

L'ombra di Edipo: interferenze mitiche nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* di Giacomo Leopardi.

Veronica Medda

Le *Operette morali* di Giacomo Leopardi¹ sono state spesso considerate come la «stazione finale della lenta conversione filosofica» (Tellini 1998: 779), iniziata già nel 1819. In una lettera indirizzata al suo amico Pietro Giordani, datata 4 settembre 1820, Leopardi comunicava di aver iniziato ad abbozzare «certe prosette satiriche» (Leopardi 1864) con l'intento di «vendicarsi del mondo e quasi della virtù» (*ibidem*). Il progetto delle prosette non verrà mai portata a termine, ma è proprio da questo nucleo primitivo che fioriranno le *Operette*.

La ragion d'essere della presente indagine prende avvio dall'opportunità di considerare il capolavoro leopardiano come un repertorio di contro-miti². In alcuni testi il mito viene palesemente rivelato dall'autore stesso, si veda per esempio il *Dialogo di Ercole e di Atlante o La Scommessa di Prometeo*, mentre in altri è sapientemente dissimulato – così, forse, nel caso di cui ci occuperemo, ovvero il *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

È indubbio, infatti, che la materia mitologica costituisca un pilastro fondamentale per la genesi delle *Operette* che, fin dalle prime intenzioni dell'autore, erano state concepite come una sorta di «enciclopedia di notizie storiche e mitologiche» (Sangirardi 2001: 27) in grado di investire il mito di un nuovo compito conoscitivo. In altre parole, i ventiquattro testi

¹ Edizione di riferimento per le citazioni delle *Operette morali* è Leopardi 2006 (d'ora in poi OM 2006).

² Cfr., fra gli altri, Sangirardi 2001 e Cannas, Distefano 2016.



sono frutto di una riscrittura che, prendendo spunto da alcuni mitologemi con il loro corredo di varianti letterarie, dà forma ad un nuovo repertorio di miti, o meglio di contro-miti³.

Per raggiungere questo obiettivo è stato senza dubbio indispensabile l'apporto del modello di Luciano di Samosata, sfruttato soprattutto nella forma del dialogo per buona parte delle operette. Il modello di Luciano è servito, come annunciato dallo stesso autore nel 1820, da esempio per demistificare i miti e i luoghi comuni della modernità⁴. Resta da precisare ciò che il *mythos* rappresentava per Leopardi in virtù non solo dell'equilibrio ideologico delle *Operette*, ma soprattutto per la storia dell'umanità: nelle sue origini, il mito era nato con l'intenzione di «spiegare e non mistificare» (Zibaldone 1997: 4238 - 4239, 29 dicembre 1826) creando un'alleanza tra l'uomo e la natura. Gli apparati mitologici successivi, invece, sono stati corrotti da sistemi filosofici che li hanno del tutto privati della loro funzione originaria (cfr. Felici 2006).

La riscrittura del mito attuata da Leopardi nelle *Operette morali* può essere interpretata come un anti-sistema, lontano da ogni tipo di credenza aprioristica, caratterizzata com'è dalle interferenze che le favole antiche esercitano sulle 'favole' della modernità, frutto degli inganni dell'intelletto (in antitesi, dunque, con gli inganni dell'immaginazione).

La «creazione di nuovi miti, spesso ricreazione, trasposizione a significazione universale e attuale di miti antichi» (Sconocchia, 1995: 49), è un processo letterario che può essere ricondotto al concetto della mitopoiesi – declinato tuttavia ironicamente, secondando quell'impronta comica che contraddistingue tutto il corpo delle *Operette morali* (Cellerino 1998). Infatti, al centro del meccanismo mitopoietico aleggia, ancora una volta, lo spirito della memoria classica e lo dimostra il fatto che lo stesso

³ Cfr. in proposito Van Den Bossche 2000.

⁴ Cfr. Mattioli 1982. Lo stesso ha redatto un'accurata lista di tutti i debiti lucianei riscontrabili all'interno del *corpus* delle *Operette*. Nel suo studio viene messo in evidenza come il recanatese erediti dal modello greco frammenti e tematiche della mitologia classica. Non a caso il primo titolo che Leopardi aveva pensato per il progetto di un'opera in prosa di stampo satirico era quello di *Novelle lucianee*.

procedimento letterario sia stato probabilmente desunto, tra le altre fonti, anche dalle letture platoniche, in particolare della *Repubblica*, ampiamente documentate in concomitanza con la stesura dei dialoghi filosofici (cfr. Pacella 1966: 557 – 577).

