

# Il volo del tempo

## Strategie satiresche e tecnica allegorica in alcuni episodi dei *Paralipomeni*

Nicola De Rosa

***The time flight: wit's strategies and allegorical technique in some episodes of the Paralipomeni***

**Abstract:** The essay proposes a reading of some excerpts of the *Paralipomeni della Batracomiomachia*, in which Leopardi experiments with rhetorical and figural solutions that dramatise arguments from the philosophy of nature, such as the critique of anthropocentrism and its nihilistic outcome. The poem presents a remarkable – and worthy of analysis – treatment of the supernatural, of the fantastic. In the anabasis, the space-time journey of Leccafondi and Dedalo, and in the catabasis, Leccafondi's descent *ad inferos*, the anguish over the peripherality of the human in the flux of eras is figuratively exteriorize. The anabasis is paradoxically represented through the result of the technical progress, which would soon become the emblem of man's dominion over nature: flight. The representation of catabasis, on the other hand, is manipulated through comical devices, as well as the supernatural. The mythologema of Hades is saturated with a multitude of zoomorphic actors who seem to annul, in the unanimous caducity of bodies, the vacuity of historical conflicts, even if these conflicts are partly reminiscent of the Neapolitan uprisings of the 1820s and 1830s.

**Keywords:** Allegory; Figurality; Giacomo Leopardi; *Paralipomeni della Batracomiomachia*; Parody.

Diretto all'Ade dei topi da cui si attende il vaticinio per le sorti di Topaia, che consisterà, come noto, in una risata dianoetica<sup>1</sup>, Leccafondi viaggia da Babele ad Atlantide fino al mondo dei morti. Seppur col magico ausilio

---

\* Scuola Superiore Meridionale, Napoli (n.derosa@ssmeridionale.it; ORCID: 0000-0002-3103-4196).

<sup>1</sup> “Ma primamente a lor su per la notte / Perpetua si diffuse un suon giocondo, / Che di secolo in secolo alle grotte / Più remote pervenne insino al fondo. / I destini tremar non forse rotte / Fosser le leggi imposte all'altro mondo, / E non potente l'accigliato eliso, / Udito il conte, a ritenere il riso” (*Paralipomeni della Batracomiomachia*, VIII 25). Le citazioni sono tratte dall'edizione Sansoni delle opere a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti.

alato di Dedalo, il “donatore” nel senso delle funzioni di Propp<sup>2</sup>, si tratta di un viaggio tutt’altro che svolto nel corso naturale dello spazio, percorribile realisticamente dall’eroe:

Vider città di cui non pur l’aspetto,  
Ma la memoria ancor copron le zolle,  
E vider campo o fitta selva o letto  
D’acque palustri limaccioso e molle  
Ove ad altre città fu luogo eletto  
Di poi, ch’anco fiorito, anco atterrolle  
Il tempo, ed or del loro stato avanza  
Peritura del par la rinomanza.<sup>3</sup>

Le leggi della fisica vanno in deroga non solo per la facoltà di levitazione dei due attanti. Il viaggio, appunto, si realizza come viaggio soprannaturale sull’asse del tempo. L’immagine risulta straniante se dialettizzata col surplus di raziocinio del narratore, che commenta l’inverosimiglianza di un dettaglio del mito di Icaro, quello dello scioglimento delle ali: “Di quelle, sia per incidenza detto, / Che venner men dal caldo io non so come, / Poichè nell’alta region del cielo / Non suole il caldo soverchiar, ma il gelo”<sup>4</sup>. Oltre poi all’esposizione sull’empirica disponibilità tecnologica che consente il volo e corrobora, senza soluzione di continuità, da una parte la possibilità del viaggio, dall’altra il patto profondo che iscrive quella possibilità nella *suspension of disbelief*, nella sospensione di incredulità: “Udiam fra molte che l’età nascose / La macchina vantar del padre Lana / E il globo aerostatico ottien fede, / Non per udir, ma perocchè si vede”<sup>5</sup>. Ecco che, allora, la voce che media il mondo narrato procede su un complesso doppio binario: un binario mimetico, in cui si sostiene il soprannaturale coinvolgendolo in una convenzione mitica; un binario critico, in cui se ne convalida la plausibilità alludendo a nuove *mirabilia* ben meno spiegabili, quelle della tecnica. Potremmo dire che quello dell’anabasi di Dedalo e Leccafondi è un soprannaturale di “trasposizione”, un soprannaturale che attualizza il leggendario per figurare, soprattutto attraverso l’allegoresi, un mutamento epocale<sup>6</sup>. L’allegoresi della caducità del tempo è topica, formalizzata in diverse costanti, che attraversa l’immaginario leopardiano e confluisce, in quegli anni napoletani, ne *La ginestra*. Come ha osservato Attilio Brilli, la

