

RAOUL BRUNI

Dialogo della Moda e della Morte di Giacomo Leopardi

Il *Dialogo della Moda e della Morte* – composto a Recanati tra il 15 e 18 febbraio 1824 – è stato a lungo sottovalutato dalla critica, che lo ha generalmente considerato infelice o comunque marginale rispetto al nucleo più autentico delle *Operette morali*. Tra i giudizi dei primi autorevoli commentatori, esemplari sono, in tal senso, quello di Della Giovanna che, nel suo commento del 1895, ha affermato: «Veramente io non scorgo tanti pregi in questo dialogo che mi pare una disputa piuttosto retorica. La forma è tutt'altro che naturale e rispondente alla particolare natura delle persone allegoriche e disputanti» (DELLA GIOVANNA 28); e quello di Manfredi Porena: «Tutto sommato mi pare che il dialogo [...] sia dei meno riusciti» (PORENA 55). E anche in tempi più recenti, studiosi come Fubini e Binni hanno continuato a sottovalutare l'«operetta»: per il primo, essa manca «di un centro lirico o logico» (FUBINI 90), mentre per il secondo, il dialogo: «dopo una prima parte più vivace, [...] viene poi assumendo una certa pesantezza che risulta dallo scarso impegno interno su questo tema reso, tutto sommato, un po' troppo superficiale» (W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci con la collaborazione di M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 342). Infine, Cesare Galimberti ha parlato a proposito del *Dialogo della Moda e della Morte* di «effetti generali grotteschi piuttosto tetri che divertiti» (GALIMBERTI 99).

Lungi dall'essere marginale nell'economia delle *Operette*, questo dialogo anticipa alcuni nuclei tematici fondamentali dell'*opus* leopardiano, che saranno poi sviluppati, dapprima, nella *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, composta pochi giorni dopo, e quindi in testi decisivi come *Il Parini ovvero della gloria* (mi riferisco al motivo della vanità della fama letteraria), e i più tardi *Dialogo di Tristano e di un amico* e la *Palinodia al marchese Gino Capponi* (da riallacciarsi al *Dialogo della Moda e della Morte* per la critica di certi idoli moderni).

Il tema della moda, non di rado inserito entro il contesto di una satira più o meno aspra dei costumi femminili, non era certamente ignoto alla tradizione letteraria italiana sette-ottocentesca. Si ritiene che il vocabolo «moda» sia stato introdotto nella letteratura italiana da Agostino Lampugnani in un'opera del 1648, *La Carrozza da nolo*; mentre il primo componimento letterario di una certa ampiezza interamente dedicato alla moda fu il poemetto di Giovanni Battista Roberti intitolato, appunto, *La moda*, la cui prima redazione risale al 1746: si ricordi che nella Biblioteca di casa Leopardi è presente la raccolta complessiva delle *Opere* di Roberti del 1789, che comprende anche il poemetto in questione, e che questo autore fu incluso da Leopardi nella sua *Crestomazia* sia come poeta

sia come prosatore. Tra gli altri testi più significativi totalmente o parzialmente incentrati sulla moda occorre ricordare almeno il poemetto *La moda* di Clemente Bondi, il dialogo *Amore e la Gran Moda* di Saverio Bettinelli, le favole in versi *La Moda, e la Bellezza* di Lorenzo Pignotti e *Di una visita fatta all'inferno* di Gasparo Gozzi (sono tutti autori presenti nel catalogo della Biblioteca Leopardi e, per di più, tesaurizzati nella *Crestomazia* leopardiana), i *Ricordi a mia figlia* di Pietro Verri, *L'uso* di Durante Duranti, *Il nuovo galateo* di Melchiorre Gioia (che contiene una singolare *Apologia della moda*). Né si può dimenticare che, come segnalato dai commentatori delle *Operette*, alla moda, «vezzosissima dea», era dedicato il *Mattino* di Parini (edizione del 1763).