Da queste premesse possiamo dedurre che la mitologia classica, in tutta la sua varietà e complessità, sia uno dei punti di partenza dell'intero *corpus* delle *Operette morali*: Leopardi osserva che proprio i Greci, per primi, si trasformano da cantori di storie a filosofi nel momento in cui l'esigenza di verità diviene predominante. Ed è proprio la filosofia a smascherare il mito, il quale non costituisce un sapere indubitabile né tanto meno una verità assoluta. La mitologia antica aveva un ruolo sociale e civico fondamentale, mentre quella moderna dovrebbe inventarsi, in una sorta di teoresi mitologica, nuovi modi di parlare del *mythos*. Nella pianificazione delle *Operette* il mito ha all'inizio fornito una traccia elementare, per poi divenire, più compiutamente, lo strumento attraverso il quale l'autore potesse mettere in atto la «demitizzazione» (Dolfi, 1998: 154) di tali mitologie secolarizzate.

È da queste prime e generali considerazioni che bisogna partire per comprendere non solo il grande momento della creazione letteraria delle *Operette morali*, ma soprattutto la coerenza e la sistematicità del progetto satirico leopardiano atto, appunto, a demistificare le tesi più in voga relative alle questioni dell'antropocentrismo e del rapporto tra uomo e natura e la lettura dell'evoluzione della società umana come progresso.

Di questi temi, così centrali nel pensiero leopardiano, si farà portavoce anche il *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Qui il protagonista, visitando tutte le parti del globo, erra inutilmente alla ricerca di un luogo in cui l'uomo possa vivere in pace con se stesso e in armonia con la natura. Il viaggio dell'Islandese si configura, in realtà, come un vano tentativo di allontanamento dalla Natura, dal momento che quest'ultima lo aspetta proprio all'ultima tappa del viaggio della sua vita.

Secondo una tradizione critica consolidata il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, scritto tra il 21 e il 30 maggio del 1824, segna una particolare svolta nel pensiero leopardiano, spesso marcata da formule ricorrenti che tendono in qualche modo a limitarla e a circoscriverla, definendola per esempio come passaggio da un sensismo esistenziale ad un materialismo

cosmico. E tuttavia, già nel *Dialogo della Natura e di un'Anima*, prima operetta avente come protagonista la personificazione della natura, si possono ritrovare palesi indizi che conducono verso la ri-definizione del rapporto tra uomo e natura. In questo testo, nel quale è possibile riscontrare delle influenze platoniche (cfr. Cannas, Distefano 2016: 17-31), in particolare legate al mito di Er narrato nella *Repubblica*, viene chiarito che, una volta che l'anima si fosse innestata in una nuova vita, si sarebbe anche re-innescata quella congenita infelicità legata non solo alla condizione umana, ma piuttosto allo *status* di essere vivente. A un massimo grado di consapevolezza corrisponde proporzionalmente un massimo grado di infelicità, e conseguentemente l'Anima vorrebbe incarnarsi in una creatura gerarchicamente inferiore, quindi non dotata di ragione: in ultima analisi la Natura risulta essere già implicata nella grama esistenza di tutti i suoi figli, uomini e bestie.

Una tale concezione viene poi messa in atto in maniera più compiuta e sistematica nel *Dialogo con l'Islandese*, che testimonia l'insanabile rottura tra l'uomo e la natura. Come già accennato, qui la satira si estende all'antropocentrismo e alla conseguente pretesa dell'uomo di considerarsi come la creatura privilegiata del cosmo. Unico essere vivente in grado di autodeterminarsi, l'uomo si è spinto oltre l'originario stato di natura; ed è proprio da qui che nasce l'irrimediabile e moderna contraddizione tra l'umanità tutta e 'madre natura'. Di fatto, quando nel processo di conoscenza si è innestato il raziocinio, la lacerazione col mondo naturale ha creato nell'uomo un vuoto incolmabile, dove hanno trovato spazio le incertezze, gli interrogativi sulla realtà cui non poteva dare risposta.

L'Islandese, infatti, in cerca di una risposta soddisfacente, sottopone la Natura ad un serrato interrogatorio di carattere esistenzialistico; in questo senso è possibile immaginare il *Dialogo* come una grande domanda irrisolta, un quesito senza risposta facilmente sintetizzabile attraverso l'ultimo interrogativo che il protagonista rivolge alla sua interlocutrice sul finire dell'operetta:

dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono? (OM 2006: 82)

Una puntuale e attenta riflessione in merito a questi interrogativi universali, gli stessi che in quegli anni animano le pagine dello *Zibaldone*, ci ha condotto verso l'ipotesi che anche nel celebre *Dialogo della Natura e di un Islandese*, così come nell'intera opera, si celino le tracce di un mito della tradizione classica. Per capire con quali testi Leopardi possa essersi confrontato, nel periodo precedente la stesura delle *Operette morali*, è fondamentale far riferimento all'*Elenco delle letture leopardiane* (cfr. Pacella 1966: 557 – 577), in cui vengono puntualmente riportate le letture svolte dal 1819 fino al 1830. Il primo degli elenchi è datato febbraio 1819 ed è scritto in greco; il secondo appartiene al periodo del suo soggiorno nella capitale tra il 1822 e il 1823; il terzo è del maggio 1823; il quarto, contenente 479 titoli, comprende il periodo che va dal giugno 1823 al febbraio 1830; il quinto elenco non presenta datazione; il sesto, anch'esso non datato, è un elenco di letture parziali; il settimo, l'ottavo e il nono sono semplicemente una lista di nomi e di titoli.

