coll'orecchio avidissimamente

teso» (12), «tacendo» (17), «palpitando» (32), in preda al «tremito» e all'«inquietudine» (37).

Nello stesso testo, Leopardi aveva scritto: «se l'occasione me ne verrà, io tremando e sudando freddo, e biasimando altamente me stesso, e dandomi del pazzo, e compassionandomi, senza però dubitare correrò a quel temuto diletto» (39). Alla possibilità di una nuova occasione si allude ancora alla fine del diario ed effettivamente *l'Elegia II* (1818) ruota attorno a un nuovo incontro e a un nuovo, definitivo, addio. Pubblicata in dittico con *Elegia I* nell'edizione dei *Versi* del 1826 e successivamente esclusa dall'edizione fiorentina dei *Canti*, la seconda elegia ricompare in quella napoletana, ma amputata di molte terzine – ne sopravvivono solo cinque (vv. 40-54) – e inclusa nella sezione dei frammenti (GIBELLINI 2003: 676). Come nota Pietro Gibellini, nella sua versione estesa il componimento ripropone i due motivi dominanti delle *Memorie*, l'incertezza della mente e il tumulto del cuore, ma rispetto alla prima elegia li sviluppa con «maggiore oltranza “romantica”»; all'approfondimento emotivo si affianca una maggiore sperimentazione stilistica, fino a delineare i contorni di un «personale *Sturm und Drang*» (GIBELLINI 2003: 683, corsivo nell'originale). Pur nelle evidenti differenze, Margherita Centenari sottolinea le continuità tra i due testi: il genere condiviso, l'uso della terzina dantesca, coppie rimanti, lemmi e sintagmi ripetuti, nonché il comune motivo di mediazione petrarchesca dell'amore doloroso (CENTENARI 2014: 133-34). Richiamando poi l'attenzione su *Zib.* 4234-36 (15 dicembre 1826), a proposito del rapporto di continuità tra lirica ed elegia, Centenari riconosce ai due componimenti un ruolo rilevante nel consolidamento del binomio idilliaco-elegiaco (CENTENARI 2014: 139).

Riguardo all'*Elegia II*, sono due i punti che in questa sede è utile evidenziare: la reiterata associazione con lo spavento e la raffigurazione della tempesta. Nella sua versione estesa, *l'Elegia II* ripropone l'associazione tra spavento e sentimento amoroso, sempre all'insegna del motivo dell'amore doloroso: «Dove son? dove fui? che m'addolora? / Ahimè ch'io la rividi, e che giammai / Non avrò pace al mondo insin ch'io mora. / Che vidi, o Ciel, che vidi, e che bramai! / Perché vacillo? e che *spavento* è questo?» (vv. 1-5, corsivo mio). L'amore produce un genere di spavento che insinua nell'animo dell'io poetico un desiderio di morte, l'esperienza di una nuova separazione si traduce nell'evocazione di una tempesta e le cinque terzine superstiti, che andranno a costituire il frammento dei *Canti*, corrispondono proprio alla descrizione

di questo momento. Nella violenza della tempesta l'amante ricerca una corrispondenza tra il suo stato d'animo e la natura, nella speranza che questa lo richiami a sé sommergendolo coi nembi. Una tale rappresentazione del paesaggio non è affatto isolata, lo scenario della tempesta attraversa trasversalmente l'opera leopardiana: è centrale fin dalla produzione puerile, sviscerato attraverso citazioni classiche nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), riemerge nel progetto del ciclo elegiaco¹ ed arriva fino ai *Canti*.² Prima della seconda elegia, già nel 1816, la tempesta ricopriva un ruolo fondamentale nel primo effettivo componimento leopardiano, la Cantica *Appressamento della morte*, che tagliata e rivista (frammento XXXIX, *Spento il diurno raggio*) andrà ad affiancare proprio il frammento dell'*Elegia II* nella struttura definitiva dei *Canti*. Sotto la patina rassicurante e tradizionale dei suoi versi dal sapore dantesco e petrarchesco, si cela il racconto di un soggetto desiderante – un poeta – travolto dalla violenza del suo stesso desiderio, il quale trova una rappresentazione poetica nella tempesta che, nel Canto I, arriva a perturbare la quiete di un paesaggio idilliaco, precede l'apparizione dell'angelo con il suo annuncio di morte e trasforma il «piacere» (nella prima versione «dolcezza»: *Appressamento I*, v. 33) in «paura» (*Spento il diurno raggio*, v. 30). Il Canto I – dal quale viene tratto il frammento dei *Canti* – presenta la più alta concentrazione di lessemi appartenenti al campo semantico della paura all'interno del componimento: l'oscuramento improvviso del paesaggio e il suono inquietante della tempesta producono «spavento» (v. 42); la bufera che imperversa («Dentro le nubi in paurosa foggia / Guizzavan lampi»: vv. 49-50) trasforma il paesaggio tutt'intorno in «terribil cosa» (v. 64); «sbigottita» (v. 56), la protagonista del frammento guarda quello spettacolo tremendo (nella versione estesa l'io guardava «spaurato»: *Appressamento I*, v. 62), è presa da «spavento» (v. 71) e resta come pietrificata (pieno «di dotta e di terrore» si leggeva nella prima versione: *Appressamento I*, v. 74).

Il frammento incluso nei *Canti* termina in questo punto. Nella versione precedente, invece, al placarsi improvviso della tempesta segue l'apparizione dell'angelo e il suo annuncio di morte. Lo stato d'animo

¹ Sul motivo della tempesta e la sua rilevanza nel ciclo elegiaco, si veda G. LEOPARDI, *Disegni letterari*: 78-80.

² Il desiderio di essere travolti dalla tempesta torna nelle due canzoni sul magnanimo suicidio, *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo* (GIBELLINI 2003: 693).

e l'aspetto del protagonista vengono quindi descritti in questo modo: «E sudava e tremava» (I, v. 83), «E l palpitar si facea più frequente» (I, v. 85), «Ed i' tremava dal capo a le piante» (I, v. 94), «I' mi fei bianco in volto e venni gelo» (I, v. 106), «Attonito rimasi e mi sentia / Ritrarsi l core ed arricciarsi l pelo» (I, vv. 107-108), «E muto stetti» (I, v. 109), «voce de la strozza non uscia» (I, v. 111), «E caddi al suol boccone» (I, v. 113). Quando poi, alla fine della Cantica, l'io poetico deve affrontare l'idea della sua morte, si legge: «io tremo / E sento l cor che batte e sento un gelo / Quando penso ch'appressa il punto estremo» (V, vv. 97-99). Tremare, palpitare, impallidire, sudare, raggelarsi, non riuscire a parlare, immobilizzarsi, poi voler fuggire, ma sentire le ginocchia sciogliersi: sono gli effetti della paura descritti nella produzione leopardiana, ciò che si prova quando ci si trova di fronte a un fenomeno terribile come la tempesta, ad esempio. Non solo, però: sono anche gli effetti dell'amore, così come si presentano nelle *Memorie* e ne *Il primo amore*.

Questa fenomenologia ha lasciato numerose tracce nei *Canti*. In *Consalvo* (1832-33) l'omonimo protagonista è un innamorato dal volto «sbignottito» (v. 90), che non teme l'ora estrema, eppure al nome di Elvira è preso dallo sconvolgimento: «in cor gelando, / Impallidir; come tremar son uso [...] io ch'al morir non tremo!» (vv. 136-40). Ne *Il sogno* (1820) gli effetti della visione onirica dell'amata vengono rappresentati così: «palpitando» (v. 83), «di sudore il volto / Ferveva» (v. 84-85), «nelle fauci stava / La voce» (v. 85-86), «al guardo traballava il giorno» (v. 86). Così in *Aspasia* (1834), in cui l'amante è descritto come «timido, tremante» (v. 95), pronto a «impallidir» e «brillare» (v. 99) e «Mutar forma e color» (v. 101) ad ogni cenno o sguardo della donna che ama. A ciò si aggiunga che l'aggettivo 'terribile' viene direttamente associato al sentimento amoroso, qualifica i moti d'amore in *Amore e morte* (1832, v. 79) e si riferisce all'amore stesso ne *Il pensiero dominante* (1831-32, vv. 3-4).

Conviene portare l'attenzione su un aspetto dell'*Appressamento della morte* che ho tralasciato finora, un dettaglio utile a esplicitare il legame tra immagine della tempesta, paura e desiderio d'amore: l'io poetico, che nella successiva versione del frammento diventa una protagonista femminile, non è l'unico soggetto desiderante del componimento. Franco D'Intino ha evidenziato come l'apparizione di Amore nel Canto II ricopra una posizione privilegiata nella rassegna degli errori offerta dal componimento, oltre a creare l'occasione per tradurre in chiave individuale, attraverso la storia di Ugo, un problema posto fin dall'inizio

della Cantica: «il turbamento emotivo al sopraggiungere della tempesta di Eros» (D'INTINO 2021: 135). Come viene chiarito nel Canto V, l'io è un giovane poeta che arde di desiderio, attraverso la sua voce viene riproposto l'antico *topos* del potere eternatore della creazione artistica, ma deve scontrarsi con la morte e l'oblio. Ugo è un giovane che ama una donna che non può avere, il suo desiderio trova altrettanti ostacoli e lo conduce alla morte. Non dovrebbe passare inosservato il nesso che si instaura tra creazione poetica, amore, desiderio e impulso vitale, lo stesso che torna nelle *Memorie del primo amore*.

Il gioco ad incastro tra la storia dell'io poetico e quella di Ugo nell'*Appressamento* legittima la sovrapposizione tra i due: anche Ugo viene travolto dalla tempesta. Quando si trova di fronte alla donna che ama, descrive così il suo stato: «E palpitava, e 'l volto era di foco» (II, v. 118), «'l cor non resse» (II, v. 119), «arder le vene e i polsi i' mi sentia» (II, v. 126). Questo poi è il racconto della sua successiva prigionia e uccisione: «Immobil tra catene» (II, v. 132), «Orrendo un gel mi sdruciolò per l'ossa, / E mancar sentii 'l fiato e 'l cor serrarse» (II, vv. 145-46), «Tal senza batter ciglio mi stett'io» (II, v. 153), «e volea dir [...] Ma la punta a mia gola e' ficcò drento, / E caddi con la bocca in su rivolta» (II, vv. 159-61). Ugo viene travolto dalla tempesta del suo stesso desiderio. Tempesta e desiderio d'amore sono legati in *Elegia II* e un'ulteriore conferma, rimanendo nel territorio dei *Canti*, si legge in *Amore e Morte*:

Quando novellamente / Nasce nel cor profondo / Un amoroso affetto,
/ Languido e stanco insiem con esso in petto / Un desiderio di morir si
sente: / Come, non so: ma tale / D'amor vero e possente è il primo ef-
fetto. / Forse gli occhi spaura / Allor questo deserto: a se la terra / Forse
il mortale inabitata fatta / Vede omai senza quella / Nova, sola, infinita
/ Felicità che il suo pensier figura: / Ma per cagion di lei grave procella
/ Presentando in suo cor, brama quiete, / Brama raccorsi in porto / Di-
nanzi al fier disio, / Che già, ruggiando, intorno intorno oscura. (vv.
27-44, corsivi miei)

Giunge l'amore, la tempesta si profila all'orizzonte, è il desiderio che consuma – l'oscuramento del paesaggio e il suono terribile sono una costante nelle descrizioni leopardiane della tempesta – e non c'è più speranza di quiete, se non nella morte. La vita deve apparire allora come un deserto a chi ama, un luogo che è inabitabile senza quell'unica fonte di felicità, l'oggetto d'amore: è una visione che «spaura» (v. 34).

Fenomenologia dell'amore e della paura

Bisogna ricordare che l'io poetico delle due elegie si chiedeva «che spavento» (*Il primo amore*, v. 13), «che spavento è questo» (*Elegia II*, v. 5) di fronte all'esperienza d'amore e che «spaurato» (*Appressamento I*, v. 62) era il protagonista di fronte alla tempesta nella *Cantica*. Chi ama ha ancora un aspetto «spaurito» – *hapax* nella produzione leopardiana – nella *Telesilla*³, un abbozzo incompiuto risalente al 1820-21, che offre delle conferme circa il rapporto tra paura e desiderio e, soprattutto, suggerisce un modello.