Le tangenze tra i testi sette-ottocenteschi citati e l'«operetta» leopardiana sono state stranamente trascurate dai critici e dai commentatori, che al massimo si limitano a ricordare di sfuggita qualche titolo. Rinviando alle note per riscontri più puntuali, è interessante sottolineare fin d'ora il possibile ruolo esercitato, in particolare, dall'interessante dialogo bettinelliano *Amore e la Gran Moda*, che fin dal genere (il testo fa parte dei *Dialoghi d'Amore* del 1796, che hanno come Luciano: si sa quanto la genesi delle *Operette* sia segnata dall'influenza dei *Dialoghi* lucianei), si presta ad essere accostato al capolavoro prosastico di Leopardi. In particolare occorre rilevare come Bettinelli prefiguri il nesso moda-morte nel finale del suo Dialogo, laddove la Moda, incalzata da Amore che le chiede di togliersi i vestiti, si rivela essere in realtà un «sozzo scheletro» (S. Bettinelli, *Amore e la Gran Moda*, in Id., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'autore, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801, tomo V, p. 184). Non meno interessante, la tangenza, del tutto trascurata dalla critica, tra il tema dell'«operetta» leopardiana e la *Lettera sulla moda* di Foscolo (che pure Leopardi, molto probabilmente, non conosceva) nella quale si stabilisce una sorta di equazione tra essere alla moda e essere mortali: «mi venne in capo che [le cose vedute per curiosità sono lasciate per noia e che questa è una delle ragioni della morte di tutte le mode – e ch'io era alla moda e mortale]» (U. Foscolo, *Lettera sulla moda*, in Id., *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 315).

In Leopardi, tuttavia, il nesso moda-morte acquista una profondità filosofica sconosciuta alla tradizione letteraria precedente, non solo italiana. L'autore si inventa di sana pianta una genealogia mitica, facendo discendere la Moda e la Morte da una madre comune: la Caducità. In tal modo il tema eterno della *vanitas vanitatum* viene declinato in una chiave nuova e moderna. L'invenzione leopardiana fa della Moda un vero e proprio doppio della Morte, la quale, a sua volta, reciprocamente, appare come il volto oscuro che si cela dietro la maschera scintillante di sua sorella.

Da un lato, l'«operetta» rompe nettamente con le forme tradizionali di rappresentazione della morte (in questo senso l'allusione al *Trionfo della Morte* petrarchesco ha il sapore di un beffardo congedo a un intero canone rappresentativo), dall'altro – come ha dimostrato Francesco Patriarca nel suo recente volume *Leopardi e l'invenzione della moda* (Roma, Gaffi, 2008) –, anticipa molti dei

nodì fondamentali della riflessione otto-novecentesca sulla moda. Non è un caso in questo senso che a Leopardi si siano esplicitamente richiamati sia Walter Benjamin, che, ne *I «passages» di Parigi* (a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2002², pp. 10-11), sceglie come esergo per le sue riflessioni sulla moda come «sex-appeal dell'inorganico» proprio la prima battuta della nostra «operetta», sia Rainer Maria Rilke, il quale, nelle *Elegie duinesi*, dà il nome di Madame Lamorte a una modista (cfr. R. M. Browning, *Rilke's «Madame Lamort» and Leopardi's «Dialogo della Moda e della Morte»*. Notes, «Symposium», VII, 2, 1953, pp. 358-62). In questo senso, è interessante notare che il *Dialogo della Moda e della Morte*, come ha segnalato Patriarca (*Leopardi e l'invenzione della moda cit.*, p. 32) fu il primo testo leopardiano tradotto in una lingua straniera (fu pubblicata in traduzione inglese nella rivista «The Ausonian» nel febbraio del 1830).