Nonostante il terzo risulti essere grossomodo corrispondente al periodo della scrittura del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, è in quelli precedenti che riscontriamo le suggestioni più interessanti; non a caso i primi contengono una serie di opere di Luciano⁵ che, come è stato già rilevato, costituisce una delle tracce principali delle *Operette*. Invece, per quanto riguarda il rapporto con i testi di matrice illuminista, dobbiamo obbligatoriamente tenere in considerazione, oltre l'*Elenco delle letture*, anche il *Catalogo della Biblioteca Leopardi*⁶, dove è documentata la presenza di numerose opere esclusive di carattere scientifico e filosofico (Cfr.

⁵ Tra i testi luciani sono da ricordare: *Caronte o i contemplatori* (II elenco), *De non facile credendo calumniae* e *Vitarum auctio* (maggio 1823, III elenco), *Timone e Prometheus* (gennaio 1824, III elenco), *Hermonides* e *De Astrologia* (febbraio 1824, III elenco).

⁶ Cfr. Campana 2011. Il *Catalogo della Biblioteca Leopardi* è stato pubblicato ad Ancona tra il 1898 e il 1899 e rappresenta uno strumento fondamentale non solo per gli studiosi del poeta di Recanati ma anche per comprendere l'impatto che, all'epoca, potesse avere una grossa biblioteca privata che diveniva il centro culturale della provincia.

Landolfi Petrone 1993: 476 – 47). Dall'analisi di entrambi appare chiaro come, nel momento cruciale della formazione della sua poetica, gli interessi intellettuali di Leopardi si stanzino rispettivamente su due poli: da una parte la tradizione classica greca e latina, con particolare attenzione per la tragedia e per la produzione di stampo filosofico; dall'altro la produzione settecentesca di matrice illuminista, come le opere di Voltaire e Rousseau.

Se dietro la maggior parte dei dialoghi filosofici leopardiani si cela l'ombra di un mito forse anche in questo caso ci possono essere delle correlazioni – non casuali – tra la materia mitologica del ciclo edipico, una significativa parte dei suoi rifacimenti antichi e moderni, e il *Dialogo tra la Natura e l'Islandese*⁷.

La prima analogia si riscontra già nel ritratto leopardiano della Natura, che viene rappresentata come una «Sfinge indifferente e immobile» (Dolfi 1998: 155).

Ma fattosi più vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente (OM 2006: 76).

La descrizione sembrerebbe alludere eufemisticamente all'aspetto terribile della Sfinge quale risulta, attraverso le parole di Edipo, nel rifacimento di Seneca⁸ della tragedia sofoclea – e già anticipa la sorte che attende l'Islandese:

⁷ Ipotesi che deriva dal confronto con il mio relatore di tesi Andrea Cannas (*Suggestioni mitiche e 'memorie intertestuali' nel Dialogo della Natura e di un Islandese di Giacomo Leopardi*).

⁸ In questa sede non sarà il caso di soffermarsi sulle peculiarità della tragedia di Seneca, che Leopardi aveva di sicuro avuto modo di leggere, ma è sufficiente precisare che la trama della *cothurnata* ricalca fedelmente l'*Edipo re* del tragediografo greco Sofocle, della quale conserva la struttura originaria.

Sfinge che proponeva enigmi: non mi sono fatto intimorire dalle fauci insanguinate di quella mostruosa indovina e dal suolo disseminato di bianche ossa, e mentre dalla cima della rupe già pronta a gettarsi sulla preda, drizzava le ali e, sferzando l'aria, a guisa di un feroce leone, proferiva minacce, le ho chiesto l'enigma: risuonò dall'alto un'orribile voce, le sue mascelle scricchiarono, e impaziente indugiò, bramosa di avere le mie viscere, sgretolò con gli artigli le rocce; io sciolsi le intricate parole, i nascosti inganni, il funesto enigma del mostro alato (Seneca 1993).