<sup>2</sup> Cfr. Propp (1966 [1958], 49-55).

<sup>3</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VII 25.

<sup>4</sup> Ivi (VII 22).

<sup>5</sup> Ivi (VII 23).

<sup>6</sup> Cfr. ad esempio le pagine sul *Faust* in Orlando (2017, 53-63).

scena del volo figura una “visione di ciò che è stato e non è più[,] di ciò che fu e non si ricorda, di ciò che sarà e sarà a sua volta distrutto e obliato”<sup>7</sup>.

Nel suo *Zibaldone* Leopardi scriveva che “chi suppone allegorie in un poema, romanzo ec.; come si è tanto fatto anticamente e modernamente nell’*Iliade* e *Odissea*; come fece il Tasso medesimo nella sua *Gerusalemme*; come ora il Rossetti nel commento alla *Divina commedia* [...]; distrugge tutto l’interesse del poema”<sup>8</sup>. Non per inseguire velleità biografistico-storistiche e neppure per sottolineare l’attestata natura allusiva del poemetto eroicomico, ma è d’uopo menzionare che, nell’inscenare il conflitto zoomorfo fra topi, rane e granchi, la poesia leopardiana trasli nella figuralità una crisi fra i *realia* dei moti napoletani degli anni Venti e di quelli degli anni Trenta, le compagini, rispettivamente, liberali, borboniche e austriache. La cornice cronotopica ‘vesuviana’ è, d’altronde, tematizzata nella sua dignità ‘magmatica’ all’ingresso dell’Ade:

D’un metallo immortal, massiccio e grave  
Quel monte il dorso nuvoloso ergea:  
Nero assai più che per versate lave  
Non par da presso la montagna etnea;  
Tornito e liscio, e fra quell’ombre cave  
Un monumento sepolcral pareo:  
Tali alcun sogno a noi per avventura  
Spettacoli creò fuor di natura.<sup>9</sup>

Quando Leccafondi giunge nei plurimi antri dell’Ade, compartimentati in una geometrica articolazione, ognuno per ogni specie vivente, il donatore Dedalo, che funziona da intermediario iniziatico del viaggio, in realtà non può proseguire la catabasi con l’eroe. Eppure, l’episodio dell’Ade è da leggere in continuità con il viaggio, è il naturale approdo del correlativo ideologico (l’assimilazione dei viventi alla loro caducità) plasmato dall’azione altamente scenografica di quel volo due volte soprannaturale: sull’asse dello spazio, perché i nostri eroi planano sul mondo; sull’asse del tempo, perché scorgono le ere riavvolgersi su loro stesse. Secondo Brillì, quel tragitto, percorso negli ultimi canti dei *Paralipomeni*, è “viaggio nell’aldilà” nel senso proprio della struttura mitica, ma, in essa, il poeta

<sup>7</sup> Brillì (1968, 117-118).

<sup>8</sup> *Zibaldone*, 4365, 2 settembre 1828.