La scena sulla quale conviene soffermarsi è quella in cui Girone e Telesilla, quasi per caso, si ritrovano a confessarsi amore reciprocamente. Tuttavia, un'unione tra i due sembra impossibile, il primo infatti è amico fraterno di Danaino e la seconda è la sua consorte. «Su via, guardami in volto, oh come tutta / Se' pallida e sudata» (vv. 245-46), nota Girone, «non sei / Tu pur lo stesso? oh che sembante è questo / Di spaurito anzi a morir vicino» (vv. 246-48), gli risponde Telesilla. Poco più avanti la giovane descrive lo stato in cui si trova: «io tremo tutta, e 'l fiato / Mi manca» (vv. 255-56). Le fa subito eco Girone: «Io sudo freddo, e 'l cor mi batte / Più forte che provato io non ho mai» (vv. 256-57), «certo io sono al tutto / Fuori del senno» (vv. 264-65). «Io tutta abbrividisco, e le ginocchia / Mi sento sciorre, ed ogni cosa al guardo / Mi traballa» (vv. 292-94), continua Telesilla. «Certo che noi siam folli» (v. 298), ribadisce Girone.

Lo stato nel quale versano i due innamorati assomiglia a una follia febbricitante, è quasi quello di un moribondo – come nota Telesilla – e la descrizione degli effetti del desiderio amoroso risulta sovrapponibile alla fenomenologia della paura. Quale sia il celebre modello alla base di questa rappresentazione viene esplicitato nei successivi appunti: «palpito tutta, ed ho la bocca amara come il fiele», si legge nell'*Abbozzo del seguito* (467); «tremo, sudor freddo e tutta l'ode di Saffo. Bocca amara, consegnare, abbracciamento», nella *Prima idea* (468). Non è difficile immaginare a quali versi di Saffo si riferisca Leopardi, dovettero rimanergli impressi nella mente quando li lesse nel trattato sul sublime (*Περὶ Ὑψους*). Nella Sezione X del testo, al fine di raggiungere uno stile alto, l'autore consiglia di scegliere gli elementi che risultano più convenienti e di accostarli gli uni agli altri come se si trattasse di un unico corpo. Così fa Saffo (frammento 31 Voigt), che sceglie «con

³ L'ispirazione viene dal poema *Girone il Cortese* (1548) di Luigi Alamanni.

somma avvedutezza e giudizio gli estremi e gli eccessi» della passione amorosa e li lega tra loro, «talchè sembri essere in lei non una sola passione, ma un cumulo e un concatenamento di passioni» (LONGINO 1748: 26-28).

La lingua che si spezza e rende impossibile proferire parola, un calore febbrile che scorre sotto la pelle, la vista che si offusca, un rumore che romba nelle orecchie, il sudore che si spande, il tremore che prende le membra, l'incarnato che cambia colore, la sensazione di essere vicina a morire (SAFFO 1971: 57-58):⁴ sono questi gli estremi e gli eccessi che Saffo sceglie e riunisce insieme, come a formare un unico corpo, per rappresentare la passione amorosa in tutta la sua violenza e che risultano, a questo punto, piuttosto familiari.⁵ Alla luce del discorso sul legame tra l'immagine della tempesta e il desiderio d'amore, il trattato offre un'ulteriore suggestione: nella stessa Sezione X, la citazione dell'ode di Saffo è seguita dalla descrizione di una tempesta in mare, una similitudine omerica contenuta nel quindicesimo libro dell'*Iliade* (vv. 624-36).⁶ Nel commentare questo passaggio, l'autore del trattato sottolinea come il sentimento di spavento provato dai marinai non venga detto, ma mostrato. Il poeta sceglie i dettagli più aspri e forti per raffigurare la tempesta, proprio come fa Saffo con l'amore: «non una sola volta diffinisce, e fa veder lo spavento, ma sempre, e quasi ad ogni ondata perduti que' meschini ci dipinge» (LONGINO 1748: 29).

La centralità che il frammento di Saffo ricopre per Leopardi nella maturazione della fenomenologia del desiderio d'amore trova conferma in un appunto dello *Zibaldone* risalente al 16 settembre 1823 e lo stesso assume un ruolo rilevante anche ai fini dell'analisi della rappresentazione della paura. Col proposito di esprimere la sua concezione della bellezza, Leopardi chiama in aiuto tre autori: Petrarca, Saffo e Platone. Di Petrarca cita la canzone *Chiare, fresche e dolci acque* (RVF,

⁴ Di seguito i versi in greco: «τὰκὰμ' μὲν γλῶσσα τ'ἄραγετ', λῆπτον / δ' αὐτίκα χροῖι πῦρ ὑπαεδρομάκεν, / ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιβρό- / μεισι δ' ἄκουαι, / τέκαδετ' μ' ἰδρῶς κακχέεται, τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγει, χλωροτέρα δὲ ποίας / ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω' πιδεύης / φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].»

⁵ Sull'influenza dell'ode di Saffo, anche in relazione al *Fedro* di Platone, si veda D'INTINO 2021: 160-68.

⁶ Di seguito i versi tradotti: «Si gettò in mezzo ai guerrieri l'eroe, luminoso come la fiamma, vi piombò come quando sotto il cielo in tempesta un'onda violenta sollevata dal vento si abbatte su una nave veloce: e la nave tutta è coperta di schiuma, nelle vele il vento sibila paurosamente, trema il cuore dei marinai atterriti che per un soffio sono sfuggiti alla morte» (OMERO 2016: 29).

CXXVI, vv. 53-55):⁷ «*Quante volte diss'io Allor pien di spavento, Costei per fermo nacque in paradiso*» (*Zib.* 3443, corsivo nell'originale). C'è innanzitutto da notare che gli stessi versi compaiono tra gli esempi allegati alla voce 'spavento' nel *Dizionario degli Accademici della Crusca*, tanto nell'edizione del 1697, quanto in quella del 1806, entrambe presenti nel catalogo della biblioteca della famiglia Leopardi (*CRUSCA* 1697; *CRUSCA* 1806). In secondo luogo, bisogna menzionare il commento leopardiano delle *Rime* di Petrarca, pubblicato nel 1826, nel quale quel «*pien di spavento*» che preme particolarmente in questo discorso, viene spiegato così: «Effetto del tormentoso desiderio cagionato in me da quella stupenda bellezza che io vedeva in Laura» (*PETRARCA* 1826: 272). Lo spavento si accompagna al sentimento amoroso e ciò concerne la bellezza riconosciuta nell'oggetto d'amore: la bellezza produce il desiderio, il desiderio produce spavento.

La successiva citazione di Saffo appare in perfetta continuità con quella di Petrarca. Ad essere menzionato è proprio quel celebre frammento sugli effetti della passione, per il quale Leopardi rimanda qui esplicitamente alla Sezione X del trattato sul sublime. Si tratta dei versi immediatamente precedenti alla celebre descrizione della sintomatologia amorosa: la risata della donna che Saffo osserva è dolce, suscita desiderio, come evidenziato dall'uso del neutro avverbiale *ἰμερόεν*. A queste due citazioni, che evidentemente Leopardi doveva considerare esplicative, una che evoca lo spavento provato di fronte all'amata e l'altra che descrive una fenomenologia corrispondente sia alla paura sia alla passione amorosa – senza tralasciare il fatto che in entrambi i componimenti si ritrova l'antichissimo accostamento di amore e morte – segue una riflessione:

È proprio dell'impressione che fa la bellezza (e così la grazia e l'altre illecebre, ma la bellezza massimamente, perch'ella non ha bisogno di tempo per fare impressione, e come la causa esiste tutta in un tempo, così l'effetto è istantaneo) è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono o l'ascoltano o l'avvicinano, lo *spaventare*; e questo si è quasi il principale e il più sensibile effetto ch'ella produce a prima giunta, o quello che più si distingue e si nota e risalta. (*Zib.* 3443-44, corsivo mio).

⁷ Nel commento leopardiano è la Canzone XI.

La bellezza non ha bisogno di tempo per impressionare, appare e il suo effetto è istantaneo, colpisce tutt'un tratto, come il lampo che squarcia il cielo nel mezzo della tempesta.⁸ Soprattutto, il suo principale effetto è spaventare. Quella della bellezza che spaventa è un'idea che traspariva già dalle due citazioni con le quali si apre il passaggio, ma ora Leopardi procede e delinea i contorni di questo spavento individuandone una motivazione:

E lo spavento viene da questo, che allo spettatore o spettatrice, in quel momento, pare impossibile di star mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli pare impossibile di possederlo com'ei vorrebbe; perché neppure il possedimento carnale, che in quel punto non gli si offre affatto al pensiero, anzi questo n'è propriamente alieno; ma neppur questo possedimento gli parrebbe poter soddisfare e riempire il desiderio ch'egli concepisce di quel tale oggetto; col quale ei vorrebbe diventare una cosa stessa (come profondamente, benchè in modo scherzevole osserva Aristofane nel Convito di Platone): ora ei non vede che questo possa mai essere. (*Zib.* 3444)

Immedesimandosi nella situazione di contemplazione, propria della canzone di Petrarca e del frammento di Saffo, Leopardi argomenta che lo spavento che causa la bellezza deriva dal desiderio, o meglio: dal sentire che il desiderio concepito non potrà essere soddisfatto. La forza di questo desiderio che si proietta oltre ogni limite «atterrisce» il soggetto contemplante-amante, che subito immagina tutte le pene che questo comporta, perché «il desiderio è pena, e il vivissimo e sommo desiderio, vivissima e somma, e il desiderio perpetuo e non mai soddisfatto è pena perpetua» (*Zib.* 3445).⁹ È interessante notare che l'ultima citazione dell'appunto concerne il *Simposio* di Platone: parlando dell'infinito desiderio, che spinge chi ama persino a sperare di diventare un tutt'uno con l'oggetto d'amore, Leopardi allude al mito dell'androgino, che nel testo greco viene raccontato da Aristofane ed evoca un'idea di mancanza e di tensione verso una condizione di originaria unità perduta.

⁸ Già in *Zib.* 198 (4-9 agosto 1820), Leopardi scriveva che la bellezza «si mostra tutta a un tratto» ed è capace di 'sublimare', 'riempire' e 'rendere attonita' l'anima.

⁹ Sulla dinamica del desiderio in Leopardi, cfr. ALOISI 2010.

Desiderare l'impossibile, evocare l'assente

La riflessione esposta in questo appunto dello *Zibaldone* fornisce una conferma circa lo stretto legame che intercorre tra il desiderio amoroso e la paura nell'immaginario leopardiano e suggerisce una chiave interpretativa per guardare retrospettivamente agli esperimenti elegiaci e autobiografici del periodo giovanile, ma anche alla raccolta dei *Canti*, nella quale il lessico della paura trova il suo uso prioritario proprio in riferimento all'amore. A ben vedere, le tre citazioni allegate al passaggio zibaldoniano sul desiderio d'amore e lo spavento che suscita la bellezza rappresentano tappe diverse di un medesimo percorso, il cui punto di arrivo è l'idea di impossibilità che il desiderio porta con sé. La bellezza desiderata, infatti, proprio al suo apparire, sembra alludere già all'impossibilità del desiderio, a una lontananza costitutiva ed è precisamente questo che spaventa: l'assenza evocata dalla sua presenza.¹⁰

Questa breve ricognizione sul legame tra il desiderio e la paura è iniziata proprio con l'idea che alla base della sperimentazione sentimentale, autobiografica, amorosa – che poi confluirà nella poetica dei *Canti* – ci sia un meccanismo di rievocazione, un tentativo di far sembrare vivo e presente ciò che non lo è. In effetti, che si tratti di morti premature, inevitabili addii, interlocutrici assenti, inconsapevoli, immaginarie, indifferenti, donne che sono astri caduti, figure fantasmatiche, apparizioni in sogno, una riflessione sulla rappresentazione leopardiana del desiderio d'amore nel suo legame con la paura non può prescindere dal considerare l'aspetto dell'impossibilità, dell'assenza, della perdita, della lontananza.

