

LA FONTE MITOLOGICA TRA RI-USO ED INTERTESTUALITÀ
NELLA *STORIA DEL GENERE UMANO* DI G. LEOPARDI

Gabriella Guarino

Nel GDLI alla voce «fonte» si riportano vari significati. In primo luogo essa è considerata come «origine, principio, causa» dalla quale fluiscono virtù, valore, pregi, ma anche qualità negative. È un significato figurato, come pure figurato è il significato di fonte nel senso di «luogo di provenienza, punto di origine, di formazione, radice». Qui essa è considerata come «libro, documento, testimonianza, racconto» da cui si traggono notizie dirette concernenti determinati argomenti. È una fonte letteraria, mitica: vuol dire che essa ha insite dottrina, scienza, arte ed è causa di arricchimento spirituale o di diletto. Inoltre essa è considerata come «un argomento, un soggetto, un tema» da cui si trae ispirazione. Può essere anche un'opera, un autore, a cui un artista o uno scrittore si è ispirato ed in particolare ciascuno dei testi, da cui scrittori ed artisti hanno tratto materia o ispirazione. La fonte è quindi tradizione, oggetto di vaglio filologico, origine o ciò che si considera come dato originario. È importante notare come nella *Storia del genere umano* in particolare, la fonte possa essere considerata anche come una condizione simbolica dell'origine e del divenire a partire da questa origine. Poiché si parla dei principi del genere umano, con virtù, valori, pregi, qualità negative, la fonte mitica, per sua stessa natura, postula un dato primordiale, archetipo, così come è la narrazione dei primordi dell'umanità. Inoltre, nella *Storia del genere umano*, la fonte funziona come fonte erudita o come *auctoritas* (vera o presunta che sia): essa scandisce le tappe del divenire umano, che va sempre più in discesa. La scelta e l'utilizzo delle fonti sono funzionali a questa parabola discendente e finalizzate al senso ed alla direzione che Leopardi vuole dare alla

storia. La fonte mitica presuppone, però, un aspetto bifronte: essa non è solo fonte, ma essendo il mito¹ una storia, essa può configurarsi come storia nella storia, racconto nel racconto.

Il discorso di ri-uso² è tipico di ogni tradizione letteraria. È anche vero che la fonte mitica costituisce un modo di ri-uso del tutto particolare, ricontestualizzando il significato originario del mito nella storia che si scrive ed attingendo ad autori diversi nel tempo. Riusare la fonte mitica per Leopardi significa non solo estrapolarla, ma estrapolarla in modo che si adatti alla sua forma mentale ed alla sua capacità inventiva.³ La fonte mitica,

¹ Cfr. Sul mito F. JESI, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981.

² F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1995, pp. 10-12. Cfr. Inoltre E. ESPOSITO, *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Milano, Franco Angeli 2007, p. 97.

³ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, pp. 16-17. Lo studioso rileva: «Il discorso di ri-uso è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni (soleenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente dallo stesso oratore o da oratori che cambiano: esso mantiene la sua "usabilità" per dominare, una volta per tutte, queste situazioni tipiche (all'interno di un ordine sociale che si presume costante). Ogni società di una certa forza ed intensità conosce questi discorsi di ri-uso che sono strumenti sociali per il mantenimento cosciente della pienezza e della continuità dell'ordine sociale e spesso anche del carattere necessariamente sociale dell'umanità in generale. Il ri-uso rende necessaria la conservazione dei discorsi della memoria di un quadro di funzionari incaricati oppure nella scrittura. Questa conservazione determina una "tradizione di discorsi di ri-uso" che per la letteratura e poesia diventa la "tradizione letteraria". La tradizione, insieme alla conservazione, è il fenomeno proprio della "variazione", che già si realizza nella diversa articolazione possibile dello stesso suono della parola, per mezzo di diversi oratori e che può assumere numerosi gradi di intensità (per esempio nella modernizzazione del suono della parola in una società che si è trasformata). L'intenzione di provocare un mutamento della situazione nel discorso di ri-uso è resa tipica dalla convenzione in quanto valgono

ricontestualizzata nelle *Operette*, ha funzione non solo di coscienza collettiva e di sapienza, ma anche di strumento di conservazione dei discorsi nella memoria. Il mito estrapolato porta al fenomeno della variazione,⁴ cioè alla sua attualizzazione (o riscrittura),⁵ che, oltre a determinare una rivisitazione in chiave di modernità, comporta un riadattamento, al fine di renderlo comunicabile ad una società più evoluta. Il mito, in un certo qual senso, viene modificato, subisce le metamorfosi impostagli dal testo nel quale viene adoperato. Se la fonte mitica, come spesso avviene in Leopardi, è desunta dalla letteratura, il mito funziona come letteratura nella letteratura: esso non va considerato un semplice elemento di riporto, ma una forma sapienziale. Il mito può funzionare anche come un *locus*, come elemento atto a fornire ispirazione o ad avallare un pensiero, come un repertorio in grado di fornire elementi all'*inventio*. Ogni opera d'arte viene a configurarsi come una stratificazione multipla⁶ o, come vuole Lotman, a più piani.⁷ Il mito, adoperato come fonte,

come situazioni tipiche anche le situazioni che devono essere modificate per mezzo del discorso di ri-uso».

⁴ Cfr. Sull'argomento F. SCRIVANO, *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Morlacchi Editore, Perugia 2010, p. 135.

⁵ Cfr. Sul tema della riscrittura AA. VV., *Riscrittura intertestualità transcodificazione: personaggi e scenari*, a c. di E. SCARANO, D. DIAMANTI, Editrice pisana, Pisa 1994.