Preliminarmente è utile recuperare l'etimologia della parola Sfinge, dal greco Σφίγξ – strangolatrice – termine da collegare al verbo σφίγγω che significa appunto strangolare, che, insieme al suo aspetto mostruoso, ci obbligano a considerare questa figura mitologica come portatrice di simboli e significati oscuri. Anche Carl Gustav Jung (2012) vedrà nell'immagine della Sfinge l'archetipo della figura materna nella sua valenza negativa, ovvero la rappresentazione della 'Madre terrificante e divoratrice'. L'apparato etimologico e simbolico, dunque riconducibile al mito, si può prudentemente ascrivere alla formula (oramai finanche abusata) della 'Natura matrigna', l'entità indifferente che non si prende cura dei propri figli, descritta con queste parole dall'Islandese:

ISLANDESE. [...] In fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena; [...] e mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli animali, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per così dire, del tuo sangue e delle tue viscere (OM 2006: 80).

Alla luce di ciò, si potrebbe istituire un parallelismo tra il mitologema peculiare relativo alla Sfinge – che rivolge quesiti ai viandanti – e il colloquio serrato e inquisitorio che l'Islandese prova a imporre alla Natura: attraverso un capovolgimento retorico non è più la Sfinge/Natura a

proporre l'enigma ma è l'Islandese/Edipo ad assumere un tono interrogativo.

Ragionando su questo parodico gioco delle parti, in cui la Natura corrisponde alla Sfinge greca e l'Islandese ad Edipo, è utile recuperare l'affermazione dell'eroe tragico, riportata nell'*Edipo a Colono*, il quale maledice il destino per non averlo fatto morire prima di aver «causato tanto dolore alla [...] famiglia» (Sofocle 2008) e a se stesso. In questo senso, la figura dell'Islandese si delinea come quella di un anti-eroe – tenendo ben presente che, entro il disegno delle *Operette*, la tragedia della condizione umana è sempre declinata con gli strumenti del comico – in antitesi con quella dell'eroe tragico per definizione: Edipo, infatti, una volta presa consapevolezza dei misfatti compiuti, punisce se stesso cavandosi gli occhi. La sua scelta rappresenta, quindi, la volontà di trasformare la cecità etica in effettiva cecità fisica. Il protagonista della tragedia greca, a differenza dell'Islandese, che morendo viene liberato dalle sofferenze della vita, risulta essere doppiamente vittima del Fato poiché è destinato a condurre una vita errante patendo i dolori della mutilazione e a convivere con il senso di colpa di aver macchiato il sangue della propria famiglia.

In un certo qual modo è possibile riscontrare un'ulteriore corrispondenza con il mito della Sfinge in riferimento alla duplice fine dell'Islandese. È noto che, nelle versioni classiche, coloro che non riuscivano a risolvere l'enigma proposto dal mostro alato venivano sbranati; questo è anche il primo finale ventilato per l'Islandese dal testo leopardiano. Il protagonista viene tuttavia sbranato da due leoni, da intendersi come una sorta di sineddoche della natura stessa:

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno (OM 2006: 82).

La fine dell'Islandese si può mettere in relazione con il finale del mito in quanto i leoni possono essere considerati come un'estensione della Sfinge/Natura e in particolare della sua parte ferina. In questa prima

conclusione proposta viene ribadito come, in natura, la morte di un essere vivente risulti essere funzionale per la sopravvivenza – per quanto stentata nel nostro caso – di qualcun altro. Come espresso dalla Natura stessa, il suo interesse è esclusivamente il perpetuarsi del circuito dell'esistenza (*perpetuo ciclo di produzione e distruzione*), in cui ognuna delle parti serve continuamente all'altra, a discapito della vita individuale.

Di contro il secondo finale è proposto dall'autore in maniera ironica e quasi provocatoria: infatti, anche in questo caso sarà la Natura ad avere la meglio sull'Islandese in quanto, sotto forma di tempesta di sabbia, lo condurrà comunque alla morte. Tuttavia, rispetto al primo finale, il corpo dell'Islandese non scompare ma resta come cristallizzato in un'immagine anacronistica all'interno di un museo⁹ come testimonianza di un lontano passato.

Bisogna precisare inoltre che, una volta che Edipo aveva risolto l'enigma propostogli, la Sfinge (almeno secondo alcune varianti del racconto) si toglieva la vita gettandosi da una rupe; mentre nella 'versione leopardiana' la Natura si configurerebbe, in un certo qual modo, come l'assoluta vincitrice della diatriba in quanto, alla fine del racconto, elude l'interrogatorio dell'Islandese imponendo sistematicamente la propria logica.