Il legame tra la moda e la morte, così precocemente intuito da Leopardi, rappresenta quasi una sorta di *topos* della filosofia novecentesca, fin dal pionieristico saggio di Georg Simmel *Die Mode*, del 1905, nel quale si legge: «Ogni crescita la [la moda] conduce alla morte perché elimina la diversità. La moda appartiene perciò a quel tipo di fenomeni che tendono a un'estensione illimitata e a una realizzazione perfetta, ma che con il conseguimento di questa meta assoluta si contraddirebbero distruggendosi da sé» (G. Simmel, *La moda*, a cura di L. Perucchi, Milano, SE, 1996, pp. 26-27). In varie forme l'associazione moda-morte torna in molti dei maggiori teorici contemporanei della moda, dal già citato Benjamin al Baudrillard di *L'Echange symbolique et la mort*, fino a Girard, il quale, in un recente intervento su *Anoressia e teoria mimetica*, ha affermato: «Se i nostri antenati potessero vedere i cadaveri gesticolanti che riempiono le pagine delle nostre riviste di mode, li interpreterebbero verosimilmente come un *memento mori*, un monito di morte che forse corrisponde alle danze macabre sulle mura di alcune chiese medievali» (R. Girard, *Anoressia e teoria mimetica*, trad. it. di C. Tarditi, Torino, Lindau, 2009, p. 65).

Come ha rilevato Antonio Prete, uno dei pochi studiosi ad aver compreso già negli anni settanta la profondità speculativa del dialogo leopardiano: «La restaurazione – tempo esterno al testo ma nel cui orizzonte il testo si iscrive come critica in forma figurale – ha sostituito alla coppia antica, appartenente alla forma d'arte classica, di *Amore e morte*, la coppia moderna della *Moda e la Morte*» (A. Prete, *Sul dialogo della Moda e della Morte*, in *Sulle «Operette morali»*. *Sette studi*, a cura di A. Prete, Lecce, Manni, 2008, p. 100: il saggio risale in gran parte alla fine degli anni settanta). Leopardi è forse uno dei primi in Europa a cogliere l'importanza fondamentale che la moda stava acquistando nella società moderna, la sua straordinaria potenza pervasiva, che gli avrebbe consentito di fondare, per citare un celebre titolo di Gilles Lipovetsky, un vero e proprio *Impero dell'effimero*. Leopardi insiste a più riprese sulla «potenza della moda», capace di estendere il suo potere ben al di là del campo del vestiario femminile: «Tu mostri di non conoscere la potenza della moda», dice la Moda a sua sorella; ma anche nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, per li-

mitarci alle sole *Operette*, si legge: «Maraviglioso potere è quel della moda: la quale, laddove le nazioni e gli uomini sono tenacissimi delle usanze in ogni altra cosa, e ostinatissimi a giudicare, operare e procedere secondo la consuetudine, eziandio contro ragione e con loro danno; essa sempre che vuole, in un tratto li fa deporre, variare, assumere usi, modi e giudizi, quando pur quello che abbandonano sia ragionevole, utile, bello e conveniente, e quello che abbracciano, il contrario» (*Operette* 283-84, cfr. anche *Zib.* 1926-27, 16 ottobre 1921).

Il potere della moda è tale che essa finisce per diventare l'incarnazione più emblematica della modernità, della sua decadenza rispetto al mondo antico. Dunque, moda come modernità. Si ricordi che un paragrafo di *Umano troppo umano* di Nietzsche porta il titolo *Moda e modernità*, unendo strettamente queste due categorie, ma l'equazione moda-modernità emerge in modo più o meno esplicito in molti trattati settecenteschi sulla moda. Nella maggior parte dei casi si stigmatizza la moda quale degenerazione dei costumi moderni, oppure – inversamente e reciprocamente – la si esalta come portatrice di progresso e modernizzazione (si consideri in particolare la già ricordata *L'apologia della moda* nel *Nuovo galateo* di Melchiorre Gioia).

Se, come si afferma a più riprese nello *Zibaldone*, i tempi moderni sono stati caratterizzati da un inesorabile e nefasto processo di «spiritualizzazione delle cose umane e dell'uomo» (*Zib.* 3934, 28 novembre 1823) che ha condotto all'oblio della corporeità, la moda rappresenta certamente uno dei fenomeni che più hanno fomentato questa decadenza: «A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita», dice la Moda a sua sorella.