⁶ R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 34: «Un fatto almeno dovrebbe risultar chiaro, e cioè che un'opera letteraria non è un semplice oggetto, ma piuttosto una assai complessa e stratificata organizzazione, con molteplici rapporti e significati [...]. Una moderna analisi dell'opera d'arte deve incominciare con questioni più complesse: il suo modo di esistere, il suo sistema di strati».

⁷ J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1976, pp. 77-78. I molti piani del testo artistico sono dovuti al fatto che deve essere ipercodificato e ipersegno. Afferma Lotman: «Il testo artistico può essere esaminato come testo codificato molte volte. Proprio questa sua proprietà

porta già di per sé un'ulteriore stratificazione nel testo letterario già stratificato. Poiché esso rimanda ad una storia, fa sì che, nella storia stessa, si crei una sorta di amplificazione voluta, ottenuta con una struttura breve. Se la *Storia del genere umano* si avvale di un'altra storia, quale quella del mito, è logico che, rimandando il mito ad un racconto ben preciso (con tutte le implicazioni), esso funga da rimando e da modulo interpretativo sapienziale di ciò che nella storia è raccontato: facendo convergere la storia sul suo nucleo narrativo, inoltre, le dona un di più di senso, un ampliamento di esso che, altrimenti, sarebbe impensabile.

Il ri-uso, così come è stato analizzato finora, comporta un riadattamento,⁸ una storia nella storia, una stratificazione (o lettura

è presente a chi parla della polisemia della parola artistica, dell'impossibilità di tradurre la poesia in prosa, l'opera d'arte in lingua non artistica. La letteratura d'arte imita la realtà, crea dal suo materiale sistematico per eccellenza, un modello di extrasistematicità. Per apparire come "casuale", un elemento artistico deve appartenere almeno a due sistemi, trovarsi nel loro punto di intersecazione. Ciò che in esso è sistematico dal punto di vista di una struttura, risulterà causale da un altro punto di vista. In tal modo i fatti della vita "casuali", "unici", "concreti", non entrano per me in un solo sistema; quelli logico-astratti, appartengono completamente a un sistema, quelli concreti secondari dell'arte appartengono a non meno di due sistemi. Questa capacità dell'elemento di un testo di entrare in alcune strutture contestuali e di ricevere un diverso significato, è una delle più profonde proprietà del testo artistico. In connessione con questa particolarità delle opere d'arte si manifesta il loro carattere specifico tra gli altri analoghi della realtà (modelli), dei quali si serve l'uomo nel processo conoscitivo».

⁸ Cfr. Per esempi di ri-uso ed intertestualità in autori della letteratura italiana, C. MARINUCCI, *l'intertestualità nel «Morgante» di Luigi Pulci, Dante, Petrarca, Boccaccio*, Aracne, Roma 2006. Inoltre si veda S. MAZZONI PERUZZI, *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Alinea editrice, Firenze 2006. Cfr. Inoltre E. RAIMONDI, J.

su diversi piani), un'amplificazione, pur nella stessa brevità del testo.⁹ La fonte mitica costituisce per Leopardi anche una

SISCO, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Mondadori, Milano 2004, p. 73.

⁹ P. PELOSI, *Proposta per una sinossi ragionata delle fonti delle Operette morali*, in «Misure critiche», gennaio- dicembre 1998, 105-108, pp. 51-55. Osserva Pelosi: «La sapienza umana e recondita, in Leopardi, non può essere soltanto erudita curiosità: le infinite scaturigini possono offrire i *loci* atti all'*inventio*. Ma la mente onnivora di Leopardi cercava ovunque sondasse, non tanto pezze d'appoggio per le sue teorie e per il suo pessimismo, quanto quelle verità ultime di cui fu perennemente assetato e delle quali, nelle sue sterminate letture, andò inutilmente e con sofferenza in cerca, senza poterle trovare. Se egli gioca con la cultura, di un gioco alto, è perché egli considera il mondo fuori di sé. Leopardi è "romito e strano" non soltanto al suo luogo natio ma alla terra intera. Nelle *Operette morali* la fonte è una chiave indispensabile per capire meglio e descrivere la struttura poetica ed inventiva, e, molte volte, essa sta alla base della produzione del senso: per cui arte, linguaggio e senso non possono darsi senza quello che è solo un richiamo erudito, una parte insopprimibile delle storie, senza il quale essa non avrebbe significato. Si tratti di d'Holbach o di Virgilio, di Buffon o di Ovidio, ciò che risulta dalle *Operette morali* è che la rimediazione leopardiana sulla cultura, oltre che essere un'assimilazione attenta e originale di dati apparentemente sparsi, senza per questo cadere mai nel sincretismo, è anche e soprattutto un sorvolare millenni di tradizione, per scoprirvi costanti ed adottarle e tenderle ad una finalizzazione, che seppur personale nelle ultime ragioni, possiede un criterio di oggettività e di razionalità che solo un classico può raggiungere. Le *Operette* sono dei veri e propri condensati sapienziali, in cui proprio attraverso le fonti, è visualizzabile un modello sapientemente costruito, che dimostra come la scelta di una fonte è minuziosamente vagliata e meditata prima di essere inserita nel contesto voluto. Sorge così un problema del tutto ineludibile. La fonte è anche una teoria sulla quale si innesta, a posteriori, l'*habitus* meditativo leopardiano; in altri termini, essa non è uno spunto, ma fornisce elementi conoscitivi ed è cardine per la riflessione profonda sulla cultura umana. Per questo è quanto mai

rispondenza alla sua poetica, perché per mezzo di essa può ripensare all'antico, «alle belle fole», all'immaginazione: la fonte mitica permette al Recanatese, inoltre, di tracciare una mappa ideale di ciò che per lui rappresenta la discrasia tra antichi¹⁰ e moderni, tra immaginazione e sentimento; essa corrisponde a quel senso di indefinito e di vago a lui tanto caro.¹¹ Nell'interpretazione delle *Operette* un concetto chiave è quello di intertestualità.¹² Nel

importante cominciare a pensare ad una raccolta il più possibile esaustiva, sinottica e ragionata delle fonti nelle *Operette morali*, lavoro improbo e quanto mai irto di problemi, ma che darebbe, una volta compiuto, l'immagine concreta della geografia mentale di esse e del suo autore, contribuendo a chiarire la dinamica secondo cui esse procedono, le intersezioni che esse toccano, oltre che a far emergere il potere del simbolo e del mito, sui quali si muovono».