Il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, che era iniziato con lo svelamento dell'identità dei protagonisti, termina dunque con un doppio finale che sancisce sempre e comunque la morte dell'uomo: si tratta di un procedimento retorico atto a dimostrare causticamente l'ineluttabilità della condizione umana. Questa puntualizzazione consente una digressione in merito alla strategia dell'agnizione, così cara al genere tragico, con l'obiettivo di comprendere in che modo questo *topos* del teatro classico possa essere stato calato nell'impianto ideologico dell'operetta. È indubbio

⁹ Si tratterà di una coincidenza, ma proprio nel 1824, anno della stesura del corpo principale delle *Operette morali*, veniva inaugurato il Museo Egizio di Torino, nel quale sono conservate numerose testimonianze archeologiche: in particolare le 'Sfingi di Amenopeth', risalenti alla XVIII Dinastia e provenienti da Tebe, le quali in origine erano collocate a protezione degli accessi monumentali ai Grandi Templi.

che l'agnizione di Edipo, la rivelazione della sua vera identità, rappresenti l'*akmé* della tragedia ovvero il momento finale in cui tutti, compreso l'eroe, assumono consapevolezza dell'effettiva realtà e gravità morale dei misfatti compiuti. Al contrario nell'operetta la protagonista svela all'Islandese la propria vera 'natura' all'inizio della vicenda: la rivelazione fa sì che il dialogo si instauri fin da subito sulle basi del reciproco riconoscimento. In altre parole il protagonista può riconoscere i limiti della propria condizione solo davanti a colei che lo ha messo al mondo, suo malgrado e senza alcuna prospettiva salvifica. In realtà, l'Islandese sembra essere già giunto a questa consapevolezza quando afferma che gli uomini «tanto più si allontanano dalla felicità, quanto più la cercano» (OM 2006: 77). Non aveva ancora realizzato, tuttavia, l'impossibilità di sfuggire alla Natura e di conseguenza anche alla propria misera condizione, che è esattamente ciò che ella gli spiegherà attraverso la beffarda similitudine naturalistica: «Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi» (*ivi*: 76) – l'Islandese come Edipo non può sfuggire al proprio destino, verso il quale precipita proprio nel momento in cui era più motivato a scansarlo¹⁰.

In effetti lo scambio di battute tra i due protagonisti si apre ironicamente con la domanda «Chi sei?» (*ibidem*), rivolta all'uomo dalla Natura, la quale indubbiamente – a meno che l'indifferenza non si spinga fino al non riconoscimento – conosceva già la risposta al quesito, poiché aveva certamente riconosciuto in quella creatura uno dei propri figli; al contrario l'Islandese ha bisogno di una conferma – «La Natura?» «Non altri» – per cedere alla realtà dei fatti, fino a comprendere di avere di fronte la sua antagonista.

Il meccanismo dell'agnizione si configura, dunque, come unidirezionale: l'Islandese per dare l'abbrivo al suo interrogatorio deve riconoscere come suo interlocutore la Natura in persona, ovvero l'unica entità in grado di rispondere ai suoi dubbi esistenziali. Nella struttura circolare e tragicomica dell'opera, il *Dialogo della Natura e di un Islandese* si conclude con l'atto meno tollerabile cui sia dato assistere, vale a dire la

¹⁰ Vedi nota 8.

morte di un figlio; ma è in un certo senso innaturale che tutto ciò avvenga davanti allo sguardo inerme e freddo della madre-natura la quale, in fin dei conti, è la sola e vera assassina¹¹.

Per comprendere al meglio, in prospettiva, l'immenso panorama mitografico cui hanno dato vita le peripezie di Edipo sarebbe opportuno ordinare i numerosi rifacimenti letterari a cui la sua vicenda è andata incontro nell'età moderna. Tuttavia, per quanto concerne il nostro ambito di studio, focalizzeremo la nostra attenzione su due rielaborazioni seicentesche del mito da parte di Pierre Corneille e di Emanuele Tesauo. Bisogna precisare che negli *Elenchi* di lettura non è riscontrabile la presenza di questi autori, ma ciò non esclude che Leopardi abbia avuto modo di entrare in contatto con le loro opere seppure indirettamente. Infatti, secondo quanto documentato dal *Catalogo*, almeno le opere di Corneille erano conservate nell'immensa Biblioteca di casa Leopardi in un'edizione del 1698 (Campana 2011).

In primo luogo, ragionando sulle possibili 'interferenze' – tenendo conto delle differenze del caso – non possiamo non fare menzione al ruolo del Fato, inteso come entità soprannaturale a cui anche gli dei devono sottostare. Questa riflessione conduce di nuovo il nostro discorso verso l'altro testo del *corpus* delle *Operette morali* avente come protagonista la Natura, ovvero il *Dialogo della Natura e di un'Anima*, con la quale è possibile instaurare un parallelismo infratestuale. Dallo scambio di battute con Anima parrebbe che la Natura cerchi di giustificarsi, o meglio discolarsi, in merito alla misera condizione che tutti gli esseri umani sono costretti a patire; ci tiene, infatti, a precisare come anch'ella debba sottoporsi al dominio del Fato che tutto ordina e regola. Anima, dal canto suo, è costretta nel corso della sua esistenza a patire innumerevoli sofferenze. Questi

¹¹ È curioso notare come anche linguisticamente l'omicidio del figlio fino a poco tempo fa non avesse un nome preciso, così come lo hanno quello dei genitori (patricidio e matricidio), del fratello (fratricidio) o di un parente in generale (parricidio). Questo non fa altro che confermare l'innaturalità di tale gesto al punto che, quasi per esorcizzare il peggiore dei reati possibili, esso non deve essere nominato esplicitamente.

patimenti non sono altro che il fardello dello *status* umano, non una colpa ma una condizione congenita che porta con sé la condanna all'infelicità.