Per Leopardi, di conseguenza, criticare la moda significa anche e soprattutto criticare la modernità nel suo complesso: ed è per questo che, contrariamente a quanto è stato a lungo sostenuto, il *Dialogo della Moda e della Morte* non è assolutamente un testo marginale, ma si riallaccia ad una catena di prose e di liriche, oltre che a un grande numero di meditazioni zibaldoniane, di impronta antimoderna: dalla *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* all'Epistola *Al conte Carlo Pepoli*, nella quale, tra l'altro, si allude al «culto» «delle vesti e delle chiome» (*PP*, vol. I, 68), fino alle grandi composizioni degli anni trenta, come la *Palinodia* e il *Dialogo di Tristano e di un amico*. Così come l'affermazione «questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte» rappresenta un nucleo essenziale dal quale si irradiano molte invenzioni e riflessioni leopardiane. In pochi luoghi come in questo dialogo, Leopardi sembra prefigurare la tesi heideggeriana del *Sein zum Tode*. Se, come è stato rilevato da alcuni commentatori, c'è qualcosa di tetro in questo dialogo (anche se non si può assolutamente ridurre questo testo a questa unica tonalità), questa tetraggine è perfettamente coerente e funzionale alla tematica della morte. La corsa della morte, come la celebre *Danse macabre* di Baudelaire (alla quale Prete, *Sul dialogo della Moda e della Morte* cit.,

p. 105, ha avvicinato l'«operetta»), non può non essere macabra, e dunque anche tetra, senza che in questo si debba scorgere un limite o un difetto. In questo dialogo, infatti, come sempre in Leopardi, lo stile e il pensiero sono perfettamente saldati e non possono essere separati. Fin dalla scelta, per l'appunto, di far dialogare le due interlocutrici mentre corrono: «Moda: Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo». Si tratta dell'insensata corsa della modernità verso la morte, scandita dalle continue, nefaste spinte della moda. Anche sotto questo profilo, l'«operetta» annuncia la polemica antimoderna della *Palinodia* contro il ritmo forsennato della civiltà della tecnica: «Da Parigi a Calais, di quivi a Londra, / Da Londra a Liverpool, rapido tanto / Sarà, quant'altri immaginar non osa, / Il cammino, anzi il volo» (*PP*, vol. I, 116). Non è certamente un caso che i futuristi, grandi fautori della moda, abbiano indicato nella velocità un connotato fondamentale della modernità (basti ricordare un manifesto marinettiano del 1916 intitolato *La religione-morale della velocità*), che essi, in una prospettiva completamente opposta a quella leopardiana, esaltavano. Tutta l'«operetta» leopardiana, se si escludono due battute più ampie e articolate in cui la Moda illustra le sue opere, è caratterizzata da un ritmo frenetico e sincopato (Cfr. MELOSI 126-27), perfetto corrispettivo stilistico dell'ossessione moderna della velocità. Contrariamente a quanto sostenuto dai fautori delle *magnifiche sorti*, la corsa della modernità, secondo Leopardi, non conduce verso i paradisi del progresso, ma tende verso la morte, della quale la moda è la più potente e fedele alleata.