¹⁰ Cfr. Per il rapporto con l'antico AA. VV., *Leopardi e il mondo antico*, in Atti del V Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 22-25 settembre 1980, a c. di U. BOSCO, Leo S. Olschki, Firenze 1982.

¹¹ Cfr. A. FRATTINI, *Giacomo Leopardi, il problema delle fonti alla radice della sua opera*, Coletti, Roma 1990, p. 61, là dove sono riportate le osservazioni della Carbonara, la quale nota: «Avviare un discorso sulle fonti che sorressero e illuminarono la memoria creativa dell'opera leopardiana costituisce un'avventura culturale molto interessante, perché geniale autodidatta. Leopardi si alimentò così profondamente della sapienza al punto di diventare, come peraltro è stato già notato, egli stesso poeta e filosofo greco. Si tratta quindi di risalire alla fonte, dove è possibile, non per rinnovare l'errore di molti critici, ora miopi, ora addirittura antileopardiani, perché impegnati ad individuare reminiscenze classiche senza coglierne e gustare la leopardiana trasformazione, bensì per raggiungere al cuore tutti gli elementi che attraverso l'*imitazione*, leopardianamente intesa, concorsero a costituire la *natura*, ovvero l'originalità di Giacomo Leopardi».

¹² Per la definizione di «intertestualità» si veda A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Oscar Studio Mondadori, Milano 1978, s. v. Per quel che concerne il concetto di intertestualità, va precisato che ogni testo è quasi sempre assorbimento e trasformazione di una molteplicità di testi.

In altre parole, esso è attraversato da un'intertestualità sia sincronica che diacronica, sia nel tempo in cui esso viene scritto, sia a partire dai tempi che lo precedono. I livelli del testo sono così contaminati da questo attraversamento che fa in modo tale che vengano agglutinati in un solo involucro o se si vuole modello linguistico-letterario, dati disparati e disseminati sia nello spazio che nel tempo. Per intertestualità si intende l'insieme delle relazioni che si manifestano all'interno di un dato testo. Per il Segre il termine, di introduzione recente rispetto a quello di plurivocità (per Bachtin fenomeno peculiare del romanzo), sembra coprire con un'etichetta nuova dei fatti molto noti, quali la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti, la citazione. Col trasparire dell'intertestualità, il testo esce dal suo isolamento di messaggio, e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso i testi o parti di testi, come dialogicità le cui battute sono i testi, o parti di testi, emessi dagli scrittori. Mediante l'intertestualità la lingua di un testo assume in parte come sua componente la lingua di un testo precedente; avviene lo stesso per il codice semantico e per i vari sottocodici della letterarietà. Il modo d'uso, o il co-testo d'impiego, fa valere i diritti del codice assimilante; ma è notevole che il codice assimilato si ritrovi in qualche misura all'interno del codice assimilante, cioè che una fase storica anteriore sia inglobata in quella posteriore. Queste relazioni riportano il testo sia ad altri testi dello stesso autore sia a modelli letterari, impliciti o espliciti ai quali egli può fare riferimento. L'intertesto come insieme di testi che entra in relazione con un dato testo, mette in luce la scrittura nella sua valenza di sistema "tematico-formale" (si pensi ai generi letterari) cui si rapporta il testo nella sua originalità strutturale. Afferma Marchese: « Per esemplificare l'intertestualità ricorderemo alcuni casi più frequenti: 1) un testo può avere per contenuto un altro testo (con i problemi di metalinguaggio che ne derivano: si pensi al rapporto fra il Manzoni e l'anonimo autore del manoscritto ricordato agli inizi dei *Promessi sposi*); 2) un testo può trasformare elementi di contenuto o di forma di altri testi: ci troviamo di fronte al fenomeno estetico della *transcodificazione* per cui la specificità di un'opera può essere riconosciuta solo mediante il confronto con testi-codice a cui si riferisce. Nell'*Infinito* il Leopardi riprende numerosi stilemi della tradizione aulico-petrarchesca (a partire da

rapporto tra Leopardi e le fonti mitiche, risulta chiaro che il grande scrittore non inventa *ex nihilo* come vorrebbe l'estetica idealista o romantica e post-romantica in genere, ma sempre *ex lingua et signis*. Ciò non vuol dire che prima della lingua e dei segni non