La Natura risulta ad ogni modo – se non altro come 'ministra' del Fato – dispensatrice dell'infelicità poiché «qualunque creatura angosciosamente implicata nei moti del cosmo è destinata, da uno stesso, indifferente, meccanismo, alla sofferenza e al dolore» (Cannas, Distefano 2006: 23). In questo primo *Dialogo della Natura*, come si accennava, viene chiarito come Anima, una volta innestata in una nuova forma di vita, avrebbe attinto con le facoltà del raziocinio a quelle crudeli verità che sono il frutto di una ragionata consapevolezza.

Questo concetto cardine viene ribadito, con ancora più forza, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* in cui la prima sostiene di non avvedersi delle sorti dell'umanità fino a manifestare la propria inconsapevolezza e incolpevolezza in merito all'infelicità dei suoi figliuoli:

NATURA. Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualche modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, e non fo quelle tali azioni per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei (OM 2006: 81).

È lecito domandarsi se tale concezione sia parodicamente riconducibile alla presunta matrice edipica delle *Operette morali*, con riferimento ai dialoghi in cui la Natura è protagonista, e chiarito il ruolo del Fato che influisce sulle vicende dei singoli esseri viventi, i quali risultano dunque impotenti davanti alla sua forza. È la linea di forza alla quale Edipo risulta essere sottomesso, vittima dell'immutabile ordine cosmico: egli ha infatti provato a sfuggire dalle tragiche sorti profetizzate dall'oracolo, ma è comunque inciampato nel proprio destino, così come si legge altresì nelle parole di Giocasta nella versione di Tesauro:

GIOCASTA.

[...] Onde, come fra i miseri mortali
nuoce a' privati un sol privato fallo;
così della natura un fallo insigne
abbatte le città, spopola i regni,
nuda le selve, e gli animanti ancide.
Non recasti tu dunque i mali in Tebe,
ma da' mali di Tebe il tuo dipende.
Poiché il Fato comun
regge il privato;
e da' bassi accidenti, e singolari
la gran ruota del ciel non prende il moto
(Tesauro 1992: 123).

La figura dell'Islandese è accostabile alla condizione di Edipo poiché, come quest'ultimo, ha cercato di sfuggire al proprio destino per vedere se in alcuna parte della terra potesse 'non offendendo non essere offeso' e non patire a causa della sua misera condizione. E tuttavia, proprio come Edipo, cercando di sfuggire alla sua nemica dichiarata, precipita verso il proprio destino come lo scoiattolo «cade in gola da se medesimo» al serpente a sonagli: infine verrà divorato dalla Natura stessa in forma ferina.

L'ultima tappa del nostro percorso attraverso i rifacimenti moderni della vicenda di Edipo conduce il nostro ragionamento al XVIII secolo: particolarmente degna di nota risulta essere la tragedia dal titolo *Cedipe* scritta nel 1717 da François-Marie Arouet, meglio noto come Voltaire¹².

¹² Nell'*Elenco delle letture* di Leopardi è documentata nel mese di marzo del 1824, esattamente due mesi prima della stesura del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, la lettura di alcuni testi volteriani registrati con la dicitura «opere scelte». Qui non è precisato esattamente con quali opere Leopardi sia entrato in contatto, ma non si può escludere che abbia avuto modo di leggere l'*Cedipe*, considerato il suo spiccato interesse per le tragedie di argomento classico. All'altezza della stesura delle *Operette* è peraltro documentata ed esplicitamente citata nell'*Elenco* leopardiano la lettura del *Candido*.