Tra gli ambiti sottoposti al dominio della moda vi è anche la letteratura (la tendenza ad imitare Petrarca, propria dei «lirici italiani del cinque e dell'ottocento», è il paradigma di ogni moda letteraria) e, più in generale, la cultura. C'è un aspetto della storia editoriale delle *Operette* su cui forse non si è riflettuto abbastanza. Mi riferisco a quel passo della famosa lettera all'editore Stella del 6 dicembre 1826 – fondamentale per comprendere la poetica del libro morale –, in cui Leopardi declina la proposta del suo interlocutore di pubblicare le *Operette* nella «Biblioteca amena»: «un libro di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico, trovandosi in una *Biblioteca per Dame*, non può che scadere infinitamente nell'opinione, la quale giudica sempre dai titoli più che dalla sostanza. La leggerezza di una tal Collezione è un pregio nel suo genere, ma non quando sia applicata al mio libro» (*Lettere* 715). Ebbene, a che tipo di pubblicazioni Leopardi intende riferirsi quando parla di «Biblioteca per Dame»? Per rispondere a questa domanda risulta utile tornare nuovamente al già citato dialogo bettinelliano *Amore e la Gran moda*, in cui quest'ultima possiede una biblioteca così descritta: «Am. È una biblioteca; questa non v'era al mio tempo. / Gr. Oggi ci vuole, e qui ha il titolo di biblioteca d'amore [...]; / Am. Romanzi, novelle avventure: di là drammi commedie, farse: poi satire, eroidi, poesie libere...E questo è il bagno dell'anima? / Gr. Appunto. / Am. Ma chi qui lavasi, ove si lava? direbbe quell'antico. / Gr. C'è ancor del serio. Filosofia del buon senso, dizionario filosofico, sistema della natura, l'uom macchina, l'uom pianta...» (Bettinelli, *Amore e la Gran*

Moda cit., pp. 162-63). I titoli di questa biblioteca ci rendono perfettamente l'idea di una cultura salottiera di carattere divulgativo, destinata ad una nuova categoria di lettrici: le donne. Una cultura, questa, che aveva senz'altro il merito di far circolare idee filosofiche che prima erano appannaggio di una élite ristretta, e quasi esclusivamente maschile, ma che inevitabilmente volgarizzava e semplificava i suoi contenuti intellettuali. Leopardi, a differenza del personaggio di Amore (che, almeno in parte, riflette le idee di Bettinelli stesso) non si pone con atteggiamento retrivo, e neanche banalmente misogino, di fronte a questa nuova forma di divulgazione («La leggerezza di una tal Collezione è un pregio nel suo genere»), in un interessante «disegno letterario» del 1828, progetterà anzi una «Biblioteca italiana p. le Dame, alla maniera di quella francese di M.me Dufrenoy, Paris 1822, etc.» (*PP*, vol. II, 1219). Il che però non gli impedisce di sottolineare come queste operazioni divulgative, di per sé non deplorabili, rischino di provocare un decadimento generale della cultura più autenticamente intesa, soprattutto qualora pretendano di sostituirsi ad essa. Basti richiamare la spietata diagnosi di Tristano, *alias* Leopardi: «Né mi dicano che i dotti sono pochi perché in generale le cognizioni non sono più accumulate in alcuni individui ma divise fra molti; e che la copia di questi compensa la rarità di quelli. Le cognizioni non sono come le ricchezze, che si dividono e si adunano, e sempre fanno la stessa somma. Dove tutti sanno poco, e' si sa poco; perché la scienza va dietro alla scienza, e non si sparpaglia. L'istruzione superficiale può essere, non propriamente divisa fra molti, ma comune a molti non dotti. Il resto del sapere non appartiene se non a chi sia dotto, e gran parte di quello a chi sia dottissimo» (*Operette* 413-14).

Leopardi prende di mira una cultura, si direbbe oggi, di consumo, destinata a durare pochissimo. Del resto, effimera è, più in generale, la natura di ogni fenomeno moderno, tant'è che la Fama (celebrata in un altro Trionfo petrarchesco) è, per Leopardi, una mera illusione (su questo tema, declinato in una chiave più squisitamente letteraria, si incentra, come si sa, *Il Parini, ovvero della gloria*) e, nello *Zibaldone*, il destino dei libri moderni è paragonato a quello «degl'insetti chiamati efimeri (éphémères): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni» (*Zib.* 4270, 2 aprile 1827: su questo passo sono importanti le considerazioni di F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, in particolare, pp. 238-42). Ogni fede umanistica – ma anche classicistica (il Foscolo dei *Sepolcri* è, in questo senso, il perfetto antipode di Leopardi) – nella gloria postuma viene qui radicalmente demolita. La morte, ai tempi dell'impero della moda, non lascia assolutamente niente dietro di sé, e di «chiunque si muoia [...] non ne resta un briciolo che non sia morto».