Ermo Colle del cinquecentista Galeazzo di Tarsia), ma la profonda transcodificazione di senso che essi assumono nella lirica determina nuove connotazioni "stranianti" (si veda l'incontro-scontro tra *caro* e il raffinato *ermo*). *L'Infinito* implica anche un'intertestualità interna all'esperienza degli idilli in particolare al confronto con *La vita solitaria* e *La sera del dì di festa*. Si potrà pertanto distinguere *un'intertestualità interna*, incentrata su correlazioni fra un testo ed altri testi dello stesso autore, ed un'intertestualità esterna, che coinvolge la letteratura nel suo complesso, la tradizione, i modelli di riferimento: in una parola la scrittura e la letteratura». Cfr. Inoltre sull'argomento M. POLACCO, *l'intertestualità*, Laterza, Bari 1998. La studiosa rileva come non sia raro che un'opera letteraria si presenti, dichiaratamente o meno, come la ripresa o la continuazione di un'altra opera precedente. Qualsiasi creazione letteraria, essendo incomprensibile al di fuori della tradizione delle opere letterarie precedenti, può considerarsi alla luce dell'intertestualità. Al tema dell'intertestualità l'autrice dedica in questo saggio un'introduzione di tipo storico e teorico, mentre la seconda parte del volume è costituita da una sintetica analisi esemplificativa delle forme che essa può assumere. A partire dalla «memoria di genere», ossia dai riferimenti relativi non a un testo ben individuato ma a un gruppo di testi omogenei e a un «modello» che da questi testi si può ricavare, l'autrice arriva ad analizzare forme più specifiche: la ripresa di temi, le situazioni narrative, i personaggi, le riprese formali, la parodia, il *pastiche* e la riscrittura in chiave seria. Cfr. Sull'argomento anche Aa. Vv., *Intertestualità. Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, a cura di M. BONAFIN, Il Melangolo, Genova 1986. Cfr. Anche L. RODLER, *I termini fondamentali della critica letteraria*, Mondadori, Milano 2004. Infine cfr. A. BERNARDELLI, *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi Editore, Perugia 2010, in cui, partendo dal concetto di intertestualità in ambito letterario, l'autore cerca di esplorare alcune delle possibili sue estensioni ad altre forme di espressione.

esista un linguaggio prelogico, un mondo interiore, un'individualità che pure in Leopardi è così marcata, da farlo riconoscere come voce inimitabile nell'arco della letteratura italiana e non solo.¹³ Le scritture e i generi¹⁴ sono spesso caratterizzati dall'uso ricorrente di topoi, *clichés*, formule e cataloghi, di stilemi inventariati dalla retorica; un altro codice di richiamo della cultura di ogni tempo, il raffronto intertestuale,¹⁵ serve per mettere in rilievo, per una prima individuazione tipologica del testo, l'innovazione dell'opera in esame rispetto agli elementi tematici, o formali di sfondo, che possono agire da contesto. Gli usi linguistici standard e quelli

¹³ M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani editore, Milano 1976, p. 147. L'intertestualità è definibile come «carattere specifico del testo come ipersegno», testo che per sua natura è «relazionale e dialogico, aperto cioè al rapporto-confronto con le opere del sistema della letteratura, eventualmente tramite gli istituti deputati (ad esempio la codificazione dei generi)». I generi letterari, poiché tra loro possono essere scambievoli, non soltanto dal punto di vista tecnico, ma anche e soprattutto dal punto di vista della forma, pur rimanendo istituti a sé stanti, permettono uno scambio osmotico che si trasforma in intertestualità. L'intertestualità sottolinea l'affinità di opere anche cronologicamente distanti che fanno riferimento ad una stessa scrittura, cioè a quel particolare sottosistema della lingua letteraria, costituito da un registro o uno stile socialmente caratterizzato; lo stesso discorso vale anche per i generi, la cui codificazione comporta uno stretto rapporto tra temi e forme (per cui a un campo simbolico determinato corrisponde una scelta del linguaggio e di scrittura ben connotati). È evidente che l'opera originale emerge sempre dal confronto con altri testi affini per un insieme di scarti differenziali specifici, per la rielaborazione di temi e motivi, per la creatività, insomma, dell'invenzione artistica.

¹⁴ Sul problema dei generi cfr. R. CESARANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari 1999, p. 43.

¹⁵ Cfr. Sull'argomento G. CARLUCCIO, F. VILLA, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006.

connotati della lingua letteraria (poetica o prosastica) costituiscono le altre variabili di comparazione delle procedure intertestuali.¹⁶

Si può attivare, inoltre, una *circolarità interpretativa* o *ermeneutica*, che, nel costante processo di comparazione tra le fonti individuate e il testo, giunga a definire la particolare prospettiva intertestuale, vale a dire di riferimento ad altri testi, posta in atto dall'autore nel corso del processo creativo. Una valutazione intertestuale delle fonti di un'opera ci introduce nel laboratorio stesso dell'autore, nelle sue scelte e idiosincrasie poetico-letterarie.¹⁷ L'intertestualità¹⁸ serve a comprendere la funzione della fonte nelle *Opere*: essa non è soltanto il punto dal quale partire per verificare il rapporto di Leopardi con altri autori, ma ci dà di questo rapporto anche le preferenzialità, sia nell'ambito storico ed ideale, sia nell'ambito culturale e ideologico. La fonte, in questo caso, riporta direttamente alla formazione dell'autore e nello stesso momento ai modi di invenzione che egli pratica.

La fonte leopardiana non è un discorso riportato, né essa corrisponde precisamente ad un processo mimetico di riproduzione. Piuttosto corrisponde ad un effetto di realtà culturale, che consiste nell'allontanarsi nello spazio e nel tempo: la fonte funziona da *auctoritas*. Anche se viene adeguata continuamente alle esigenze della *inventio*, della *dispositio* e della *elocutio* leopardiana, essa rappresenta sempre e comunque l'autorevolezza di una testimonianza, sia pur favolosa e mitica per l'appunto. In ciò si iscrive il concetto che Leopardi ha dell'antico, della «bella fola».¹⁹

¹⁶ CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., p. 16.

¹⁷ A. BERNADELLI, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000, p. 45.

¹⁸ Cfr. Inoltre sul tema dell'intertestualità P. VECCHI GALLI, *Sussidiario di letteratura italiana*, Archetipo libri, Bologna 2007, p. 55.