Nell'*Appressamento della morte*, come si è visto, l'assenza incombe sotto forma di una privazione coercitiva operata dalla morte e dall'oblio. Nelle *Memorie del primo amore* e nel dittico elegiaco l'assenza dell'oggetto d'amore assume il volto dell'allontanamento e si condensa nella situazione patetica dell'ultima volta; così in *Consalvo*, nel quale la presenza di Elvira viene a coincidere con la dipartita del protagonista («tu parti, e l'ora omai ti sforza: / Elvira, addio. Non ti vedrò, ch'io creda, / Un'altra volta. Or dunque addio»: vv. 29-31); nonché in *A Silvia* (1828) e *Le ricordanze* (1829), che presentano la storia di due fanciulle-astro – ma anche delle illusioni fanciullesche – cadute, perdute e finalmente rievocate («All'apparir del vero / Tu, misera, cadesti: e con la mano / La

¹⁰ «La pena dell'uomo nel provare un piacere è di veder subito i limiti della sua estensione», si legge in *Zib.* 169 e, più in generale, l'impossibilità di afferrare il piacere desiderato è ampiamente trattata nella Teoria del piacere.

fredda morte ed una tomba ignuda / Mostravi di lontano»: *A Silvia*, vv. 60-63; «O Nerina! e di te forse non odo / Questi luoghi parlar? caduta forse / Dal mio pensier sei tu? [...] Più non ti vede / Questa Terra natal [...] più non odo / La tua voce sonar»: *Le ricordanze*, vv. 136-45).¹¹ Ne *La sera del dì di festa* l'impalpabile figura femminile è un "tu" calato nell'indifferenza del sonno («Tu dormi, che t'accolse agevol sonno / Nelle tue chete stanze; e non ti morde / Cura nessuna; e già non sai nè pensi / Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto»: vv. 7-10); negli *Argomenti di elegie* lontana («Io giuro al ciel che rivedrò la mia / Donna lontana ond' il mio cor non tace / Ancor posando e palpitar desia»: 1818, IV, vv. 1-3, 454) e inconsapevole («Non sai ch'io t'amo [...] Non ti sognasti mai, non desiderasti non pensasti d'essere amata»: 1818, III, 454) è la destinataria del sentimento amoroso. Ne *Il sogno* viene pianta la scomparsa dell'amata («A me non vivi / E mai più non vivrai»: vv. 93-94), questa torna presente sotto forma di simulacro, ma sull'esperienza onirica, per quanto intensa e viva, pende il timore di una nuova scomparsa («Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta? / Io n'ho gran tema»: vv. 18-19); mentre in *Alla sua donna* (1823) la destinataria è letteralmente, come viene specificato nel *Preambolo* allegato alla ristampa del 1825 delle *Annotazioni alle dieci Canzoni*, «la donna che non si trova», ossia «uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una qualsiasi alienazione di mente, quando siamo giovani» (222).

Seguendo le tracce di queste figure impossibili, Fabio Camilletti ha messo in relazione la loro l'inafferrabilità con l'inclinazione alla melanconia, così come viene analizzata da Sigmund Freud e da Julia Kristeva, ponendo l'accento su «the irriducible doubleness of the present/ absent object, the 'Thing' that the melancholy-phantasmal speculation incessantly attempts to grasp» (CAMILLETTI 2013: 91). I casi nei quali Leopardi fa ricorso all'espedito onirico, in particolare, mostrano come l'illusione prevalga sul reale e dall'oggetto effettivo il desiderio si proietti sulla capacità immaginativa del soggetto stesso, attiva anche oltre i confini del sonno, «which is not only able to produce a 'simulacro' of the desired object in its absence, but because of this very

¹¹ A proposito delle fanciulle-astro leopardiane, D'Intino sottolinea il rapporto tra l'antica credenza che gli astri siano animati, della quale si parla già nella *Storia dell'astronomia* e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, lo scenario dell'eclissi e il tema dell'amore frustrato (D'INTINO 2014).

absence» (CAMILLETTI 2013: 83). L'illusione acquista così un suo statuto reale – che non esclude necessariamente la consapevolezza della sua natura illusoria – e si fa presenza nell'assenza. Così, ad esempio, ne *Il sogno* («Ella negli occhi / Pur mi restava, e nell'incerto raggio / Del Sol vederla io mi credeva ancora»: vv. 98-100) e nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno* («svegliatomi subito e riscosso pienamente vidi che il piacere era stato appunto quale sarebbe reale e vivo e restai attonito [...] rivedevo sempre l'istessa donna in mille forme ma sempre viva e vera»: 1819, 120). Luoghi testuali nei quali Camilletti evidenzia le tracce di Petrarca – il passaggio contenuto nella *Vita*, in effetti, prosegue proprio con una citazione dai *Rerum vulgarium fragmenta* – e quelle di Tasso, che ne *Il Messaggiere* (1580) fa dialogare il protagonista con uno spirito amoroso e riporta gli stessi versi petrarcheschi citati da Leopardi (CAMILLETTI 2013: 83-84). L'eco di queste influenze risuonerà nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* (1824), nel quale la soddisfazione del desiderio viene ritenuta possibile solo all'interno della dimensione dell'immaginazione, del sogno, dell'alienazione («Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva una dea [...] Gran conforto: un sogno in cambio del vero»: *OM*, 529-30). Attraverso il ripiegamento dell'esperienza amorosa nella sfera solipsistica dell'immaginazione e del sogno – anche ad occhi aperti – fino alla negazione e alla vera e propria sottrazione dell'oggetto del desiderio dall'orizzonte del reale, come accade in *Alla sua donna*, è possibile creare uno spazio sicuro, nel quale la soddisfazione del desiderio sia in qualche modo possibile (CAMILLETTI 2013: 95). Evocare l'assenza diventa un gesto apotropaico¹² con il quale i poeti melanconici tentano di dire l'indicibile e di difendersi dallo spauracchio della perdita e dell'"ultima volta"¹³.

Se è vero, come suggerisce Roland Barthes, che scrivere la paura è, propriamente, raccontarla (BARTHES 1973: 78) – in queste pagine sono stati citati numerosi luoghi testuali nei quali la paura è evocata attraverso le sue manifestazioni esteriori – allora è l'inafferrabile per eccellenza e qualsiasi discorso sulla paura, in quanto emozione primordiale e inseparabile dalla vita, che guida l'azione e precede la parola, non può che porci di fronte al paradosso della presenza-assenza.

¹² Sulla parola poetica come amuleto, cfr. D'INTINO 2014.

¹³ Anni più tardi, oltreoceano, Edgar Allan Poe con il suo *nevermore* (*The Raven*, 1845) farà della situazione dell'"ultima volta" un manifesto immortale.

Tra i numerosi spunti che emergono da un'indagine sulla rappresentazione della paura nella produzione leopardiana, la sovrapposizione tra gli effetti di questa emozione e quelli del desiderio d'amore costituisce un tema interessante, che credo possa offrire molte opportunità di riflessione. A conferma di quanto il rapporto con il desiderio sia un tassello fondamentale nella rappresentazione leopardiana della paura, le analogie tra fenomenologia della paura e del desiderio sono riconoscibili già nella produzione autobiografica ed elegiaca che copre gli anni 1816-19. La poetica alla base di questi esperimenti confluirà poi nella raccolta dei *Canti*, nella quale un uso specifico del lessico della paura si ha, non a caso, in riferimento all'esperienza amorosa. Osservando l'uso lessicale nel tempo, si delineano i contorni dell'associazione tra paura e desiderio d'amore. Dal 1817, 'spavento' e i suoi corradicali occorrono per rappresentare la violenta emozione provata da chi viene travolto dalla passione amorosa (*Elegia I*, v. 13; *Elegia II*, v. 5). Lo stato di smarrimento provato da chi ama, in effetti, non risulta molto dissimile da quello suscitato dalla contemplazione dell'idea dell'infinito, che nel 1819 viene espresso attraverso i verbi 'spaventare' (*Silvio Sarno*, 94) e 'spaurare' (*L'Infinito*, vv. 7-8). È stato notato che l'aspetto dell'innamorato viene reso con la forma 'spaurito' nel 1820-21 (*Telesilla*, vv. 246-48), che 'spavento' e corradicali occorrono per riferirsi all'effetto suscitato dalla contemplazione della bellezza e dalla convinzione che l'infinito desiderio amoroso rimarrà insoddisfatto nel 1823 (*Zib.* 3443-44) e che 'spaurare' esprime ancora l'alienante prospettiva della privazione dell'oggetto d'amore nel 1832 (*Amore e morte*, vv. 34-39).¹⁴

Considerata la rappresentazione dell'amore nei *Canti* – caratterizzata da un desiderio tormentato dallo spettro dell'assenza e da una fenomenologia che deve molto agli esperimenti elegiaci e autobiografici – nonché la riflessione zibaldoniana sulla bellezza che spaventa e il ritratto degli amanti nella *Telesilla*, concludo notando come la paura dell'innamorato costituisca un altro scenario nel quale si sperimenta quel senso di smarrimento provocato dalla contemplazione di un'infinità che non trova corrispondenza nella dimensione del reale e che non può essere davvero afferrata.

¹⁴ Si noti che 'spavento' e 'paura' (in particolare, l'aggettivo 'pauroso') sono ampiamente attestati nella tradizione letteraria italiana in riferimento all'amore; ad esempio, in Dante, Cavalcanti, Petrarca, Boccaccio, Foscolo (GDLI).

Leopardi, la paura, la notte

Fabio Camilletti

Anni senza estate

Da bambino, più d'ogni altra cosa, Nathanael temeva l'uomo della sabbia. Sua madre aveva provato a spiegargli che era solo una metafora – «quando dico che arriva l'uomo della sabbia, voglio solo dire che avete sonno e non riuscite a tenere gli occhi aperti, come se qualcuno vi avesse buttato sabbia negli occhi» – ma quel tentativo di razionalizzazione, simile ai tanti ideati dai mitografi di età moderna, non l'aveva soddisfatto: «nella mia mente di bimbo concepì fermamente l'idea che la mamma negasse l'esistenza dell'uomo della sabbia perché non avessimo paura di lui» (HOFFMANN 2013: 6). Dopotutto qualcuno continuava a salire le scale, ogni notte, con passi lenti e pesanti. E l'anziana donna che si prendeva cura dei bambini, interrogata, aveva dato una risposta inequivocabile: «È un uomo cattivo che viene dai bimbi che non vogliono andare a letto e gli butta manciate di sabbia negli occhi fino a farglieli schizzare via tutti pieni di sangue; lui poi li getta nel sacco e li porta sulla mezzaluna in pasto ai suoi figli» (HOFFMANN 2013: 6)

Così, scrive Nathanael al suo amico Lothar, «l'immagine dell'uomo della sabbia, crudele e disgustosa, mi si era dunque dipinta [*malte sich aus*] nell'animo; quando la sera sentivo le scale rintonare, tremavo di paura e di terrore [*Angst und Entsetzen*]» (HOFFMANN 2013: 7). I genitori avevano anche temuto per la sua salute, notando come, in quei momenti, il bambino fosse colto da convulsioni, incapace di articolare altro suono se non il nome con cui chiamava il *babau*.

«Bambinate [*Kindereien*]» (HOFFMANN 2013: 5)? Forse. Di certo, questa non può che essere l'opinione di Clara, la fidanzata di Nathanael il cui nome incorpora, esplicito, la rassicurante chiarezza dei Lumi.

Ma non è bene sottovalutare i semi che immagini e storie paurose possono piantare nell'animo di un bambino. Il tragico prosiegua della storia lo mostrerà fin troppo bene.

E.T.A. Hoffmann pubblica *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*) nel 1816, in apertura della raccolta *Notturmi* (*Nachtstücke*). È un momento strano, per la Germania e per l'Europa, segnato da fremiti apocalittici e millenaristici – una sorta di contraccolpo post-traumatico di Waterloo in cui si mescolano superstizione, scienza, metafore politiche e l'intera gamma del gusto dell'epoca, dal grottesco al sublime passando per il gotico. È al sole che l'immaginario collettivo guarda, un sole che appare sempre più come un astro morente, sul punto di spegnersi o di esplodere. Nel cuore di quello che sarà ricordato come *Year without a summer* o *année de la misère*¹ rimbalza la voce – dalla Svizzera alle Fiandre, dall'Alsazia alla Germania meridionale – che un pezzo del disco solare stia per staccarsi e cadere sulla terra:² ad amplificare la diceria contribuiscono le profezie escatologiche di Johann Heinrich Jung, teologo ed occultista tedesco meglio noto con lo pseudonimo di Heinrich Stilling.³ Le opere prodotte in questo momento di transito, tra due epoche, tendono a portare i segni di un simile clima apocalittico, che annuncia l'avvento di un mondo più freddo, più buio, più *pauroso*. A Berlino, Hoffmann intitola l'intera sua raccolta alla notte, attraverso l'uso di un termine del lessico pittorico – il *Nachtstück*, appunto, inteso come “pittura di notte” – che «porta definitivamente a compimento il processo di metaforizzazione della notte [...] e canonizza il *Nachtstück* come sottogenere letterario» (GALLI 2013: xxiv). Nella villa svizzera affittata da Byron, il poeta, il suo medico privato John Polidori e i coniugi Shelley, ispirati dall'inusuale inclemenza della stagione, si diletta a leggere storie tedesche di fantasmi: il clima concilia l'indugiare in un immaginario “nordico” e tenebroso, e le narrazioni prodotte in quell'estate – i fulmini del *Frankenstein*, il sole spento della lirica *Darkness* di Byron, i ghiacciai e le nevi delle Alpi svizzere rievocati nel *Mont Blanc*

¹ Il 1816 fu caratterizzato da piogge, inondazioni e perdite di raccolti su tutta l'area atlantica, che prostrarono economie già indebolite dal perdurare delle guerre napoleoniche: cfr. SKEEN 1981. La causa era forse l'esplosione, nel 1815, del vulcano indonesiano Tambora: cfr. STOTHERS 1984 e DE JONG BOERS 1995: 51-53 per le ripercussioni su Europa e Nordamerica.