<sup>9</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VII 43. Ma anche: “Sparsa era tutta di vulcani ardenti, / E incenerita in questo lato e in quello. / Fumavan gli Appennini allor frequenti / Come or fuman Vesuvio e Mongibello; / E di liquide pietre ignei torrenti / Al mar toscano ed all’Adria eran flagello; / Fumavan l’Alpi, e la nevosa schiena / Solcavan fiamme ed infocata arena” (ivi, VII 29).

induce una manipolazione che ne in-forma la percezione convenzionale<sup>10</sup>. È una manipolazione che occorre attraverso un compromesso di allusioni ideologiche particolarmente pressanti per la riflessione di quegli anni. Avviene, ad esempio, già dal discorso di Dedalo che allude alla tesi materialistica della spiritualità delle bestie:

Che certo s'estimar materia frale  
dalla retta ragion mi si consente  
l'io del topo, del can, d'altro mortal,  
che senta e pensi manifestamente,  
perché non possa il nostro esser cotale  
non veggo: e se non pensa in ver né sente  
il topo o il can, di dubitar concesso  
m'è del sentire e del pensar mio stesso.<sup>11</sup>

Attraverso una forma sillogistica paradossale, ipotizzando la negazione della materia pensante, si trascina nel dubbio la stessa facoltà associata al genere umano, ma mentre essa è concretizzata dall'istanza discorsiva e, appunto, pensante, del personaggio. Il *melting pot* ideologico raggiunge il suo zenit dopo la discesa all'inferno zoomorfo. Qui, Leccafondi procede con passo felpato circondato da una congerie di corpi. Il narratore ci introduce nel suo campo visivo e nello straniamento provocato da una delusione di aspettativa. Il rovesciamento di un immaginario spirituale trova la sua stilizzazione letteraria nell'aggressione parodica dei motivi danteschi della rappresentazione infernale:

Tacito discendeva in compagnia  
Di molte larve i sotterranei fondi.  
Senza precipitar quivi la via  
Mena ai più ciechi abissi e più profondi.  
Can Cerbero latrar non vi s'udia,  
Sferze fischiar nè rettili iracondi.  
Non si vedevan barche e non paludi,  
Nè spiriti aspettar sull'erba ignudi.<sup>12</sup>

La figura zoomorfa che ci si aspetterebbe in quel mondo infernale, Cerbero, è assente, né si sentono i suoi latrati. Lo stesso vale per altre entità spirituali. Soprattutto, ci dice la scena infernale, l'aldilà non è luogo di

<sup>10</sup> Cfr. Brillì (1968, 76-77).

<sup>11</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VII 13.

<sup>12</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VIII 7.

“premi” e di “pene”<sup>13</sup>. Il ragionare di Dedalo finisce per mettere in dubbio, su un piano metadiscorsivo, le tesi materialistiche, di estrazione probabilmente holbachiana, e quelle spiritualistiche, ma ciò avviene attraverso un eterodiretto straniamento di una convenzione mitica<sup>14</sup>. La cornice ideologica cristiana dell’ipotesto dantesco, che, sia ben chiaro, agisce come modello autorevole pur nel suo rovesciamento<sup>15</sup>, si ibrida con una “concezione dell’aldilà come copia sbiadita, depotenziata della vita terrena”<sup>16</sup>, che interagisce col modello più remoto dell’epica antica. Ma Leccafondi si confronta con un mondo di morte che strania anche quest’ultima convenzione. La *nekyia* di Odisseo è un’operazione magica di evocazione in cui la funzione fatica dell’interrogare il destinatario, come d’altronde il *canale*, è reversibile: a voler parlare è sia chi interroga che chi è interrogato. Qui, invece, l’interrogazione dei defunti avviene attraverso una catabasi che riserva null’altro che silenzio, pochi stridii e una lugubre *imago mortis*.