¹⁹ La critica attuale tende invece a collocare il problema delle fonti all'interno di una prospettiva che vede la letteratura come un *sistema* organicamente strutturato. Secondo questo punto di vista, ogni opera è sempre in relazione ad altri testi, sia quelli affini per genere (le altre opere

I luoghi mitici presenti nelle *Operette* rappresentano una sorta di *contaminatio* intelligentemente disposta, una memoria storico-culturale amorosamente e pazientemente ricomposta (nella prospettiva di una continuità) da parte di chi è in grado di sorvolare millenni e di sentire culture diverse e lontane nel tempo e nello spazio, accomunate dal loro essere specificamente letterarie, dalla loro letterarietà (che nasconde comunque e sempre dei gradi alti di sapienza).²⁰ I miti riportati nelle *Operette morali* sono miti classici,

appartenenti alla medesima tipologia formale), quanto con l'intera serie del materiale scritto riconosciuto in un'epoca determinata come appartenente alla categoria del "letterario". Nel caso specifico della ricerca delle fonti di un singolo testo, tale prospettiva di sistema si traduce nell'individuazione di una serie di dispositivi espressivi di tipo poetico e retorico, che possa essere attribuita alla personale ed individuale *memoria poetica* dell'autore. Infatti si deve presupporre che ogni singolo autore abbia svolto una personale rilettura e selezione di quello che il panorama della letteratura del proprio tempo offriva. Questo vale sia per la nozione di genere letterario, a cui l'autore può aver attribuito più o meno peso nel definire la struttura formale della propria opera, sia per altri singoli testi da cui l'autore può aver estrapolato particolari motivi, temi o dispositivi retorico-letterari. Questa peculiare forma di memoria poetica *d'autore*, una volta ricostruita risulta essere un fondamentale *intertexto* interpretativo di riferimento per la comprensione delle dinamiche compositive di un'opera letteraria. Cfr. CORTI, *Principi*, cit., p. 124.

²⁰Rileva Kirk: «Dare una definizione della parola "mito" è cosa quanto mai controversa. Il mito possiede una sua narratività, un suo linguaggio, un suo status simbolico che lo rende una forma del tutto particolare, estranea al genere letterario, eppure, molte volte, matrice di essi. Il mito è un racconto e, in una società fondata sulla tradizione, i racconti sono una caratteristica primaria d'espressione e di comunicazione. Sia nella cultura scritta che nella cultura orale, il mito è primariamente una storia, un racconto. La differenza tra cultura scritta ed orale è che in una cultura illetterata i racconti narrati dai cantastorie o in maniere meno formalizzate, non hanno una fisionomia programmaticamente fissa. I temi centrali rimangono abbastanza costanti, ma i particolari ed alcune specifiche

appartenenti cioè alla tradizione greca e latina. Con il nascere dell'istituzione letteraria scritta, il mito comincia ad essere canalizzato, ri-usato non soltanto per la sua esemplarità, ma anche perché esso può fornire pezze d'appoggio alla trama della storia di un autore, al suo punto di vista. Il mito diventa infarcimento e nello stesso tempo un segnale dal quale è impossibile prescindere: esso indica costantemente le vie da seguire nell'interpretazione che del mondo dà il poeta o l'autore. Un esempio di infarcimento è dato nelle *Operette morali* dalla *Storia del genere umano*, là dove non si può scindere la storia del mito dalla storia narrata dall'autore ed il

sottolineature narrative cambiano con gli interessi del narratore e dell'uditorio. Fra mito e racconto popolare anche se non è possibile tracciare una distinzione troppo netta, esiste comunque una distinzione se non formale, almeno di carattere contenutistico: i racconti popolari trattano sostanzialmente la vita, i problemi e le aspirazioni della gente ordinaria, il basso popolo. Il loro tono non è aristocratico. In molti popoli anche senza la scrittura, racconto folklorico e mito tendono spesso ad identificarsi con la fiaba o la favola o con le esigenze di una narrativa semplice ed immediata. Invece in Grecia, in India e in tante altre culture, i miti quando non parlano degli dèi trattano gli "eroi", figure aristocratiche quanto mai remote per nascita e ambiente dalla gente ordinaria... I racconti popolari non trattano i grandi problemi come l'inevitabilità della morte, o questioni istituzionali, come la giustificazione della monarchia. Le loro preoccupazioni sociali si limitano alla famiglia. Le difficoltà con le matrigne e le sorelle gelose sono temi da racconto popolare, gli interrogativi sull'incesto e sui limiti della sessualità lecita non lo sono. Gli elementi soprannaturali comprendono giganti, streghe, fate matrigne, l'armamentario magico o i sortilegi; non abbracciano in alcun senso reale gli dèi, gli interrogativi sul modo in cui è stato formato il mondo o sulle questioni religiose. I racconti popolari tendono ad essere realistici ma nel contempo impersonali, sono ambientati, non già come spesso i miti, nel passato senza tempo, bensì in tempi e luoghi specifici ma anonimi, e di solito i loro personaggi portano nomi generici». (KIRK, *I miti*, cit., pp. 27-28).

sensu del mito viene regimato e a volte limitato da ciò che l'autore vuole dire. La letteratura quindi contamina il mito e lo altera, lo sposta non dal suo significato originario, che di necessità deve rimanere sempre immutabile, ma ne sposta le significanze cognitive. Non si tratta di un rapporto tra mito e letteratura, di un rapporto che può essere osmotico o di riflesso, ma si tratta proprio del mito in letteratura.²¹ Le alterazioni del mito in letteratura pertengono all'intertestualità: utilizzando i miti (secondo schemi non del tutto pertinenti al mito) si tenta di trasformarli in una storia altra, infilata sulla tramatura della storia che l'autore inventa sotto la spinta della sua visione del mondo e della sua personalità. Il mito ha però una sua cogenza, una sua inalterabilità, che fa sì che anche quando esso subisca dei processi di metamorfosi o di alterazione, rimanga nella sua sostanza più profonda identico a se stesso.²² Il