² Di queste credenze dà conto RICCATI 1817: II, 328-34.

³ Ne dà conto, in Italia, la parte straniera de «Lo Spettatore» di Davide Bertolotti, nella prima metà del 1816: SPETTATORE 1816b.

di Shelley e nel romanzo *Ernestus Berchtold* di Polidori – portano tutte le tracce di un qualcosa di oscuro e apocalittico che sta travolgendo l'Europa, in un potentissimo cortocircuito fra realtà e immaginario (CLUBBE 1991). Quanto all'Italia, il 1816 segna l'inizio di quella che siamo soliti chiamare "polemica classico-romantica": un dibattito che rappresenta, anche, il confronto tra la cultura italiana e i nuovi assetti geo-culturali post-illuministici (DAINOTTO 2007) e che fin dall'inizio adopera le dicotomie Nord/Sud, freddo/caldo, buio/luce con singolare insistenza (CAMILLETTI 2023b). A quel dibattito, dalla periferia dello Stato Pontificio in cui vive, Giacomo Leopardi tenta di partecipare a più riprese, inviando alla «Biblioteca Italiana» due testi che rimarranno inediti in vita: sono soprattutto i temi che lo perturbano in questi anni, tuttavia, a mostrare la profonda risonanza della riflessione leopardiana con le ossessioni dell'Europa post-rivoluzionaria. Quali terrori si annidano nel buio – quello letterale della notte ma quello, ancora più oscuro, dei ricordi inaccessibili alla coscienza? Siamo davvero così diversi dai nostri antenati "primitivi" o "antichi"? E come recuperare, nel cuore della modernità tecnicizzata, quelle illusioni – delle quali, inevitabilmente, fanno parte le *paure* – in cui sola consiste la pienezza dell'esperienza umana, e che abbiamo creduto fosse salutare abbandonare assieme alle tante "bambinerie" dell'infanzia del genere umano?

Incanto e disincanto

Nel testo leopardiano, la paura ritorna spesso in relazione alla notte e alle tenebre (CAMILLETTI 2013: 122-26). I termini più adoperati sono 'paura' (ad es. «*Paure* disciplinazione *notturna* dei missionari», *Silvio Sarno*) e 'terrore' (come nel caso di *Ricordanze*, vv. 51-55: «[le] mie notti, / quando fanciullo, nella buia stanza, / per assidui *terrori* io vigilava»), ma si registra anche l'*hapax* di 'spavento' nel titolo del componimento già noto come *Il Sogno*, che dal 1819 al 1826 si presenta appunto come *Lo spavento notturno*, prima di perdere il titolo nelle pubblicazioni successive (D'INTINO 2014). Si tratta di un'espressione di origine biblica: è il libro dei Salmi, 90: 5 a parlare di *timor nocturnus*, e che il versetto in questione fosse ben impresso nella memoria leopardiana – per di più in connessione allo spazio quintessenzialmente *heimlich* della casa – è confermato dalla cosiddetta "alcova della notte", riscoperta a casa Leopardi a inizio anni Duemila, costellata di pitture murarie dedicate al

tema della notte e in particolare da un cartiglio che recita, precisamente, «Non timebis a timore nocturno».⁴

Dei terrori notturni è anche e soprattutto il titolo dell'ottavo capitolo del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, composto nel 1815. Un anno prima del racconto di Hoffmann, Leopardi discute ugualmente – facendo riferimento non al repertorio del folclore, ma al *corpus* letterario greco-latino – il ruolo che hanno le storie spaventose ascoltate nell'infanzia nello sviluppo della personalità futura del soggetto.

Muove la bile del filosofo il vedere con quanta cura s'istruisca un fanciullo intorno alle favole più terribili, e alle chimere più atte a fare impressione sulla sua mente. Egli sa appena balbettare [...] che la storia dei folletti e delle apparizioni ha già occupato il suo luogo nel di lui intelletto pauroso e stupefatto. [...] Eccolo [...] divenuto attonito e timoroso [...].

Sia il *Saggio* che *L'uomo della sabbia* inquadrano il problema dei terrori infantili in termini di sopravvivenza e ritorno. Da un lato, essi muovono dalla premessa che le angosce dell'età adulta non siano che una metamorfosi di paure antiche, stampate indelebilmente su un'immaginazione ancora impressionabile. Dall'altro, essi proiettano l'esperienza della paura sul piano della storia culturale, indagando il modo in cui credenze superate possano sopravvivere in un'età filosofica e illuminata. Il problema dei *terrori* notturni finisce così per coinvolgere l'intero processo culturale dell'Illuminismo quale critica degli *errori*,⁵ al punto che Leopardi – probabilmente confondendolo con Rousseau⁶ – potrà proprio fare l'esempio di Voltaire, filosofo illuminista per eccellenza, quale «banderaio degli spiriti forti» che purtuttavia «tremava nelle tenebre come un fanciullo». I terrori della notte, da questo punto di vista, rappresentano un perfetto esempio di «ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» (FREUD 1977: 86), a dispetto della volontà della coscienza razionale. Queste

⁴ Il testo latino è quello della vulgata di San Gerolamo. Il testo greco della Bibbia dei Settanta recita «ὄυ φοβηθήση ἀπό φόβου νυκτερινού».

⁵ Sull'Illuminismo quale processo critico rimando a BIANCHI 2008; su Leopardi e gli errori si vedano almeno DAMIANI 1994, MAZZARELLA 1996.

⁶ «Per inclinazione naturale io ho paura delle tenebre, pavento e odio il loro nero aspetto [...]. Credo che la vista del più orribile mostro mi spaventerebbe poco, ma se intravedessi di notte una figura avvolta in un bianco lenzuolo avrei paura» (ROUSSEAU 1990: 652).

parole, di Friedrich Schelling, rappresentano una chiave di volta fondamentale per il ragionamento articolato da Sigmund Freud nel suo saggio del 1919 su *Il perturbante*: l'idea, cioè, che il sentimento del sinistro derivi da qualcosa un tempo familiare alla coscienza e in seguito straniatosi a causa del processo di rimozione.

Due anni prima del saggio freudiano, in una conferenza, Max Weber aveva adoperato la nozione di “disincanto del mondo” (*Entzauberung der Welt*, WEBER 1946: 155): l'idea, cioè, che la modernità sia fondamentalmente caratterizzata da una cesura con le credenze superstiziose e “primitive” delle società che la precedono, e che, nonostante le critiche ricevute nell'arco di un secolo, si è comunque imposta come uno dei fondamenti dell'idea stessa di “moderno” (BAILEY 2013: 224). Sia Weber che Freud muovono da un paradigma analogo: del resto, se la storia delle lotte contro la superstizione è così strettamente legata all'emergere delle idee di modernità e di razionalismo, è inevitabile che il discorso critico relativo alla superstizione contribuisca a plasmare la stessa categoria di modernità (CAMERON 2010: 10). Rispetto a Weber, tuttavia, Freud compie un passo ulteriore: la relazione tra razionalismo e magia non è tanto intesa in termini di sottrazione (*Ent-Zauberung*), ma attraverso la più sfumata nozione di rimozione (*Verdrängung*). Per tutto il saggio, Freud sovrappone deliberatamente le sfere della psicologia individuale e di quella collettiva, localizzando il sentimento del perturbante nel riaffiorare di credenze soprannaturali apparentemente “superate”:

Noi – o i nostri primitivi antenati – abbiamo [...] creduto nella realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo *superato* questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti [...]. Ebbene, non appena nella nostra esistenza *si verifica* qualcosa che sembra convalidare questi antichi convincimenti ormai deposti, ecco che nasce in noi il senso del perturbante [...]. (FREUD 1977: 109)

Da questo punto di vista, non è casuale che la tesi di Freud si articoli precisamente attraverso un dettagliato commento a *L'uomo della sabbia*: più che venire spiegato dalla teoria freudiana, in altre parole, il racconto di Hoffmann sembra piuttosto essere l'influenza occulta che la struttura, confermando ulteriormente il profondo debito che il pensiero di Sigmund Freud intrattiene con la tradizione romantica.

Spauracchi antichi

Nel dipingere i perniciosi effetti delle storie delle nutrici, nel *Saggio*, il giovane Leopardi parla di «una specie di omicidio presso il genere umano»: l'intero passo è caratterizzato da un'estrema vividezza, che ha fatto pensare a riflessi di esperienze personali e autobiografiche.⁷ Va tuttavia considerato che la diffidenza contro i racconti di balie e nutrici aveva radici antiche, prima di essere in seguito eretta a pilastro dell'educazione illuministica.

La cultura antica, sia greca che romana, era caratterizzata da una profonda diffidenza nei confronti delle narrazioni popolari, e *anilis fabula* o *fabella* (in greco, γράων ὕθλος) – il termine adoperato per definire le storie da “vecchiette” o da “donnaicchiole”, non senza implicazioni discriminatorie in termini di sesso, età e, spesso, etnia⁸ – rappresentava nel discorso comune un insulto generico nei confronti di discorsi percepiti come privi di senso, incoerenti, inaffidabili, pericolosi e generalmente falsi (SCOBIE 1979: 244-45).⁹ In questo senso il termine appare nel commento di Macrobio al *Sogno di Scipione* ciceroniano, in relazione alle narrazioni romanzesche di Petronio e di Apuleio (la cui destinazione più acconcia, secondo Macrobio, è la stanza dei bambini [*nutricum cunas*], MACROBIO 2007: 240).¹⁰ Ugualmente, Macrobio distingue tra *narratio fabulosa* – una *fabula* che adoperi elementi fantastici a fini pedagogici – e *fabula nutricum*, unicamente finalizzata all'intrattenimento e oggetto della più severa condanna (KENAAN 2000: 375-78).

Tra queste narrazioni insensate, un posto speciale, nel mondo classico, è occupato dalle storie relative a mostri e spauracchi di vario genere: i *babau*, cioè, dai molti e variegati nomi, di cui lo stesso Leopardi tenta una classificazione nel *Saggio*.¹¹ La pratica di spaventare i bambini

⁷ Si vedano in particolare GIOANOLA 1995: 49-140, DAMIANI 1998: 20-22, GIOANOLA 2005: 49-140 e D'INTINO 1994: 219-22.

⁸ Nel mondo antico le balie erano spesso schiave (SCOBIE 1979: 244), per lo più provenienti dall'Egitto o dall'Africa subsahariana (SCOBIE 1983: 17 e 59 n. 1). Spesso venivano percepite come dedite a pratiche magiche e stregonesche: Sorano di Efeso, nel suo influente trattato di ginecologia, invitava i genitori a non assumere balie superstiziose perché non danneggiassero l'educazione dei bambini con le loro credenze (MENCACCI 1995: 231 e 231 n. 8).

⁹ Sulla nebulosa semantica del termine si veda anche MASSARO 1977.

¹⁰ Altro luogo deputato alla *anilis fabella* è la stanza della filatura, ben nota ai lettori di *A Silvia* (SCOBIE 1983: 16 e 44 n. 14).

¹¹ Per una lista cfr. SCOBIE 1979: 246-47 e le note relative.

a fini pedagogici è condannata già da Platone nella *Repubblica*, dove si ammoniscono madri e poeti a non spaventare (ἐκδειματούντων) i bambini con storie inventate e perniciose (τοὺς μύθους κακῶς), perché non diventino timorosi. Riserve analoghe sono espresse da Tacito, che nel *Dialogus de oratoribus* esprime la preoccupazione che le storie fantastiche e superstiziose (*fabulis et erroribus*) di qualche domestica d'origine greca (*Graeculae ancillae*) possano produrre un'impressione indelebile sulla malleabile immaginazione (*animus*) dei bambini.