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il testo del *Dialogo della Moda e della Morte* segue l'edizione critica delle *Operette morali* approntata da Ottavio Besomi (qui citata come *Operette*).

I Edizioni leopardiane e dei commenti alle *Operette morali* citati in forma abbreviata

DELLA GIOVANNA = G. L., *Le prose morali*, a cura di I. Della Giovanna, nuova presentazione di G. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1970.

Discorso = G. L., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, edizione diretta e introdotta da M. A. Rigoni, testo critico di M. Dondero, commento di R. Melchiori, Milano, BUR, 1998.

FUBINI = G. L., *Operette morali. Seguite da una scelta di pensieri*, con introduzione e commento di M. Fubini, seconda edizione riveduta e corretta, Firenze, Vallecchi, 1948.

GALIMBERTI = G. L., *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998.

GENTILE = G. L., *Operette morali*, con proemio e note di G. Gentile, seconda edizione riveduta, Bologna, Zanichelli, 1925.

Lettere = G. L., *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006.

MELOSI = G. L., *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, BUR, 2008.

Operette = G. L., *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1979.

PP = *Poesie e prose*, a cura di M. A. Rigoni e R. Damiani, con un saggio di C. Galimberti (2 voll.): I, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2003⁹; II, *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003¹⁰.

PORENA = G. L., *Prose scelte*, a cura di M. Porena, Milano, Hoepli, 1921.

Zib. = G. L., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2003³.

ZINGARELLI = G. L., *Operette morali*, ricorrette sulle edizioni originali con introduzione e note ad uso delle scuole da N. Zingarelli, Napoli, Pierro, 1895.

II Volumi posseduti dalla Biblioteca Leopardi a cui si rinvia nel cappello e nel commento (nelle citazioni e nei rinvii presenti nelle note mi sono attenuto quasi sempre a queste edizioni).

S. Bettinelli, *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801.

C. Bondi, *Opere edite e inedite in versi e in prosa*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1798-1801.

G. B. Casti, *Gli animali parlanti. Poema epico diviso in ventisei canti*, Parigi, Treuttel e Würtz, 1802.

G. Gozzi, *Opere in versi e in prosa*, Venezia, appresso Bartolomeo Occhi, 1758.

L. Pignotti, *Favole e novelle*, Pavia, presso Baldassarre Comino, 1791.

G. B. Roberti, *Opere*, Bassano, Remondini, 1789-1794.

DIALOGO DELLA MODA E DELLA MORTE

MODA [1] Madama Morte, madama Morte.

MORTE [2] Aspetta che sia l'ora, e verrò senza che tu mi chiami.

MODA [3] Madama Morte.

MORTE [4] Vattene col diavolo. Verrò quando tu non vorrai.

MODA [5] Come se io non fossi immortale.

MORTE [6] Immortale?

Passato è già più che 'l millesim'anno

che sono finiti i tempi degl'immortali.

MODA [7] Anche Madama petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell'ottocento?

MORTE [8] Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo, e perché parlano di me quasi da per tutto. Ma in somma levamiti d'attorno.

MODA [9] Via, per l'amore che tu porti ai sette vizi capitali, fermati tanto o quanto, e guardami.

MORTE [10] Ti guardo.

MODA [11] Non mi conosci?

MORTE [12] Dovresti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perché gl'Inglese non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl'incavalcassi.

MODA [13] Io sono la Moda, tua sorella.

MORTE [14] Mia sorella?

MODA [15] Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?

MORTE [16] Che m'ho a ricordare io che sono nemica capitale della memoria.

MODA [17] Ma io me ne ricordo bene; e so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vadi a questo effetto per una strada e io per un'altra.

MORTE [18] In caso che tu non parli col tuo pensiero o con persona che tu abbi dentro alla strozza, alza più la voce e scolpisci meglio le parole; che se mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo, io t'intenderò domani, perché l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista.