²¹Afferma inoltre nel suo saggio Kirk: «I miti greci quali noi conosciamo non sono racconti tradizionali del tipo che modificano la loro accentuazione a seconda del mutare degli interessi e delle pressioni sociali. Al contrario la maggior parte di essi è già fissata in forme letterarie relativamente mutabili. Non fanno più parte di una cultura orale e di una società di tipo totalmente tradizionale. Sono entrati a far parte della letteratura e questa considerazione è fondamentale ogni volta che ci sorge la tentazione di paragonarle ai miti di altri popoli più semplici. Subiscono ancora delle modifiche, alcune sono del tipo determinato da singoli scrittori per finalità estetiche irripetibili, altre dallo sviluppo di nuove tecniche letterarie e di nuovi generi, e non in prima istanza dai problemi sociali, intellettuali ed emotivi della comunità nel suo complesso. Ne risulta una serie di miti di qualità assai insolita. Come giunsero ad essere così, qual era la precisa natura di questa evoluzione letteraria, e quali sono i gusti e le preoccupazioni particolari delle fonti letterarie dei più importanti miti greci?». (Ivi, p. 95.)

²²Afferma Kirk: «Nella società greca arcaica la parola *mutos* designa una storia vera, il cui contenuto è estremamente prezioso perché sacro ed esemplare. In epoche posteriori a quelle di Omero e di Esiodo e quindi dopo il secolo VII a.C., il mito comincia ad essere svuotato di significati

mito esprime tutta la sua potenza nella narrazione: esso è, sia in teoria sia in pratica, inseparabile dalla narrazione.²³

religiosi e separato da ciò che propriamente si considera reale. Prende il suo posto il pensiero razionale (λογος) e quindi il pensiero storico (*historia*); e la nozione di mito finisce con l'indicare "ciò che non è reale". Ma vi fu un tempo in cui il mito in quanto immagine di ciò che è vero comprendeva in sé tutta la realtà nella sua essenza, così da risultare per l'uomo l'autentico modello di vita, il valore supremo che conferisce significato all'esistenza. Questo tempo ha radici lontane, preistoriche, ma riguarda senz'altro anche l'età di Omero e quella di Esiodo. Che cos'è per questi poeti il mito? Esso è una storia sacra che narra ciò che accadde alle origini, nel tempo primordiale della creazione. Il mito parla della potenza e della volontà di essere soprannaturale e del modo in cui crearono ciò che prima non c'era. Per questo suo ultimo rapporto con la realtà il mito è reale così come inconfutabilmente reale è la realtà percepita dai sensi: e questa realtà diviene sacra per l'uomo, perché essa è la manifestazione del soprannaturale che l'ha fatta esistere. Inoltre il mito è vero perché si riferisce alla realtà ed è sacro perché narrando di ciò che era al principio, narra dell'origine divina del mondo. Il mito così concepito avrà nella comunità religiosa come sua funzione principale quella di essere a fondamento e spiegazione dei modelli esemplari dei riti e delle attività significative dell'uomo, nessuna esclusa. L'uomo arcaico si considera illuminato ed educato da un complesso di miti, così come l'uomo moderno, in un certo senso si considera formato dalla storia. Conoscendo il mito, l'uomo arcaico viene a conoscere l'origine delle cose e della vita umana, e quindi a padroneggiarle, mentre la vita stessa assume un carattere sacro, soprannaturale». (Ivi, pp. 15-17).

²³ F. GRAF, *Il mito in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 1. Lo studioso afferma: «Il rapporto originario che intercorre tra linguaggio e mito consiste nel fatto che le formazioni linguistiche hanno nello stesso tempo un senso mitico. La parola medesima ha in sé la forza di evocare ciò che significa, suscitandone l'immagine ed allargandone il senso originario. Il vincolo parola-mito è un vincolo inscindibile: la cogenza e l'inalterabilità del mito, poggiano su questa interrelazione anche quando il mito venga adoperato in una storia che non gli pertiene. La parola perché sia in

Sebbene l'analisi trasformazionale di un mito ne imponga spesso la scomposizione in episodi distinti, è evidente che il mito non costituisce una specie di somma contingente ed arbitraria di segmenti indipendenti.²⁴ Al contrario, l'unità strutturale del mito fa sì che esso reagisca alle trasformazioni in modo regolare ed organizzato. A conferma di questa esigenza logica, si può citare l'esperienza empirica di Levi-Strauss, il quale ha spesso notato come vi fossero nei miti degli aspetti la cui trasformazione pareva implicare necessariamente un'analoga modifica di altri aspetti del

rapporto con il racconto mitico deve conservare sempre la stessa funzione, deve cioè indicare sempre lo stesso identico contenuto. Questo suo permanere, questo suo restare identica a se stessa, in opposizione all'inarrestabile fluire della realtà, è ciò che conferisce alla parola un valore mitico- religioso. È un vincolo determinante, ma allo stesso tempo indeterminato: nella cogenza stessa, esiste una flessibilità ignota ed altri tipi di storie. È per questo che il mito può adattarsi ed essere adattato, talora persino politicizzato, come quello del Titano o quello del Superuomo. Il mito è un racconto tradizionale. Che esso sia una narrazione lo spiega da sé l'etimologia della parola: per gli antichi Greci il *mutoç* era *la parola, la storia*».