Sappiamo che l’interesse per la *Batracomiomachia* ha accompagnato Leopardi sulla lunga durata. Esso culmina con la composizione dei *Paralipomeni*, ma è intervallato da ben due traduzioni giovanili della fonte pseudo-omerica. In merito al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) e alla riconfigurazione dei modelli classici nell’immaginario poetico leopardiano, Emilio Bigi ha osservato che non andrebbe trascurato il ruolo del “più ampio e stretto contatto che [...] il poeta ebbe occasione di stabilire proprio con le immagini più irrazionali e favolose dei poeti latini e soprattutto di quelli greci (fra cui anche Omero, Esiodo, Pindaro, Euripi-

---

<sup>13</sup> Cfr. *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VIII 10. Il problema aveva trovato una sua messa in scena dialettica nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: “so ch’egli si dice che Platone spargesse negli scritti suoi quelle dottrine della vita avvenire, acciocché gli uomini, entrati in dubbio e in sospetto circa lo stato loro dopo la morte, per quella incertezza, e per timore di pene e di calamità future, si ritenessero nella vita dal fare ingiustizia e dalle altre male opere” (*Dialogo di Plotino e di Porfirio*, 172).

<sup>14</sup> A tal proposito si veda Savarese (1967, 143), Cellarino (1997, pp. 43-73) e Carbone (2004, 758-759). Quest’ultima afferma: “l’idea di un aldilà dei bruti, metafora anche di un ipotetico aldilà umano, in virtù della generale degradazione zoomorfa e della grottesca assimilazione di topi che agiscono e pensano come uomini e uomini che altro non sono se non topi, non è solo errore nel senso tracciato nel giovanile *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. L’inferno, così come viene descritto nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, implica un atteggiamento ermeneutico ed intellettuale nuovo nei confronti del mito”.

<sup>15</sup> Sul carattere paradossale del procedimento parodico, che conserva l’autorevolezza del testo parodiato proprio attraverso il suo rovesciamento, si veda Hutcheon (2000).

<sup>16</sup> Drago (2015, 652).

de)”<sup>17</sup>. È come se l’aggressione al modello coprisse un’adesione per cui esso può essere “accolto nella nostalgia anziché subito nell’orrore”<sup>18</sup>.

La favola satirica, se non zoomorfa, quantomeno fatata, aveva già ispirato il complesso sistema dei personaggi delle *Operette morali*, ad esempio nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* (1824). Lì, fra l’altro, si mette in scena un altro cosmo desolato dall’estinzione del genere umano. Annichilito da guerre immonde, della sua memoria non rimane che il riso disincantato di chi, spirito dell’aria e delle cavità della terra, è sopravvissuto alla specie che *tratteneva* lo scettro del mondo. Anche nei *Paralipomeni* la favola satirica si realizza attraverso una forma caricaturale. In linea con la tradizione della teoria del comico, almeno fino alla svolta del saggio di Freud sul *Witz*, sul motto di spirito<sup>19</sup>, per Leopardi “chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire”<sup>20</sup>, quindi chi ride manifesta un sentimento di superiorità nei confronti dell’oggetto del riso. Nei *Paralipomeni* esso si realizza attraverso un dispositivo satiresco, di cui la mimesi zoomorfa è un comune espediente, che serve a evitare lo scontro frontale con l’oggetto deriso. Fa in modo che si devii dal porsi faccia a faccia con esso. Il meccanismo caricaturale attraverso cui, in forma zoomorfa o meno, elementi interiori dell’oggetto deriso vengono esteriorizzati in una somatizzazione fisiognomica trovava d’altronde una pratica consueta nella carta stampata del tempo. Brillì ha parlato, ad esempio, di una “satira grafica”<sup>21</sup>, di impressioni visuali che trasudano dal testo leopardiano. Lo scenario caricaturale sprigiona il massimo del suo potenziale sviluppandosi a breve distanza in due cronotopi: quello proprio dell’anabasi e della catabasi. Leccafondi e Dedalo assistono, dal cielo, a una carovana bestiarica che trascende i confini del tempo:

Per ogni dove andar bestie giganti  
O posar si vedean sulla verdura,  
Maggiori assai degl’indici elefanti  
E di qual bestia enorme è di statura.  
Parean dall’alto collinette erranti  
O sorgenti di mezzo alla pianura.  
Di sì fatti animai son le semente,  
Come sapete, da gran tempo spente.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Bigi (1967, 32).