Due, in particolare, sembrano essere gli spauracchi più diffusi nel mondo antico – o, quantomeno, quelli meglio documentati dalle fonti arrivate fino a noi. Il primo è Lamia, figura piuttosto indeterminata – a volte mostro, a volte strega – evocata in genere per spaventare i bambini, e che Leopardi esamina dettagliatamente nel *Saggio*.¹² Tertulliano, nel trattato *Adversus Valentinianos*, parla di una narrazione favolosa (*fabula*) riguardante Lamia, e che chiunque deve aver udito nell'infanzia, magari dalla nutrice prima di addormentarsi (*inter somni difficultates a nutricula audisse*).¹³ Prima di conoscere una singolare ripresa in età romantica, dunque (la *Lamia* di Keats è del 1820), Lamia rappresenterebbe l'equivalente, e forse l'embrione iniziale, del principale e più importante degli spauracchi moderni: l'orco delle fiabe. L'altro è Μορμώ o Μορμολύκη, spauracchio (φόβητρον) caratteristico del mondo greco, il cui nome stesso si collega alla sfera semantica della paura. Μορμώ sarebbe infatti un'onomatopea che riproduce in modo performativo i rumori indistinti della notte, finendo così per connotare, per estensione, la stessa paura del buio: è in questo senso che la parola forma la radice di verbi come μορμολύττομαι e μορμύσσομαι (spaventare, nel senso di indurre paura tramite spauracchi), sostantivi come μόρμοςος e μορμυραία (paura) o aggettivi come μόρμος, che applicato al sostantivo φόβος denota le paure prive di fondamento sperimentate da bambini o da ignoranti (PATERA 2005: 372-74).¹⁴ È estremamente possibile che Leopardi, parlando di terrori notturni, stia nei fatti traducendo l'espressione greca Μορμολύκη – letteralmente, la Μορμώ-lupo –, come confermato dalla sua insistenza sul lupo quale antonomasia dello spau-

¹² Sulle fonti relative a Lamia cfr. SCOBIE 1983: 24-25. Lamia era il più tipico dei *terrlicula*, il termine latino per "spauracchio" o "babau" (STRAMAGLIA 1999: 83 e n. 61).

¹³ BRACCINI 2013: 144-49 sostiene che la favola riferita da Tertulliano possa essere una precoce testimonianza del tema fiabesco di Raperonzolo.

¹⁴ Cfr. anche PATERA 2014.

racchio che abbiamo già avuto modo di menzionare. Non è casuale, da questa prospettiva, che il capitolo del *Saggio* sui terrori notturni si chiuda con la stessa favola latina che aprirà lo *Zibaldone* due anni dopo e che vede protagonisti, precisamente, una nutrice e un lupo: la favola di Aviano *De nutrice et infanti*, a sua volta rielaborazione di un testo greco, che rappresenta uno dei casi più paradigmatici dell'uso antico di adoperare lupi e lupi mannari quali *Schreckgestalten* (SCOBIE 1983: 29-30).¹⁵

Spauracchi moderni

Il repertorio retorico della «narratofobia» classica (KENAAN 2000) conosce un vasto recupero in età moderna, adattato alle necessità della moderna pedagogia: il momento cardine, in questo senso, è la pubblicazione e la fortuna dell'*Essay Concerning Human Understanding* di John Locke (I ed. 1689), che dona veste filosofico-scientifica all'idea che le impressioni ricevute nell'infanzia siano cruciali nello sviluppo dell'immaginazione e della personalità del soggetto adulto. Non c'è dunque da sorprendersi se nei seguaci di Locke ritroveremo tutti gli antichi stereotipi su balie e nutrici, né che l'*Essay* diventi, per tutto il lungo Settecento, un riferimento obbligato per tutti coloro che sostengano la necessità di eradicare gli errori superstiziosi sin dalla prima infanzia (HANDLEY 2007: 14). Nella pedagogia settecentesca, le balie – esattamente come nell'antichità – vengono implicitamente infantilizzate, e così assimilate al loro pubblico naturale (PATERA 2005: 379). La battaglia filosofica contro la superstizione e gli errori – tutto ciò, insomma, che FOUCAULT 1961 riconduce nella definizione di “sragione” (*déraison*) – finisce così per assimilare categorie diverse, unite dalla loro propensione alla creduloneria: bambini, domestici, isteriche, malati di mente, campagnoli, “selvaggi” e, da ultimo, “antichi”, «i quali vivendo in un tempo in cui le scienze erano bambine, erano bambini ancor essi» (*Saggio*).

Nella trattazione lockeana, il problema delle storie spaventose è inserito in una riflessione più ampia sull'influenza delle associazioni mentali: analogie apparentemente innate e naturali, riflette Locke, sono in realtà acquisite per il tramite di connessioni arbitrarie involontariamente stabilite dagli adulti in sede educativa. A esemplificare tale

¹⁵ Si veda anche l'evocazione di Μορμούληκη quale intimazione al silenzio di cui discute PISANO 2013; e si confronti con la relazione fra immagine del lupo e silenzio discussa, in rapporto a Leopardi, da D'INTINO 2009: 203-207. Sul lupo come immagine fobica nel testo leopardiano cfr. CAMILLETTI 2012.

processo, a suo avviso una delle fonti principali dei timori superstiziosi, Locke cita proprio l'associazione fra tenebre e timori soprannaturali, creata dagli adulti attraverso gli spauracchi coi quali si costringono i bambini ad andare a nanna:

The ideas of goblins and sprites have really no more to do with darkness than light: yet let but a foolish maid inculcate these often on the mind of a child, and raise them there together, possibly he shall never be able to separate them again so long as he lives, but darkness shall ever afterwards bring with it those frightful ideas, and they shall be so joined, that he can no more bear the one than the other. (LOCKE 2001: 321)

L'idee degli spiriti e de' fantasmi hanno elle più relazione colle tenebre, che colla luce? Con tutto ciò fate che una sciocca fantesca venga a imprimere quest'idee nello spirito d'un fanciullo, come se elle fossero inseparabili, accaderà forse ch'egli non le potrà mai più separare, e non si troverà mai fra le tenebre, senza esser preso dall'idee spaventevoli di qualche spettro o fantasma. (LOCKE 1815: 291)

La grande fortuna dell'*Essay* di Locke finisce così per medicalizzare la paura, facendo sì che scienziati ed educatori attribuiscono un ruolo centrale alle storie spaventose nell'insorgere di patologie di vario genere. L'influentissimo saggio ortopedico di Andry, ad esempio, identifica nella paura instillata nei bambini da storie paurose l'origine delle convulsioni epilettiche:

Ces frayeurs qui leur [les enfants] affoiblissent l'esprit, leur sont aussi très-dangereuses pour le corps, & parmi un grand nombre d'enfans ataqués du formidable mal caduc, il n'y en a presque point qui ne soient redevables de cette horrible maladie, à des peurs qui leur ont été faites de l'enfance [...]. (ANDRY 1741: II, 334)

[Quei terrori che debilitano loro l'animo sono altrettanto pericolosi per il corpo, e fra i moltissimi bambini colpiti dal tremendo mal caduco, non c'è n'è praticamente nessuno che non debba le origini del male a paure instillategli durante l'infanzia]

Nella *Nosologia methodica* di Lacroix, quindi, l'opera che inaugura la moderna classificazione dei disturbi medici, ai racconti dei domestici viene ascritto il *Pavor nocturnus*, termine tecnico che definisce le convulsioni note come eclampsia infantile, responsabili, in certi casi, del fenomeno della morte in culla:

Panophobia; Terreur panique, [...] Pavor nocturnus [...]; Frayeur nocturne. Cette maladie est familiere aux enfans qui tetent: elle consiste dans des songes effrayans qui leur représentent des spectres, des phantomes, dont l'image frappe tellement leur imagination que la fievre les prend; ils suent, ils gémissent, ils se reveillent en criant, & sont si effrayés que peu s'en faut qu'ils ne tombent dans des mouvemens convulsifs. [...] Les jeunes gens y sont également sujets, & je l'attribue aux contes des larves, des spectres & des lémures, dont les servantes les repaissent pendant le jour. (LACROIX 1752: 242-43)

[*Panofobia; Terror panico [...] Pavor nocturnus [...]; terrore notturno.* Questa malattia è comune nei lattanti: essa consiste in sogni spaventosi che raffigurano loro spettri e fantasmi, la cui immagine colpisce a tal punto la loro immaginazione che sono colti da febbre; sudano, gemono, si svegliano gridando e sono tanto spaventati che manca poco che vengano presi da convulsioni. [...] Anche i giovani vi sono soggetti, cosa che attribuisco ai racconti di larve, spettri e lemuri di cui le domestiche li pascono durante il giorno]

Estremamente possibile, peraltro, che nel reintitolare *Il Sogno* come *Lo spavento notturno*, Leopardi non stia solo attuando una «spersonalizzazione [...] da una estrema intimità autobiografica [...] a un più generico “tema”» (D'INTINO 2014: 98), ma traducendo esattamente l'espressione medica *pavor nocturnus*: riferimento a un disturbo convulsivo di cui forse egli stesso aveva sofferto (se ci atteniamo alla testimonianza di suo padre: LEOPARDI 1935: 478) e che era ed è oggetto di scrupolose osservanze nel folklore marchigiano, nel quale l'eclampsia infantile veniva attribuita all'azione di streghe operanti nelle tenebre, analoghe in tutto alle *Lamiae* e *Striges* del mondo antico (ALESSANDRINI CALISTI 2016: 138-39).

Metamorfosi del buio

La necessità di disgiungere, secondo la proposta di Locke, l'idea di “notte” da quella di “terrore” si incrocia anche con un processo storico molto più ampio. Tra Seicento e Settecento, in Occidente, ha luogo quella che gli storici definiscono la progressiva “notturnalizzazione” della vita umana – la caduta, cioè, di quella rigorosa divisione fra notte e giorno che aveva caratterizzato la scansione del tempo dalla fine del mondo classico alla tarda età moderna e la progressiva presa di possesso delle ore notturne da parte di individui e famiglie (KOSLOFSKY 2011).

Tale vittoria sulla notte, per esprimersi nei termini di BRAUDEL 167: I, 232, corrisponde anche a una de-sacralizzazione della notte stessa: laddove teologi e moralisti di Antico Regime consideravano l'attività notturna una perturbazione dell'ordine naturale e una prerogativa di soggetti quantomeno sospetti, se non addirittura diabolici, a partire dal Seicento, e soprattutto nel corso del lungo Settecento, le cose cambiano radicalmente.

La caduta del tabù della notte, la sostituzione del tempo di cultura a quello di natura, la presa di potere dell'artificiale sul naturale avevano segnato una profonda *coupure* nella rete dei condizionamenti intessuta silenziosamente dai secoli e dai millenni. Il "tempo di notte" aveva perduto il livido alone delle ore sinistre care alle streghe e ai negromanti, l'orrore delle apparizioni spettrali e dei "rumori" degli spiriti ritornanti. Alla luce sfavillante delle *soirées* galanti era naufragata anche la pur saggia interdizione della vecchia medicina sugli effetti deleteri dell'"andar di notte", del viaggio notturno perturbatore dell'ordine della natura e insidiatore di quello morale. (CAMPORESI 1990: 18)

Prima di Locke, la connessione tra fantasmi e buio era scontata, e come tale era stata ripetutamente ribadita nel corso del lungo dibattito sulle apparizioni – spiriti dei morti, illusioni diaboliche o inganni dei sensi – che aveva diviso teologi cattolici e protestanti per tutto il sedicesimo secolo (ARETINI 2000). La connessione tra notte e fantasmi si rivela diffusa per tutta l'età moderna, al punto che opere di fine Cinquecento e inizio Seicento, come il *Terrors of the Night* (1594) di Thomas Nashe o *Daemoniaci cum locis infestis et terriculamentis nocturnis* (1604) di Peter Thyraeus adottano varie traduzioni dell'espressione biblica *timor nocturnus* per descrivere i fenomeni di infestazione spettrale, cementando un'equazione della quale il *Saggio* leopardiano rappresenta solo un'elaborazione ulteriore. Noteremo inoltre che tali opere rivestono un ruolo centrale nel costruire un canone del soprannaturale antico che si rivelerà estremamente influente nei secoli successivi (compreso lo stesso *Saggio*). Nate come trattazioni di carattere teologico, con lo scopo di sostenere o confutare la credenza nelle apparizioni da un punto di vista dogmatico e attraverso una cernita accurata di *auctoritas* provenienti dal mondo classico, tali opere consegnano alle generazioni successive un vasto repertorio aneddotico che in secoli più illuminati prenderà la via della letteratura (ARETINI 2000: 229-32). A questo punto, la notte degli antichi sarà ormai un lontano ricordo, assieme a tutti gli ingenui terrori che li

spaventavano: ma, con essa, anche gli incanti e le illusioni che nutrivano la curiosità di quegli stessi antichi, dando un senso alla loro esistenza.¹⁶ A formulare una riflessione così intimamente, sorprendentemente leopardiana, tuttavia, non è Leopardi, ma una sua coetanea britannica. Così, nel 1824, Mary Shelley apre infatti un articolo dedicato alle storie di fantasmi tradizionali e alla loro scomparsa dalla memoria collettiva:

Che pianeta diverso abitiamo da quello in cui dimoravano i nostri progenitori! [...] Caverne profonde davano ricetto a giganti, uccelli grandi come nuvole gettavano le loro ombre sulle pianure e lontano, sul mare, posavano isole beate, il dolce paradiso di Atlantide o l'Eldorado splendente di incalcolabili gioielli. Dove sono, oggi? Le Isole Fortunate hanno perso la gloria che spandeva su di loro il suo alone: chi pensa più di fare esperienza dell'età dell'oro solo perché si trova a passare per le Canarie mentre è in rotta verso l'India? L'unico nostro enigma è la sorgente del Niger; la nostra sola *terra incognita* l'interno della Nuova Olanda; e il nostro solo *mare incognitum* è il passaggio a nord-ovest. [...] Che ci è rimasto da sognare? [...] Abbiamo un sole che è stato pesato e misurato, ma non compreso; l'insieme dei pianeti, l'ammasso delle stelle e il servizio dei venti, fino a ora liberi. Questo è il catalogo della nostra ignoranza. Il potere dell'immaginazione, poi, non è solo limitato nelle sue proprie creazioni, ma anche in quelle che le sono state elargite dai poveri, ciechi occhi dei nostri antenati. Che ne è stato delle incantatrici coi loro palazzi di cristallo e i sotterranei di buio pesto? E delle fate con le loro bacchette magiche? Che ne è stato delle streghe e dei loro famigli? E, infine, che ne è stato dei fantasmi [...]? (SHELLEY 2018: 375-77)¹⁷

Conclusione

Come si riguadagna l'innocenza? In un secolo illuminato – letteralmente e metaforicamente – si tratta, con ogni probabilità, di un'impresa

¹⁶ Un'altra delle conseguenze della pedagogia illuministica è la progressiva estetizzazione dello *storytelling* come momento di coesione sociale: nel momento in cui l'emergere di economie industriali dissolve le forme di socialità caratteristiche delle economie di villaggio e delle famiglie allargate, l'antica veglia intorno al fuoco viene costruita come oggetto di nostalgia culturale, ed emblema di un'autenticità dell'esperienza che nuove pratiche – come la lettura silenziosa – non sono più in grado di fornire (TATAR 2009: 51-52).

¹⁷ In quello stesso anno 1824, anche Leopardi situa dalle parti della sorgente del Niger, «unico nostro enigma», il *Dialogo della Natura e di un islandese*: che si svolge nell'«interiore dell'Affrica, [...] sotto la linea equinoziale», in un «luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno» e dove è quindi ancora possibile immaginare meraviglie.

destinata all'insuccesso. Forse, però, la possibilità di recuperare – anche solo momentaneamente – l'esperienza dei terrori antichi non è del tutto preclusa: magari, come spesso accade, è solo una questione di tecnica. E mentre il pubblico dell'Europa intera affolla gli spettacoli di fantasmagoria – nei quali il buio totale dell'antico “tempo di notte” viene ricreato artificialmente, e la lanterna magica proietta fantasmi illusori, sì, ma sottilmente perturbanti (CAMILLETTI 2015) – quelle condizioni materiali che davano anima e vigore alle vecchie storie possono forse essere riprodotte, generando una sospensione dell'incredulità tale da farci dimenticare, anche solo per un istante, il nostro status di “moderni”. È facile, del resto – scrive Mary Shelley – mostrarci increduli di giorno: diverso il caso se è mezzanotte e ci troviamo in una casa isolata, e se «a tutte queste operazioni collabor[ano] la solitudine, tende che sbattono, scariche di vento, un corridoio lungo e tetro, una porta semichiusa... oh, allora, davvero, si risponderà in modo diverso, e molti chiederanno di dormirci sopra prima di poter stabilire se al mondo (o fuori dal mondo, per formularla in modo più spirituale) esistono o meno i fantasmi» (SHELLEY 2018: 379-80).

Nella Recanati della Restaurazione, luogo ancora sospeso tra natura e cultura, l'operazione è ancora più facile. Qui sopravvivono credenze antichissime – che la luna annerisca la pelle, che la luna possa cadere – e può capitare che nei sogni dei bambini si ripetano, trasfigurati, gesti e rituali di popoli lontani nel tempo e nello spazio, nati dal timore della caduta degli astri (D'INTINO 2014). Qui, di notte, l'illuminazione artificiale è ancora tenuta al minimo – anche nella sera di un giorno festivo, «la notturna lampà» «traluce» «rara» (*La sera del dì di festa*, v. 6) – e può bastare, nel cuore della notte, il cozzare sinestetico del cigolio di un carro, della luce della luna e del guaito di un cane per trasfigurare la campagna recanatese in uno di quei crocicchi di Grecia dove si aggirava Ecatè inferna (CAMILLETTI 2012). Soprattutto, qui si aggira una potenza notturna, diabolica e assassina che vive nel buio e *uccide i bambini*: gli antichi la chiamavano Lamia, i contadini di oggi parleranno di “*fantijoli*” o *infantioli*” (ALESSANDRINI CALISTI 2016: 122), i medici di *pavor nocturnus* o di epilessia, ma la sostanza non muta – i bambini muoiono, e, spessissimo, muoiono di paura.¹⁸

¹⁸ All'epoca di Leopardi, e in generale per tutto l'Ottocento, la mortalità infantile è una piaga su tutto il territorio italiano: da un'inchiesta agraria condotta dal Regno d'Italia fra anni Settanta e anni Ottanta risulta che, su 100 morti, dai 43 (in città) ai 45 (nelle campagne) erano sotto i cinque anni (ALESSANDRINI CALISTI 2016: 147).

Anche nel cuore della civiltà, tuttavia, il buio è ancora in grado di riservare sorprese. In un episodio riferito nei *Pensieri*, e generalmente più citato che letto (COLIN 1990: 77; AMIGONI 2001: 125-26; LAZZARIN 2016: 30 n. 144), può capitare che condizioni di luce precaria e banali fenomeni di pareidolia possano far sì che «nel secolo decimonono, nel bel mezzo di Firenze, che è la città più culta d'Italia, e dove il popolo in particolare è più intendente e più civile, si vegg[ano] fantasmi, che sono creduti spiriti, e sono rocche da filare».¹⁹ Il tono, a quest'altezza cronologica, è di indignata incredulità, ma non c'è condanna: solo constatazione del potere che le tenebre continuano a esercitare sull'immaginazione degli esseri umani, indipendentemente dal loro livello di educazione e cultura.²⁰

¹⁹ Siamo, del resto, nella via di Firenze – oggi scomparsa – chiamata «via Buia».

²⁰ Non a caso, Leopardi adopera qui il termine “spavento” («molta gente, tutta spaventata»): quel genere di paura, cioè, che prescinde dalla maturità anagrafica o intellettuale del soggetto (*Zib.* 2803-804, 21 giugno 1823).

Abbreviazioni

Testi leopardiani

Alla Primavera = *Alla Primavera, o delle favole antiche*

Annot. Canzoni = *Annotazioni alle dieci Canzoni*

Appressamento = *Appressamento della morte*

Carlo Pepoli = *Al conte Carlo Pepoli*

Discorso poesia romantica = *Discorso di un italiano intorno alla poesia
Romantica*

Epist. = *Epistolario*

Fisico e Metafisico = *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*

Indice Zib. = *Indice del mio Zibaldone di pensieri*

Libertà Latina = *La Libertà Latina difesa sulle mura del Campidoglio*

Martirio de' Santi Padri = *Martirio de' Santi Padri del Monte Sinai
e dell'eremo di Raitu*

Memorie = *Memorie del primo amore*

Mosco = *Poesie di Mosco*

Nella morte di una donna fatta trucidare = *Nella morte di una donna fatta
trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*

Nozze Paolina = *Nelle nozze della sorella Paolina*

OM = *Operette morali*

Paralipomeni = *Paralipomeni della Batracomiomachia*

Per una donna inferma = *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*

Plotino e Porfirio = *Dialogo di Plotino e di Porfirio*

Saggio errori popolari = *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*

Saffo = *Ultimo canto di Saffo*

Saggio Odissea = *Saggio di traduzione dell'Odissea*

Silvio Sarno = *Vita abbozzata di Silvio Sarno*

Storia astronomia = *Storia dell'astronomia*

Titanomachia = *Titanomachia di Esiodo*

Traduzione Eneide = *Traduzione del libro secondo della Eneide*

Trionfo della Verità = *Il Trionfo della Verità Veduto in Samaria, e sul Carmelo*

Tristano = *Dialogo di Tristano e di un amico*

Zib. = *Zibaldone*

Altri testi

Elegie = Salomone Fiorentino, *Elegie di Salomone Fiorentino in morte di Laura sua moglie* (FIORENTINO 1815)

SN44 = Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova*, edizione del 1744 (VICO 1990)

Visioni = Alfonso Varano, *Visioni sacre e morali* (VARANO 2003)

Bibliografia

- G. LEOPARDI, *Appressamento della morte*, a cura di Sabrina Delcò-Toschini e Christian Genetelli, Padova, Editrice Antenore, 2002.
- *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981.
 - *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinicchio, Lucia Abate, Macerata, Quodlibet, 2021.
 - *Dissertazioni filosofiche*, a cura di Tatiana Crivelli, Padova, Editrice Antenore, 1995.
 - *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
 - *Inno a Nettuno e Odae Adespotae*, a cura di Margherita Centenari, Venezia, Marsilio, 2016.
 - *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di Angiola Ferraris, Torino, Einaudi, 2003.
 - *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995.
 - *Tutte le opere*, a cura di Lucio Felici, Roma, Lexis progetti editoriali, 1998.
 - *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emanuele Trevi, Roma, Newton&Compton, 2005.
 - *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972.
 - *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, edizione critica di Franco D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012.
 - *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991.

I. Opere

- ANDRY 1741 = NICOLAS ANDRY, *L'Orthopédie ou l'art de prevenir et de corriger dans les enfans, les difformités du corps*, 2 voll., Parigi, Alix, 1741.
- BARTOLI 1667 = DANIELO BARTOLI, *L'huomo al punto, cioè l'huomo in punto di morte*, Roma, Ghezzi, 1667.
- BONDI 1776 = CLEMENTE BONDI, *Poesie diverse di C. B.*, Padova, Penada, 1776.
- BREME 1818 = LODOVICO DI BREME, *Il Giaurro. Frammento di novella turca scritto da Lord Byron e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi* (Ginevra, 1818), Osservazioni di Lodovico di Breme, Milano, Pirota, 1818.
- BURKE 1804 = EDMUND BURKE, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, traduzione di Carlo Ercolani, Macerata, Bartolomeo Capitani, 1804.
- FIorentINO 1815 = SALOMONE FIORENTINO, *Elegie di Salomone Fiorentino in morte di Laura sua moglie*, in *Poesie di Salomone Fiorentino. Nuova edizione con aggiunte*, 2 voll., Livorno, Barbani, 1815.
- FOSCOLO 1972 = UGO FOSCOLO, *La chioma di Berenice. Poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo, volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo*, in *Scritti letterari e politici*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 267-447.
- LACROIX 1772 = FRANÇOIS BOISSIER DE SAUVAGES DE LACROIX, *Nosologie méthodique, ou distribution des maladies en classes, en genres et en especes suivant l'esprit de Sydenham, & la méthode des botanistes*, Vol. 7, Lione, Jean-Marie Bruyset, 1772.
- LOCKE 1794 = JOHN LOCKE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto compendiato dal Dott. Wynne tradotto, e commentato da Francesco Soave [...]*, 3 tomi, Venezia, Baglioni, 1794.
- LOCKE 1815 = JOHN LOCKE, *Saggio filosofico su l'umano intelletto compendiato dal dottor Winne*, trad. di Francesco Soave, Milano, Baret, 1815.
- LOCKE 2001 = JOHN LOCKE, *An Essay Concerning Human Understanding*, Kitchener, Batoche Books, 2001.
- LONGINO 1748 = *Trattato del sublime di Dionisio Longino*, traduzione di Anton Francesco Gori, Bologna, stamperia di Lelio dalla Volpe, 1748.
- M. LEOPARDI 1935 = MONALDO LEOPARDI, *Memoriale autografo ad Antonio Ranieri*, in *Carteggio inedito di varii con Giacomo Leopardi con lettere che lo riguardano*, a cura di Giovanni Bresciano e Raffaele Bresciano, Torino, Rosenberg & Sellier, 1935, pp. 478-82.
- M. LEOPARDI 1998 = MONALDO LEOPARDI, *Memoriale autografo ad Antonio Ranieri*, in *Il Monarca delle Indie. Corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, a cura di Graziella Pulce, Milano, Adelphi, 1998, pp. 303-30.
- MACROBIO 2007 = MACROBIO, *Commento al Sogno di Scipione*, a cura di Moreno Neri, Milano, Bompiani, 2007.
- OMERO 2016 = OMEMO, *Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2016.
- PETRARCA 1826 = *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal Conte Giacomo Leopardi. Parte prima*, Milano, presso Antonio Fortunato Stella e figli, 1826.