²⁴ La letteratura anche quando sia orale e preletteraria, presenta le singole variazioni di cui c'è un autore preciso; alcuni cantori sono migliori e più popolari di altri, l'unica cosa che manca è la registrazione di questa variazione che è costretta a scomparire con l'unica esecuzione. Se inventare un mito significa trasformare altri miti, organizzando insieme episodi separati, modificandoli, interponendo alla loro storia una serie di richiami ad altri racconti, ad altre avventure, ad altri personaggi, è naturale che le storie dei miti possono essere adattate nella maniera in cui fa Leopardi. Gli spezzoni o i miti rielaborati, possono costituire delle vere e proprie varianti, delle metamorfosi, che pur non perdendo la loro cogenza, tuttavia vengono trasformati dall'impulso e dalla storia che Leopardi intende narrare.

racconto.²⁵ Leopardi può utilizzare i miti nelle *Operette morali* poiché essi sono non solo il prodotto di una medesima cultura, ma tra di loro vi sono interagenze e dei precisi rapporti interni di dominanza, talora incentrati tutti su un episodio comune. Costantemente Leopardi tende a far sì che l'antropocentrismo venga subordinato ad una volontà scarnificante, fino a perseguire una sorta di de-antropocentrizzazione. Se solitamente i miti, per una loro concezione antropologica, tendono a incentrare l'attenzione sull'uomo, Leopardi, in consonanza alla sua visione pessimistica del mondo, fa sì che la specie umana diventi un trastullo per le divinità, in una insensatezza che solo la chiave iper-mitica della *Storia del genere umano* può rappresentare (senza che vi siano contraddizioni). La natura narrativa della prima *Operetta* viene ad essere connotata dall'*incipit* di essa, che è per l'appunto «Narrasi». Siamo nel momento diegetico, nel momento proprio della narrazione, del racconto, in cui la tecnica della rappresentazione del punto di vista è assunta dal Leopardi in prima persona, anche se il «Narrasi», rimane strettamente impersonale, quasi a segnalare una tradizione che sconfinava in un tempo e in uno spazio remoti. La *Storia del genere umano*, inoltre, rifacendosi a Esiodo e a Ovidio ma soprattutto a Platone e sia pure in modo simulato alla *Genesi* ed ai miti gnostici, si configura come rappresentazione generale delle

²⁵ G. FERRARO, *Il linguaggio del mito*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 152. Esistono delle trasformazioni primarie o maggiori che determinano le trasformazioni subordinate. In un insieme di miti e soprattutto in quelli appartenenti ad una vasta cultura, si può mettere in luce un episodio comune, il quale può fungere da loro cellula regolatrice nel senso che seguendo le trasformazioni di questo determinato episodio appare possibile dedurre anche le trasformazioni che investono gli altri episodi del mito. Se vi sono miti di una matrice dominante essi possono essere interrelati e miscelati nel contesto di una storia che non deve essere necessariamente la loro.

idee leopardiane sulla vita e sugli uomini.²⁶ Il mito e la fonte mitica, dunque, funzionano in modo tale che essi non abbiano solo una essenza sapienziale, ma anche esplicativa di una tesi o di una concezione dell'autore. Nella *Storia del genere umano*, il mito è uno dei fattori costruttivi ed essenziali: esso palesa l'intertestualità leopardiana, e, pur non diventando puro asserto giustificativo della sua teoria, si adatta di volta in volta alla tesi che egli Leopardi vuole dimostrare. Per raggiungere il suo obiettivo, il Recanatese non utilizza tutta la fonte mitica, ma quella parte di essa che risulta più adattabile alle sue dimostrazioni. Il mito viene riusato con un utilizzo altro dalla sua origine e viene forzato ad assumere quelle caratteristiche che vuole l'autore. È chiara, allora, la rilevanza della manipolazione del materiale letterario²⁷ nel processo creativo leopardiano.

²⁶ G. LEOPARDI, *Operette morali*, a c. di C. GALIMBERTI, Guida, Napoli 1977, p. 1.

²⁷ J. TYNJANOV, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 138. Osserva lo studioso: «Nel manipolare lo specifico materiale letterario, l'autore, sottomettendosi ad esso, si allontana dalla propria intenzione [...]. La funzione costruttiva, il nesso di correlazione degli elementi all'interno dell'opera mutano in fermento l'intenzione dell'autore. "La libertà creativa" è uno slogan ottimista, ma non corrisponde alla realtà e cede il posto alla "necessità creativa"». Il Tynjanov, nel notare che l'arcaismo denota la funzione dell'uso verbale cosiddetto "alto", continua: «La correlazione di ciascun elemento dell'opera letteraria come sistema con gli altri e di conseguenza con tutto il sistema, io lo chiamo *funzione costruttiva* dell'elemento dato. Un esame attento rivela che tale funzione è un concetto complesso. L'elemento entra in correlazione simultaneamente: da una parte lungo la serie degli elementi simili di altre opere-sistema, e magari di altre serie; dall'altra, con gli altri elementi del sistema dato (auto-funzione e co-funzione). Così il lessico di una data opera entra in correlazione simultaneamente con il lessico letterario e il lessico del linguaggio comune da una parte, dall'altra con gli altri elementi dell'opera data. Queste due componenti, o meglio le due funzioni risultanti, non sono

Va ribadito, inoltre, che l'opera letteraria è sempre fatta di più strati, quindi gli elementi di un testo narrativo possono essere definiti come «intreccio di codici». Nell'*Operetta* in questione, il testo narrativo, in quanto intreccio di molteplici elementi, nasce dall'interazione di una pluralità di codici, responsabili di quella trasformazione di senso in cui risiede, in ultima analisi, la natura stessa della narratività. L'ampiezza del periodare ed il colorito lessicale, fortemente arcaizzante sono richiesti dall'impostazione dell'*Operetta* e contribuiscono in modo decisivo a conferirle una suggestione di racconto distanziato, in un tempo e in uno spazio remotissimi, anzi astratti: perché se Leopardi ha già inteso stabilire una certa corrispondenza tra l'età da lui descritte e determinate fasi storiche, con maggior efficacia poetica nella scansione di grandi "tempi", ha presentato quelle stesse fasi con momenti esemplari e ritornanti. Già il suo pessimismo storico appare superato, fin dalla decisione di scegliere, col procedimento allegorico, la forma del racconto mitologico, sostenuto da rimandi alla mitografia classica, biblica, gnostica.²⁸