<sup>18</sup> Orlando (1997, 26).

<sup>19</sup> Cfr. Freud (1972 [1905], 3-214).

<sup>20</sup> *Zibaldone*, 4391, 23 settembre 1828.

<sup>21</sup> Brillì (1968, 23).

<sup>22</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VII 35.

Nella sua declinazione archeologica, la carovana scorta dai viaggiatori rivela l'azione di un discorso vivo negli ambienti borghesi di fine Settecento e inizio Ottocento: quello relativo alla nuova scienza dei fossili, a cui Leopardi si era avvicinato attraverso il suo apprendistato di scienze naturali<sup>23</sup>. Se nel viaggio del sopramondo l'immagine del vivente è *trapassata* nella rigida pietrificazione dei fossili, nel viaggio del sottomondo si plasma il suo corrispettivo fantasmatico, in un antro per ogni specie di defunti. Tra di essi c'è posto anche per il genere umano: "Vuole alcun che le umane alme disciolte / In un di questi inferni anco sien chiuse, / Posto là come gli altri in quella sede / Che la grandezza in ordine richiede"<sup>24</sup>.

Come ha scritto Franco Moretti in una originale definizione di allegoria, "al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale"<sup>25</sup>. L'allegoria zoomorfa, più nello specifico, è tecnicizzata sin dalla favola esopica, è una soluzione persistente nelle strategie figurali delle letterature occidentali e presenta caratteri ricorsivi che trascendono i vari registri stilistici. Associata al personaggio in un nesso di simbolizzazione fra lo spettro somatico e quello morale, è uno dei dispositivi che, soprattutto nelle sequenze descrittive della struttura narrativa, funziona da strumento di coesione semiotica: "il personaggio è una entità semiologica diffusa, rispetto alla quale il ritratto funge da operatore di coerenza"; ritratto, qui, inteso sia in senso denotativo che connotativo. In questo dominio retorico, assieme alla metafora, spesso *continuata*, la metonimia sembra farla da padrone. Attraverso la messa in evidenza di un tratto che tende al "tipico", inteso in senso lukacsiano, "un massimo di verosimiglianza viene prodotto con un minimo di verità". Eppure, alle volte, "malgrado una così forte 'metaforica di sfondo', [il personaggio] possiede un campo semiotico non univoco"<sup>26</sup>.

Nei *Paralipomeni*, in cui l'umano occupa un posto così marginale, gli attanti che saturano lo spazio della rappresentazione sono degradati esteriormente a fiere e queste sono elevate interiormente attraverso l'antropomorfizzazione. È un procedimento che funziona attraverso la figurazione di un giudizio connotativo in un aspetto denotativo. Questo vale, ad esempio, per la rappresentazione dei granchi, in cui si può rinvenire un'allusione alla compagine austriaca. Un elemento qualitativo viene esteriorizzato

<sup>23</sup> Cfr. Polizzi (2008, 396) e anche Anedda (2022).

<sup>24</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VII 50.

<sup>25</sup> Moretti (1994, 74-75).

<sup>26</sup> de Cristofaro (2002, 13-16).

in una caratterizzazione fisiognomica così da sfuggire alla sua prerogativa di giudizio: il gesto coattivo delle chele è il correlativo oggettivo di una spietata macchina di violenza. La ragion di Stato dei granchi è esposta da Brancaforte attraverso la teoria del “bilancione”, immagine del funzionamento, di groziana memoria, del “dritto della pace e della guerra” (*De iure belli ac pacis*). Quando una parte in conflitto sposta gli equilibri del potere costituito, conviene subito mutilarla, e “tagliandoli i piè, la coda o l’ali, / Far le bilance ritornare uguali”. Leccafondi si chiede, così, chi mai abbia dato ai granchi l’onere di esser “Sicuri, invariabili, impietriti [...] colonne e fondamenti / Della stabilità dell’altre genti”<sup>27</sup>. Ci interessa osservare che, se si legge il testo leopardiano in una dinamica macrofigurale, dialettizzando questa sezione col canto IV, in cui la poesia leopardiana aggredisce la concezione spiritualista della Caduta dell’umano da una civiltà principiale, il moto ‘automico’ dei granchi, che “piega e compone”, sembra associarsi alla modalità del ragionare, “diritta e sana”, degli spiritualisti stessi:

Questa conclusion che ancor che bella  
Parrarvi alquanto inusitata e strana,  
Non d’altronde provien se non da quella  
Forma di ragionar diritta e sana  
Ch’a priori in iscola ancor s’appella,  
Appo cui ciascun’altra oggi par vana,  
La qual per certo alcun principio pone,  
E tutto l’altro a quel piega e compone.<sup>28</sup>

Inoltre, in una certa misura, anche i topi, associati allusivamente alla compagine liberale che si destreggia in un esperimento costituzionale, sono messi in scena nella loro ritualità frivolamente ripetitiva<sup>29</sup>. Lo stesso Leccafondi, all’entrata dell’Ade, è paragonato a Cassandrino, la marionetta romana: anch’egli si macchia di un meccanico moto del pensiero. D’altronde, sul piano simbolico, gli zoomorfi liberali illuminati intrattengono un rapporto ambiguo con l’immaginario dei Lumi stessi. Leccafondi vuole “rimover l’ombra”, ma si muove sempre di notte. Egli è tutto intento alla sua ascesa luminosa, ma d’altra parte “ai topi per veder non è mestiere”<sup>30</sup>. Come recita l’epigrafe giovannea della *Ginestra*: “E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce”<sup>31</sup>. È come se lo spazio figurale dei *Paralipomeni*

<sup>27</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, II 32, 34, 39.

<sup>28</sup> Ivi (IV 10).

<sup>29</sup> Cfr. ivi (VI 17).

<sup>30</sup> Ivi (IV 38; VIII 6).

<sup>31</sup> *La ginestra o il fiore del deserto*, esergo. Cfr. Gv III 19.

riflettesse la distonia, così attuale all'alba di un nuovo sapere di scienze naturali e sociali, fra gli aneliti dell'individuo e lo scontro con la sua specie, oltre che con la Storia.

Già a partire dal metro dell'ottava, i *Paralipomeni* si imparentavano con la tradizione del poema cavalleresco. Esemplata sul *Furioso* che Leopardi ammirava, questa, più di altre forme, aveva funzionato da serbatoio fagotitante per la dialettizzazione, resa innocua nello spazio letterario, di istanze ideologiche in conflitto. Vi trovava posto una materia sublime per il tardo Medioevo, modulata attraverso lo smorzamento di dispositivi di distacco emotivo. L'ironia, ora, nel congegno satirico dei *Paralipomeni*, si esacerba in quella che Brillì ha definito condivisibilmente, prendendo in prestito una nomenclatura chimica, "coalescenza riso-disprezzo"<sup>32</sup>. Nelle sue maglie, anche laddove i singoli attanti, nella guerra zoomorfa, intrattengano un rapporto allusivo con un referente, nello spazio macrofigurale del poema ricorrono elementi che tendono a far convergere le parti per associazioni a lunga distanza. Il meccanismo della condensazione, al di là di possibili griglie teoriche freudiane, è d'altronde elemento qualificante del *Witz* già nelle riflessioni di un personaggio fondamentale per lo sviluppo dell'umorismo moderno europeo: Jean Paul Richter<sup>33</sup>.

Nei *Paralipomeni*, il dispositivo caricaturale, in particolare nei canti del viaggio ultramondano, fa in modo che la gestualità bestiale degli attanti antropomorfi figuri un giudizio disincantato sull'umano. L'apprensione per la "parzialità dei mondi" e per la perifericità della vita si esteriorizza, come ha osservato Matteo Palumbo, in una frastagliata e tetra "topografia degli spazi"<sup>34</sup>. Nell'amalgama mortifera dei viventi, scorta attraverso un viaggio temporale e trascendentale, le due *imagines mortis* più vivide, e equivalenti, si realizzano ciascuna per le due parti in conflitto: una è quella suddetta dei topi liberali, l'Ade è abitato soprattutto da loro, se non altro per la parzialità del punto di vista di Leccafondi, l'altra è quella dell'Impero, nella persona del suo avo più illustre, Federico II:

---

<sup>32</sup> Brillì (1968, 42).