Il filosofo francese, così come poi farà Leopardi, vuole mettere in discussione i luoghi comuni intrisi di valori ottimistici che sono in parte una conseguenza, anche impropria, del secolo dei lumi, facendosi così portavoce di un sentimento di sfiducia laico e razionale. Nello scrittore recanatese questo pensiero si manifesta fin dalla prima giovinezza; mentre Voltaire solo con la maturità letteraria e personale arriverà a sostenere l'inconciliabilità della provvidenza con la presenza del dolore e della morte, approdando al totale rifiuto di una visione ottimistica della storia. Cionondimeno la messa in discussione del libero arbitrio e la polemica nei confronti dell'inerzia dell'uomo davanti alla propria misera condizione sono temi riscontrabili già nell'*Œdipe*. In questo testo 'anticipatore' l'autore francese si esprime in proposito, per bocca del protagonista, nella quarta scena del secondo atto, attraverso una sentenza rivelatrice: «Mais, seigneur, je n'ai pas la liberté de choix», ovvero «Ma signore, io non ho libertà di scelta». Questa affermazione, nella sua sintesi, è assimilabile a uno dei passaggi chiave del ragionamento di Islandese:

ISLANDESE. Ponghiamo caso che uno m'invitasse spontaneamente a una sua villa, con grande istanza; e io per compiacerlo vi andassi. Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso; umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia. Egli, non che si prendesse cura d'intrattenermi in alcun passatempo o di darmi alcuna comodità, per lo contrario appena mi facesse somministrare il bisognevole a sostentarmi; e oltre di ciò mi lasciasse villaneggiare, schernire, minacciare e battere da' suoi figliuoli e dall'altra famiglia. Se querelandomi io seco di questi mali trattamenti, mi rispondesse: forse che ho fatto io questa villa per te? o mantengo io questi miei figliuoli, e questa mia gente, per tuo servizio? e, bene ho altro a pensare che de' tuoi sollazzi, e di farti le buone spese; a questo replicherei: vedi, amico, che siccome tu non hai fatto questa villa per uso mio, così fu in tua facoltà di non invitarmi. Ma poiché spontaneamente hai voluto che io ci dimori, non ti si appartiene egli di fare in modo, che io, quanto è in tuo potere, ci viva per lo meno senza travaglio e senza pericolo? Così dico ora. So bene che tu non hai fatto il mondo in servizio degli uomini. Piuttosto crederei che l'avessi fatto e ordinato espressamente

per tormentarli. Ora domando: t'ho io forse pregato di pormi in questo universo? o mi vi sono intromesso violentemente, e contro tua voglia? o mi vi sono intromesso violentemente, e contro tua voglia? Ma se di tua volontà, e senza mia saputa, e in maniera che io non poteva sconsentirlo né ripugnarlo, tu stessa, colle tue mani, mi vi hai collocato; non è egli dunque ufficio tuo, se non tenermi lieto e contento in questo tuo regno, almeno vietare che io non vi sia tribolato e straziato, e che l'abitarvi non mi nocchia? E questo che dico di me, dicolo di tutto il genere umano, dicolo degli altri animali e di ogni creatura (OM 2006: 81-82).

L'uomo accusa la Natura di mettere al mondo tutte le sue creature condannandole ad una vita necessariamente infelice. L'anti-eroe dell'operetta, ormai del tutto disilluso, confuta, interroga e incalza provocatoriamente la Natura, ponendola davanti alle proprie responsabilità. Al contrario l'Edipo di Voltaire ripone, anche se solo in un primo momento, completa fiducia nel potere degli dei e conseguentemente nei responsi degli oracoli, quali detentori della verità; in realtà, le divinità della tragedia non si preoccupano delle vicende umane se non in virtù dei propri egoistici interessi.

È rilevante notare come la presa di consapevolezza della colpa di Edipo avvenga in due momenti ben distinti. Inizialmente, quando si è reso conto di aver ucciso Laio, pensando di essere perseguitato dagli dei rifiuta la consolazione di Giocasta ('È un delitto involontario') rispondendo con amara consapevolezza: 'Non importa, è commesso'. Il reato, così come la colpa, sussiste a prescindere dall'intenzione di chi l'ha compiuto: Edipo è colpevole dell'assassinio del precedente re di Tebe. Egli tuttavia non ha ancora compreso di aver ucciso suo padre ma pensa che gli dei l'abbiano portato ad uccidere Laio proprio per evitare il parricidio, conducendolo verso il crimine moralmente meno grave. E tuttavia, anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad una colpa già scritta nel destino del protagonista, dalla quale non si può sfuggire con la propria industria – tantomeno grazie all'ausilio degli dei. I misfatti commessi da Edipo saranno una sorta di 'macchia dell'infelicità' che colpirà poi la sua stirpe per generazioni. Va precisato che la condizione cui l'Islandese e tutto il genere umano

soggiaccione non può essere assimilata al concetto di colpa. Secondo Leopardi (si veda la *Storia del genere umano*), infatti, non esiste per l'uomo nessuna colpa da emendare, ma piuttosto una congenita e immutabile infelicità da cui derivano tutti i mali.