Il luogo mitico non funziona solo come richiamo erudito o culturale, o come riallaccio formale ad una tradizione remota. Il riallaccio è contenutistico e metamorfico, per dimostrare che in fondo la visione del mondo leopardiana è ravvisabile, dove più dove meno, già nell'essenza dei miti antichi. Questo piegamento del mito dalla sua primitiva cogenza ad una volontà che sia pur non sincretica, pone sullo stesso piano la cultura antica e quella moderna ed attuale, non poteva esprimersi se non attraverso dei mezzi tecnici che, spostando la narrazione in un'aura remota, fanno sì che l'*Operetta* acquisisca quasi un'assenza di spazio e di tempo. Ma la deformazione, se così si può chiamare, del luogo mitico,

paritetiche. La funzione degli arcaismi, ad esempio, dipende totalmente dal sistema in cui vengono impiegati».

²⁸ GALIMBERTI, *Operette morali*, cit.

avviene anche e soprattutto attraverso alcuni mezzi stilistico-retorici o tecnici propri dell'intertestualità.²⁹

Il mito non è nient'altro che un racconto e due possono essere le scelte leopardiane: o far sì che il racconto mitico si adatti al testo creato, o far sì che il testo creato segua lo svolgersi del racconto mitico. In un equilibrio mirabile, Leopardi percorre la via più difficile: quella del far sì che la narrazione personale e il luogo mitico diventino una cosa sola. Leopardi continua il mito nel senso ideale della parola, cioè traccia una intercapedine tra miti differenti, volendo mostrare che gli uni sono il naturale proseguo degli altri e che la sua *Storia del genere umano* non fa altro che raccogliarli ed immetterli in un modello che li unifichi tutti. Intertestualmente parlando, il mito è comunque il punto di partenza per la produzione di un altro testo: se non vi fosse un'omogeneità di senso nei vari luoghi mitici, essi non potrebbero essere omologati e posti su un piano unico. I miti utilizzati come fonti parlano tutti dell'uomo, del suo essere e del suo divenire: sono storie esemplari di ciò che è stato, è, può essere dell'uomo. Sia che Leopardi abbia pensato al mito come una storia interrotta, sia che abbia pensato di fare di esso un prolungamento, resta il fatto che il mito, come elemento esemplare, è un punto di partenza letterario e letterarizzabile. Ogni mito rappresenta in se stesso un punto di partenza, poiché ogni mito è una storia. La capacità di Leopardi sta nel prendere tutti i miti e le loro storie, di collegarli, di riunificarli, di adattarli alla propria visione del mondo, in modo che le tante storie diventino una sola: la *Storia del genere umano*. Attraverso una grande capacità di decifrazione e di riflessione su ciò che si è assimilato, ma anche

²⁹ Per ulteriori approfondimenti sull'intertestualità cfr. F. CESATI, *Generi, architetture e forme testuali*, in Atti del VII Convegno SILFI (Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Roma, 1-5 ottobre 2002), Quaderni della Rassegna di P. D'Achille, Brossura 2004, pp. 97-101.

grazie ad una grande capacità creativa, il Recanatese supera il contenuto e il senso di tutte le storie e ne traccia una che comprenda tutte le altre: la narrazione dell'*Operetta* non viene mitizzata dalla presenza del luogo mitico, ma è essa stessa mitica, imprimendo al mito la direzione voluta dall'autore. Questa forma intertestuale d'imitazione seria è caratterizzata sia dall'imitazione di un modo di stile, di lingua, sia dalla ripresa ed imitazione di un modello narrativo (o di un intero mondo di finzione).

L'*Operetta* può rientrare anche nel caso intertestuale della *trasposizione*,³⁰ sulla base di una trasformazione quantitativa di riduzione: il mito funziona da catalizzatore o da cartina di tornasole di specifici argomenti e in un certo senso, rimandando sinteticamente a storie in sé compiute, funge da amplificatore di senso, pur possedendo uno spazio ristretto. Il lettore, volendo oppure costretto, per capire lo sviluppo della storia, è obbligato a rifarsi alle storie dei miti, che si ritrovano in una storia di carattere più generale. Il testo diventa ipertesto per i continui rimandi, per la quantità e la qualità di informazioni che in esso sono contenute ed incapsulate. In un certo qual modo potremmo definire l'*Operetta* allegorica.³¹

³⁰ La trasposizione è una pratica ipertestuale complessa, in cui spesso diverse tipologie di trasformazione sono applicate contemporaneamente ad una medesima o alle medesime opere. Ne consegue la riduzione ad un'unica tipologia di processo trasformativo del rapporto che lega la trasposizione di un determinato testo ad un altro. Le trasposizioni testuali quantitative possono agire o per aumento o per espansione di un testo. Per aumento, mediante aggiunte di digressioni e racconti, per espansione mediante l'ampliamento di un testo breve. In secondo luogo le trasformazioni quantitative possono avvenire mediante forme di riduzione, quindi per *soppressione* o per *selezione* di parte del testo originario, oppure mediante una loro condensazione per compendio, sommario o riassunto. Per tutto questo si veda BERNADELLI, op. cit., p. 106 .

³¹ PELOSI, *Principi*, cit., p. 80.