<sup>33</sup> Cfr. Richter (1994 [1804], 169 e ss.).

<sup>34</sup> Palumbo (2003, s.p.). Si legga il passo completo: "Le 'fole', nella *Ginestra* come nel *Copernico* o nei *Paralipomeni*, designano, dunque, la menzogna suprema dell'antropocentrismo. Celebrano un predicato che non c'è e che esse pretendano sia la verità. Al contrario, mettere al centro del pensare la parzialità dei mondi, la topografia degli spazi in cui essi si collocano, le gerarchie dei loro autentici rapporti, obbliga a nuove soluzioni, che tengano conto della sostanza marginale della vita degli uomini: così piccola da avvicinarsi al nulla".

Forse con tal, non già con tanto orrore  
Visto avete in sua carne ed in suoi panni  
Federico secondo Imperatore  
In Palermo giacer da secent'anni  
Senza naso né labbra, e di colore  
Quale il tempo può far con lunghi danni,  
Ma col brando alla cinta e incoronato,  
E con l'imago della terra allato.<sup>35</sup>

Così come nel *sourire macabre* del coro funereo di ratti, che anche Furio Jesi ha iscritto nei ranghi del “riso rituale”<sup>36</sup>, nell'effigie del teschio imperiale si schiude, allora, l'immagine di una natura in cui qualsivoglia mutazione appartenente alla sfera di ciò che è storico e politico sembra divelta di senso.

## Bibliografia

- Anedda A. (2022), *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara: Interlinea.
- Bigi E. (1967), *La genesi del Canto notturno e altri studi sul Leopardi*, Palermo: Manfredi.
- Brilli A. (1968), *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino: Argalia.
- Carbone D. (2004), “Il canto VIII dei *Paralipomeni* e la discesa *ad inferos*”. In *Forme del narrare*, Atti dei VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di S. Costa, L. Melosi, M. Dondero, Firenze: Polistampa, 757-763.
- Callerino L. (1997), *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- de Cristofaro F. (2002), *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli: Liguori.
- Drago A.G. (2015), “Echi danteschi in Leopardi narratore”. In *Critica letteraria* 168-169, 639-656.
- Freud S. (1972) [1905], *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*, vol. V, a cura di C. Musatti, Torino: Boringhieri, 3-214.
- Hutcheon L. (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Champaign: University of Illinois Press.

<sup>35</sup> *Paralipomeni della Batracomiomachia*, VIII 19.

<sup>36</sup> Il riferimento ai *Paralipomeni* è in Jesi (1968, 197-198). Si fa riferimento al già citato canto VIII, ottava 25.

- Jesi F. (1968), *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi.
- Leopardi G. (1969), *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze: Sansoni.
- Moretti F. (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino: Einaudi.
- Orlando F. (1997), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino: Einaudi (1<sup>a</sup> ed. 1982).
- (2017), *Il soprannaturale letterario*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino: Einaudi.
- Palumbo M. (2003), “Fisica e metafisica nel *Copernico*”, in *Italies* 7, URL <<http://journals.openedition.org/italies/905>>.
- Polizzi G. (2008), “Alla ricerca dello ‘specioso’ e dell’‘insolito’. Francesco Orioli e Giacomo Leopardi”, in *Lettere italiane* 60/3, 394-419.
- Propp V. (1966) [1958], *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Torino: Einaudi.
- [Richter] Jean Paul (1994) [1804], *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, trad. it. parziale a cura di E. Spedicato, Padova: Il Poligrafo.
- Savarese G. (1967), *Saggio sui Paralipomeni di Giacomo Leopardi*, Firenze: La Nuova Italia.