- RADCLIFFE 1826 = ANN RADCLIFFE, *On the Supernatural in Poetry*, in «New Monthly Magazine», 16 (1826), pp. 145-52.
- RICCATI 1817 = CHARLES RICCATI, *Tableau historique et raisonné des événemens qui ont précédé et suivi le rétablissement des Bourbons en France, et de la paix en Europe, depuis mars 1815, jusqu'au 8 juillet 1816*, 2 voll., Parigi, Delaunay, 1817.
- ROUSSEAU 1990 = JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Le confessions*, a cura di Andrea Calzolari, Milano, Mondadori, 1990.
- SADE 1799 = DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS DE SADE, *Idée sur les romans*, in Id., *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, 4 voll., Parigi, Massé, 1799, pp. i-xlvii.
- SAFFO 1971 = *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, a cura di Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Athenaeum Polak & Van Gennepe, 1971.
- SHELLEY 2018 = MARY SHELLEY, *I fantasmi*, in *Villa Diodati Files. Il primo Frankenstein, 1816-17*, a cura di Fabio Camilletti, Roma, Nova Delphi, 2018, pp. 375-88.
- SPETTATORE 1816 = *The Siege, ecc. L'assedio di Corinto, Poema. Parisina, Poema in 8°*. Londra, Murray, 1816, in «Spettatore. Parte straniera», 15 ottobre 1816, pp. 73-78.
- SPETTATORE 1816b = *Superstizioni, Fattucchiere, Malefici, ec.*, in «Lo Spettatore. Parte straniera», V, 1816, p. 425
- VARANO 2003 = ALFONSO VARANO, *Visioni sacre e morali*, a cura di Riccardo Verzini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- VICO 1990 = GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1990.
- VICO 1992 = GIAMBATTISTA VICO, *Autobiografia*, a cura di Fausto Nicolini, Bologna, Il Mulino, 1992.
- ZAJOTTI 1825 = ANON. [PARIDE ZAJOTTI], *Sulla Mitologia. Sermone del Cav. Vincenzo Monti. – Milano, 1825, dalla Società tipografica dei classici italiani*”, in «Biblioteca italiana», XL (ottobre-dicembre 1825), pp. 17-36.

II. Dizionari e lessici

- CRUSCA 1697 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [...], Venezia, Giovanni Francesco Valvasense, 1697.
- CRUSCA 1806 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca, cresciuto di assai migliaia di voci e modi de' classici, le più trovate da' Veronesi*, 7 voll., Verona, Dionigi Ramanzini, 1806.
- FORCELLINI 1805 = *Totius latinitatis Lexicon Consilio et cura Jacobi Facciolati Opera et studio Aegidii Forcellini* [...], 4 voll., Patavii, Typis Seminarii, Apud Thomam Bettinelli Superiorum permissu, et privilegio, 1805.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia (poi da Giorgio Bàrberi Squarotti), 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002.

GRADIT = *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, 6 voll., Torino, Utet, 1999.

RABBI 1783 = CARLO COSTANZO RABBI, *Sinonimi ed aggiunti italiani raccolti dal padre Carlo Costanzo Rabbi [...]*, Bassano, Remondini, 1783.

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, all'URL <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

III. Studi

ALESSANDRINI CALISTI 2016 = SILVIA ALESSANDRINI CALISTI, *Sani e liberi. La maternità nella tradizione marchigiana (sec. XVII-XX)*, Recanati, Giaconi, 2016.

ALOISI 2010 = ALESSANDRA ALOISI, *Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, ne *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), a cura di Chiara Gaiardoni, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2010, pp. 243-58.

ALOISI-CAMILLETTI 2020 = ALESSANDRA ALOISI-FABIO CAMILLETTI (a cura di), *Archaeology of the Unconscious: Italian Perspectives*, New York, Routledge, 2020.

AMBROSINO 2021 = GENNARO AMBROSINO, *Leopardi e il mesmerismo: una lettura in chiave magnetica del "Tasso"*, in «Enthymema», 27 (2021), pp. 31-43.

AMIGONI 2001 = FERDINANDO AMIGONI, «Una sera di state, passando per via buia». Appunti sul fantastico italiano, in *Le soglie del fantastico*, a cura di Marina Galletti, Roma, Lithos, 2001, pp. 125-33.

ARETINI 2000 = PAOLA ARETINI, *I fantasmi degli antichi tra Riforma e Controriforma. Il soprannaturale greco-latino nella trattatistica teologica del Cinquecento*, Bari, Levante, 2000.

BAILEY 2013 = MICHAEL D. BAILEY, *Fearful Spirits, Reasoned Follies. Boundaries of Superstition in Late Medieval Europe*, Ithaca-Londra, Cornell University Press, 2013.

BARTHES 1973 = ROLAND BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Parigi, Seuil, 1973.

BELLUCCI-D'INTINO-GENSINI 2014 = NOVELLA BELLUCCI-FRANCO D'INTINO-STEFANO GENSINI (a cura di), *Lessico leopardiano 2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014.

BELLUCCI-D'INTINO-GENSINI 2016 = NOVELLA BELLUCCI-FRANCO D'INTINO-STEFANO GENSINI (a cura di), *Lessico leopardiano 2016*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

BIANCHI 2008 = LORENZO BIANCHI, *Critica e libero pensiero*, in *Illuminismo. Un vademecum*, a cura di Gianni Paganini ed Edoardo Tortarolo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 88-102.

BLASUCCI 2019-21 = LUIGI BLASUCCI, *Introduzione*, in G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di L. Blasucci, 2 voll., Milano, Fondazione Pietro Bembo Ugo Guanda, 2019-21.

BRACCINI 2013 = TOMMASO BRACCINI, *Indagine sull'orco. Miti e storie del divoratore di bambini*, Bologna, Il Mulino, 2013.

- BRAUDEL 1967 = FERNAND BRAUDEL, *Civilisation matérielle, Économie et Capitalisme XVe-XVIIIe siècle*, 3 voll, Parigi, Armand Colin, 1967.
- CACCIAPUOTI 1997 = G. LEOPARDI, *Trattato delle passioni. Edizione tematica dello «Zibaldone di pensieri» stabilita sugli «Indici» leopardiani*, a cura di Fabiana Cacciapuoti con prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 1997.
- CAMERON 2010 = EUAN CAMERON, *Enchanted Europe. Superstition, Reason, & Religion, 1250-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- CAMILLETTI 2012 = FABIO CAMILLETTI, *Urszenen: Dream Logic and Myth in the First Page of Leopardi's «Zibaldone»*, in «Italian Studies», 67, 2012, 1, pp. 60-73.
- CAMILLETTI 2013 = FABIO CAMILLETTI, *Leopardi's Nymphs. Grace. Melancholy, and the Uncanny*, Londra, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2013.
- CAMILLETTI 2014 = FABIO CAMILLETTI, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, in «Italian Studies», 69.2 (2014), pp. 231-45.
- CAMILLETTI 2015 = FABIO CAMILLETTI, *Storie di fantasmi, tradotte dal tedesco*, in Johann August Apel et al., *Fantasmagoriana*, a cura di Fabio Camilletti, Roma, Nova Delphi, 2015, pp. 7-98.
- CAMILLETTI 2020 = FABIO CAMILLETTI, *Leopardi's Night (T)errors, the Uncanny, and the 'Old Wives Tales'*, in *Archaeology of the Unconscious*, a cura di Alessandra Aloisi e Fabio Camilletti, Londra, Routledge, 2020, pp. 67-85.
- CAMILLETTI 2023 = FABIO CAMILLETTI, *"Dietro le porte": "Lo spavento notturno" di Giacomo Leopardi, i terrori della notte e la morte in culla tra "errori popolari" e nosologia medica*, in «Quaderni d'Italianistica», 43.1 (2023), pp. 101-115.
- CAMILLETTI 2023b = FABIO CAMILLETTI, *Gothic Beginnings: 1764-1827*, in *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, Marco Malvestio e Stefano Serafini, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2023, pp. 19-29.
- CAMILLETTI-PIPERNO 2018 = FABIO CAMILLETTI-MARTINA PIPERNO, *L'antico e il moderno*, in *Leopardi*, a cura di Franco D'Intino e Massimo Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 257-81.
- CAMILLETTI-PIPERNO 2021 = FABIO CAMILLETTI-MARTINA PIPERNO, *Sopravvivenze dell'antico. Il mito nella polemica classico-romantica*, in *Il mito ripensato nell'opera di Giacomo Leopardi*, a cura di Perle Abbrugiati, Milano, Mimesis, 2021, pp. 117-39.
- CAMPANA 2011 = ANDREA CAMPANA, *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Firenze, Olschki, 2011.
- CAMPONESI 1983 = PIETRO CAMPONESI, *La carne impassibile*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- CAMPONESI 1990 = PIERO CAMPONESI, *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*, Milano Garzanti, 1990.
- CENTENARI 2014 = MARGHERITA CENTENARI, *Elegia I*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, numero monografico de «L'Ellisse», IX.2 (2014), pp. 131-40.

- CLUBBE 1991 = JOHN CLUBBE, *The Tempest-toss'd Summer of 1816: Mary Shelley's «Frankenstein»*, «The Byron Journal», 1991, 19, pp. 26-40.
- COLIN 1990 = MARIELLA COLIN, *La difficile naissance de la littérature fantastique en Italie*, in «Les langues néo-latines», 84, 1990, 272, 1990, pp. 73-96.
- CUTURRI-DONI-PRATESI-VERGARI 2009 = PAOLO CUTURRI-GIANNI DONI-STEFANO PRATESI-DANIELE VERGARI (a cura di), *Partire partirò, partir bisogna. Firenze e la Toscana nelle campagne napoleoniche, 1793-1815*, Firenze, Sarnus, 2009.
- DAINOTTO 2007 = ROBERTO M. DAINOTTO, *Montesquieu's North and South: History as a Theory of Europe*, in *Europe (in Theory)*, Durham-Londra, Duke University Press, 2007, pp. 52-86.
- DAMIANI 1994 = ROLANDO DAMIANI, *Le «credenze stolte». Leopardi e gli errori popolari*, in *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 7-55.
- DAMIANI 1998 = ROLANDO DAMIANI, *All'apparir del vero: Vita di Giacomo Leopardi*, Milano Mondadori, 1998.
- DE JONG BOERS 1995 = BERNICE DE JONG BOERS, *Mount Tambora in 1815: A Volcanic Eruption in Indonesia and Its Aftermath*, in «Indonesia», 1995, 60, pp. 37-60.
- DI MARTINO 2022 = SIMONA DI MARTINO, *Le visioni letterarie di Alfonso Varano e Giacomo Leopardi: tra teologia e ghost story? in Quaderni d'Italianistica. Quel che resta del giorno. La notte nella letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri*, a cura di Simona Di Martino, 43.1 (2022), pp. 57-80.
- DI MARTINO 2023 = SIMONA DI MARTINO, *Gothic Poetry*, in *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, a cura di Marco Malvestio e Stefano Serafini, Edimburgo, EUP, 2023, pp. 107-22.
- D'INTINO 1994 = FRANCO D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in «Filologia e critica», XIX, 1994, 2, pp. 211-71.
- D'INTINO 1995 = FRANCO D'INTINO, note a *Memorie del primo amore*, in G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, ed. critica a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- D'INTINO 2003 = FRANCO D'INTINO, XXXIX. «Spento il diurno raggio». *Lettura di Franco D'Intino*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno 'Canti' e 'I nuovi credenti'*, a cura di Armando Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 697-720.
- D'INTINO 2009 = FRANCO D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.
- D'INTINO 2014 = FRANCO D'INTINO, *Lo spavento notturno. Idillio V*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, numero monografico de «L'Ellisse», IX.2 (2014), pp. 97-117.
- D'INTINO-MACCIONI 2016 = FRANCO D'INTINO-LUCA MACCIONI, *Leopardi: guida allo Zibaldone*, Roma, Carocci, 2016.
- D'INTINO 2018 = FRANCO D'INTINO, *La prosa*, in *Leopardi*, a cura di Franco D'Intino e Massimo Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 63-97.
- D'INTINO 2019 = FRANCO D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