Con questo ultimo e plausibile piano di interferenze intertestuali, funzionale a mettere in scena la relazione fra azione individuale e l'ineluttabile destino dell'uomo, si chiude, ancora una volta, quella circolare 'sistematicità' di cui abbiamo più volte parlato, individuandola come una delle caratteristiche peculiari della poetica di Leopardi e delle *Operette morali* in particolar modo. Al contrario, il nostro discorso in merito al presunto ipotesto costituito dalla materia edipica e mitologica in generale rimane ancora aperto, con la speranza di aver in qualche misura stimolato nuove prospettive di ricerca.

Bibliografia

- Campana 2011 = A. Campana, *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, Olschki, Firenze 2011.
- Cannas, Distefano 2016 = A. Cannas, G. V. Distefano, *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle Operette morali di Giacomo Leopardi*, Nero-subianco, Cuneo 2016.
- Cellerino 1998 = L. Cellerino, «*Ridendo dei nostri mali*»: il trattamento serio-comico dei temi filosofici, in *Il riso leopardiano, Comico, satira parodia*, Atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18 - 22 settembre 1995), Olschki, Firenze 1998, pp. 139-156.
- Corneille 2018 = P. Corneille, *Oedipe*, in *Theatre classique*, 2018, <http://www.theatre-classique.fr/> (ultimo accesso 17/06/2018).
- Dolfi 1998 = A. Dolfi, *Allegorie del vero e finzione mitica nelle Operette morali*, in "Littératures", 1998.
- Felici 2006 = *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venezia 2006.
- Jung 2012 = C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Landolfi Petrone 1993 = G. Landolfi Petrone, *Filosofi del Settecento nelle letture leopardiane*, in E. Canone (a cura di), *Bibliothecae Selectae. Da Cusano a Leopardi*, L. S. Olschki, Firenze 1993, pp. 475-491.
- Leopardi 1864 = G. Leopardi, *Epistolario*, raccolto e ordinato da P. Viani, Le Monnier, Firenze 1864.
- Leopardi (OM) 2006 = G. Leopardi, *Poesie e prose, Operette morali*, a cura di R. Damiani, Collana I Meridiani (vol. 2), Mondadori, Milano 2006.
- Mattioli 1982 = E. Mattioli, *Leopardi e Luciano*, in AA. VV., *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 22-25 Settembre 1980, Olschki, Firenze 1982, pp. 75-98.
- Pacella 1966 = G. Pacella, *Elenchi di letture leopardiane*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLIII, 1966.
- Sangirardi 2001 = G. Sangirardi, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle «Operette morali»*, Bulzoni, Roma 2001.

- Sconocchia 1995 = S. Sconocchia, *Leopardi e il mito*, "Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana", 7, 1995.
- Seneca 1993 = L. A. Seneca, *Oedipus*, Rizzoli, Milano 1993.
- Sofocle 2000 = Sofocle, *Edipo re*, trad. it di S. Quasimodo, Mondadori, Milano 2000.
- Sofocle 2008 = Sofocle, *Edipo a Colono*, a cura di G. Avezzu e G. Guidorizzo, trad. it di G. Cerri, Mondadori, Milano 2008.
- Tellini 1998 = G. Tellini, *Giacomo Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, *Il primo Ottocento*, vol. VII, cap. X, Salerno Editrice, Roma 1998.
- Tesauro 1992 = E. Tesauro, *Edipo*, a cura di C. Ossola, Marsilio, Venezia 1992.
- Van Den Bossche 2000 = B. Van Den Bossche, *I miti nelle Operette morali*, in M. Caesar, F. D'Intino (a cura di), *Leopardi e il libro nell'età romantica*, Bulzoni, Roma 2000.
- Voltaire 1974 = Voltaire, *Candido ovvero dell'ottimismo*, Rizzoli, Milano 1974.
- Voltaire 2015 = Voltaire *Œdipe*, a cura di E. e P. Fièvre, *Theatre classique*", 2015, http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VOLTAIRE_OEDIPE_V.xml (ultimo accesso 18/06/2018).
- Zibaldone 1997 = G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997.

L'autore

Veronica Medda

Veronica Medda, nata nel 1993, si è laureata con il massimo dei voti in Filologie e Letterature classiche e moderne presso l'Università di Cagliari con una tesi sulle *Operette morali* di Giacomo Leopardi.

Attualmente impegnata come insegnante di materie umanistiche nella scuola secondaria, continua, tra un viaggio e l'altro, a coltivare la passione per la Letteratura italiana ed europea.

Email: veronica.medda93@gmail.com

L'articolo

Data invio: 05/07/2018

Data accettazione: 04/09/2019

Data pubblicazione: 30/12/2019

Come citare questo articolo

Veronica Medda, *L'ombra di Edipo: interferenze mitiche nel Dialogo della Natura e di un Islandese di Giacomo Leopardi*, "Medea", V, 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3813>