- D'INTINO 2021 = FRANCO D'INTINO, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021.
- FOUCAULT 1961 = MICHEL FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Parigi, Plon, 1961.
- FOUCAULT 1966 = MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard, 1966.
- FREUD 1977 = SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Paolo Boringhieri, 1977, pp. 77-118.
- GALLI 2013 = MATTEO GALLI, *Introduzione*, in E.T.A. Hoffmann, *Notturni*, a cura di Matteo Galli, Roma, L'Orma, 2013, pp. xix-xxxvii.
- GALLORINI 2009 = SANTINO GALLORINI, *Viva Maria e nazione ebrea. I fatti di monte San Savino e Siena*, Cortona, Calosci, 2009.
- GENETELLI 1995 = CHRISTIAN GENETELLI, *Leopardi "contra" Byron*, in «Cenobio», 44 (1995), pp. 145-54.
- GHIDETTI 2000 = ENRICO GHIDETTI, *Alle origini della vocazione poetica leopardiana: la cantica "Appressamento della morte"*, in *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, a cura di Bortolo Martinelli, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 23-47.
- GIBELLINI 2003 = PIETRO GIBELLINI, XXXVIII. «Io qui vagando», in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di Armando Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 675-96.
- GIBELLINI 2008 = CECILIA GIBELLINI, *Byron and Leopardi*, in *Nuovi quaderni del CRIER. Byron e l'Europa, l'Europa di Byron*, a cura di Francesco Piva, Angelo Righetti e Laura Colombo, Verona, Fiorini, 2008, pp. 215-230.
- GIOANOLA 1995 = ELIO GIOANOLA, *Leopardi: La malinconia*, Milano, Jaca Book, 1995.
- GIOANOLA 2005 = ELIO GIOANOLA, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005.
- HANDLEY 2007 = SASHA HANDLEY, *Visions of an Unseen World. Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-century England*, Londra, Pickering & Chatto, 2007.
- HOFFMANN 2013 = E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia*, in *Notturni*, a cura di Matteo Galli, Roma, L'Orma, 2013, pp. 3-50.
- JOSZ 1926 = AURELIA JOSZ, *Salomone Fiorentino*, ne «La Rassegna Mensile di Israel», 3.4 (1926), pp. 172-81.
- KENAN 2000 = VERED LEV KEENAN, *Fabula analisi: the Literal as a Feminine Sense*, «Studies in Latin Literature and Roman History», X, 2000, pp. 370-91.
- KOSLOFSKY 2011 = CRAIG KOSLOFSKY, *Evening's Empire. A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- LAZZARIN 2016 = STEFANO LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, a cura di Stefano Lazzarin, Firenze, Le Monnier, 2016, pp. 1-58.

- MACCIONI 2022: LUCA MACCIONI, *La scoperta del "selvaggio sociale". Etnoantropologia leopardiana alla prova della "Parte primera de la Chronica del Peru" di Pedro Cieça de León*, «Studi (e testi) italiani», 48: 2022, pp. 23-130
- MASSARO 1977 = MATTEO MASSARO, *Aniles fabellae*, «Studi italiani di filologia classica», XLIX, 1977, 1-2, pp. 105-135.
- MAZZARELLA 1996 = ARTURO MAZZARELLA, *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*, Napoli, Liguori, 1996.
- MENCACCI 1995 = FRANCESCA MENCACCI, *La balia cattiva: alcune osservazioni sul ruolo della nutrice nel mondo antico*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, a cura di Renato Raffaelli, Ancona, Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche, 1995, pp. 227-37.
- MOLTEDO 2020 = LORENZO MOLTEDO, *Maraviglia/Meraviglia*, in *Lessico leopardiano 2020*, a cura di Novella Bellucci e Valerio Camarotto, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 93-101.
- NATALE 2018 = MASSIMO NATALE, *La Poesia, In Leopardi*, a cura di Franco D'Intino e Massimo Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 21-59.
- NEPPI-VITERBO-OBERDORFER 1987 = LIONELLA NEPPI-MODONA VITERBO-SONIA OBERDORFER (a cura di), *1799: un pogrom in toscana*, ne «La Rassegna Mensile di Israel», 53.3 (1987), pp. 241-59.
- OLIVERIO FERRARIS 2013 = ANNA OLIVERIO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- PATERA 2005 = MARIA PATERA, *Comment effrayer les enfants: les cas de Mormôl Mormolukê et du mormolukeion*, «Kernos», 2005, 18, pp. 371-90.
- PATERA 2014 = MARIA PATERA, *Reflections on the Discourse of Fear in Greek Sources*, in *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, a cura di Angelos Chaniotis e Pierre Ducrey, Stoccarda, Franz Steiner, 2014, pp. 109-134.
- PIPERNO 2014 = MARTINA PIPERNO, *Mutazione*, in *Lessico Leopardiano 2014*, a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, e Stefano Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 101-106.
- PIPERNO 2018 = MARTINA PIPERNO, *Rebulding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science'*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018.
- PISANO 2013 = CARMINE PISANO, *Da spauracchio per bambini a indictio silentii. I «mostri dell'infanzia» nell'antica Grecia*, in *Monstra. Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, a cura di Igor Baglioni, 2 voll., Roma, Edizioni Quasar, 2013, vol. II, pp. 69-78.
- POSFORTUNATO 1983 = LORENZA POSFORTUNATO, *Premessa*, in *Appressamento della morte*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983.
- SAINT GIRONS 2003 = BALDINE SAINT GIRONS, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003.
- SCOBIE 1979 = ALEX SCOBIE, *Storytellers, Storytelling, and the Novel in Graeco-Roman Antiquity*, in «Rheinisches Museum für Philologie», 122, 1979, 3-4, pp. 229-59.

- SCOBIE 1983 = ALEX SCOBIE, *Apuleius and Folklore. Toward a History of ML3045, AaTh567, 449A*, Londra, The Folklore Society, 1983.
- SGANZERLA 2016 = ERIK PIETRO SGANZERLA, *Malattia e morte di Giacomo Leopardi. Osservazioni critiche e nuova interpretazione diagnostica con documenti inediti*, Milano, BookTime, 2016.
- SGANZERLA-RIVA 2017 = ERIK PIETRO SGANZERLA-MICHELE AUGUSTO RIVA, *The Disease of the Italian Poet Giacomo Leopardi (1798–1837). A Case of Juvenile Ankylosing Spondylitis in the 19th Century?*, in «JCR: Journal of Clinical Rheumatology», 23.4 (2017), pp. 223-5.
- SKEEN 1981 = CARL EDWARD SKEEN, «The Year without a Summer»: A Historical View, in «Journal of the Early Republic», 1981, 1, pp. 51-67.
- SMITH 2016 = ANDREW SMITH, *Gothic Death 1740-1914. A Literary History*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- SMITH-KAPUSTA 2011 = JADWIGA SMITH-ANNA KAPUSTA, *Introduzione*, in *Writing Life. Suffering as a Poetic Strategy of Emily Dickinson*, Cracovia, Jagiellonian University Press, 2011.
- STOTHERS 1984 = RICHARD B. STOTHERS, *The Great Tambora Eruption in 1815 and its Aftermath*, in «Science», 1984, 4654, pp. 1191-1198.
- STRAMAGLIA 1999 = ANTONIO STRAMAGLIA, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari, Levante, 1999.
- TATAR 2009 = MARIA TATAR, *Enchanted Hunters. The Power of Stories in Childhood*, New York, Norton, 2009.
- WEBER 1964 = MAX WEBER, *Science as a Vocation*, in *From Max Weber: Essays in Sociology*, a cura di Hans H. Gerth e Charles Wright Mills, New York, Oxford University Press, 1946, pp. 129-56.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA
ORAZIO CARPENZANO
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA
ENRICO ROGORA
FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE PHILOLOGICA

Responsabili

FRANCO D'INTINO, PAOLO GARBINI, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

Membri

VICENÇ BELTRAN (Roma, Sapienza)
LEONARDO FUNES (Buenos Aires)
SABINE KOESTERS (Roma, Sapienza)
LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)
SNEŽANA MILINKOVIĆ (Beograd)
RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)
PAOLO TORTONESE (Paris III)
JAMES VIGUS (London, Queen Mary)
FABIO ZINELLI (Paris, École Pratique des Hautes Études)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

142. The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume I – Culture, Art, Media
143. The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume II – Society and Institutions
144. La Bukowina e la “letteratura etnografica” di lingua tedesca
Giulia Fanetti
145. Stability and flexibility in Labour Law reforms. Europe and Latin
America
edited by Stefano Bellomo, Domenico Mezzacapo, Fabrizio Ferraro
146. Tutto taglia
Antologia di poetesse maya contemporanee
a cura di Aida Toledo Arévalo
147. La parola contesa
Narrativa centroamericana contemporanea
a cura di Stefano Tedeschi
148. Il tedesco tra lingua difficile e “lingua facile”
Prospettive sulla Leichte Sprache
a cura di Claudio Di Meola, Daniela Puato, Ciro Porcaro
149. Tullio Massotti
L’itinerario politico di un sindacalista rivoluzionario
Federico Goddi
150. Migranti e migrazioni
Opinioni, atteggiamenti e bisogni nella Comunità Montana dei Cimini
a cura di Carmelo Bruni
151. (Un)Veiling Sexual Identities
Plays, Characters and Language in 21st Century British Drama
Davide Passa
152. Lessico Leopardiano 2024
La paura
a cura di Fabio Camilletti e Giulia Scialanga



La paura della morte, ultima fra le “cose ultime” (ἔσχατα) a resistere al naufragio della metafisica. Il timore dell’ignoto – lo stesso che ha spinto gli antichi a crearsi i propri dèi – capace di annichilire l’intelletto ai limiti della paralisi, oppure di ottunderlo in una sorta di trance estatica. Lo spavento che può cogliere chi fissa in volto la bellezza. E i terrori della notte, quando capita che il buio e la memoria trasfigurino un banale scorcio di campagna in un crocicchio dell’antica Tessa: quelle paure senza appello, inaccessibili alla verbalizzazione, che tormentano e a volte uccidono i bambini piccoli, ritrovati morti tra le convulsioni.

Il tema della paura attraversa l’opera di Leopardi in maniera asistemica ma costante, finendo per lambire questioni profonde di quell’età incerta – post-rivoluzionaria, pre-risorgimentale, *romantica* – in cui la paura diviene una formidabile chiave di lettura per comprendere l’assoluta novità del presente.

Alle consuete schede lessicali, questo volume affianca quattro saggi che esplorano altrettanti volti della paura nell’opera leopardiana: il *timor* vichiano, il raccapriccio della tradizione sepolcrale, il rapporto con la bellezza e il desiderio e i “terrori della notte”.

Fabio Camilletti si è formato tra Pisa, Oxford, Parigi, Birmingham e Berlino ed è attualmente Professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea all’università di Warwick. Ha pubblicato, fra gli altri, *Leopardi’s Nymphs. Grace. Melancholy, and the Uncanny* (2013) e *Manzoni gotico. Tre itinerari illegali ne “I promessi sposi”* (2023).

Giulia Scialanga è laureata in Filologia Moderna presso l’Università di Roma La Sapienza e in Western Literature presso la Katholieke Universiteit Leuven. Ha pubblicato recensioni su «La Rassegna della letteratura italiana» e ha presentato interventi sul lessico leopardiano della paura in conferenze internazionali.

ISBN 978-88-9377-345-4



9 788893 773454