MODA [19] Benché sia contrario alla costumatezza, e in Francia non si usi di parlare per essere uditi, pure perché siamo sorelle, e tra noi possiamo fare senza troppi rispetti, parlerò come tu vuoi. Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali. Ben è vero che io non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi, come verbigrizia sforacchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco per li fori; abbruciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi che io fo che essi

v'improntino per bellezza; sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni, mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura, come ho fatto in America e in Asia;^A storpia-re la gente colle calzature snelle; chiuderle il fiato e fare che gli occhi le scoppino dalla strettura dei bustini; e cento altre cose di questo andare. Anzi generalmente parlando, io persuado e costringo tutti gli uomini gentili a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori e strazi, e qualcuno a morire gloriosamente, per l'amore che mi portano. Io non vo' dire nulla dei mali di capo, delle infreddature, delle flussioni di ogni sorta, delle febbri quotidiane, terzane, quartane, che gli uomini si guadagnano per ubbidirmi, consentendo di tremare dal freddo o affogare dal caldo secondo che io voglio, difendersi le spalle coi panni lani e il petto con quei di tela, e fare di ogni cosa a mio modo ancorché sia con loro danno.

MORTE [20] In conclusione io ti credo che mi sii sorella e, se tu vuoi, l'ho per più certo della morte, senza che tu me ne cavi la fede del parrochiano. Ma stando così ferma, io svengo; e però, se ti dà l'animo di corrermi allato, fa di non vi crepare, perch'io fuggo assai, e correndo mi potrai dire il tuo bisogno; se no, a contemplazione della parentela, ti prometto, quando io muoia, di lasciarti tutta la mia roba, e rimanti col buon anno.

MODA [21] Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo. Sicché ripigliamo a correre, e correndo, come tu dici, parleremo dei casi nostri.

MORTE [22] Sia con buon'ora. Dunque poiché tu sei nata dal corpo di mia madre, saria conveniente che tu mi giovassi in qualche modo a fare le mie faccende.

MODA [23] Io l'ho fatto già per l'addietro più che non pensi. Primieramente io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo.

MORTE [24] Gran miracolo, che tu non abbi fatto quello che non hai potuto!

MODA [25] Come non ho potuto? Tu mostri di non conoscere la potenza della moda.

MORTE [26] Ben bene: di cotesto saremo a tempo a discorrere quando sarà venuta l'usanza che non si muoia. Ma in questo mezzo io vorrei che tu da buona sorella, m'aiutassi a ottenere il contrario più facilmente e più presto che non ho fatto finora.

^A In proposito di quest'uso, il quale è comune a molti popoli barbari, di trasfigurare a forza le teste, è notabile un luogo d'Ippocrate, *de Aere, Aquis et Locis, opp. ed Mercurial. class.* 1, p. 29, sopra una nazione del Ponto, detta dei Macrocefali, cioè Testelunghe; i quali ebbero per usanza di costringere le teste dei bambini in maniera, che elle riuscissero più lunghe che si potesse: e trascurata poi queste pratica, nondimeno i loro bambini nascevano colla testa lunga: perché, dice Ippocrate, così erano i genitori [Nota dell'Autore].

MODA [27] Già ti ho raccontate alcune delle opere mie che ti fanno molto profitto. Ma elle sono baie per comparazione a queste che io ti vo' dire. A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita. Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poderi che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera, ancorché tu non le abbi mietute, anzi subito che elle nascono. Di più, dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata, oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, antepoendoti alla vita, e ti vuol tanto bene che sempre ti chiama e ti volge gli occhi come alla sua maggiore speranza. Finalmente perch'io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè non morire interi, perché una buona parte di se non ti sarebbe capitata sotto le mani, io quantunque sapessi che queste erano ciance, e che quando costoro o altri vivessero nella memoria degli uomini, vivevano, come dire, da burla, e non godevano della loro fama più che si patissero dell'umidità della sepoltura; a ogni modo intendendo che questo negozio degl'immortali ti scottava, perché pareva che ti scemasse l'onore e la riputazione, ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità, ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lisce. Queste cose, che non sono poche né piccole, io mi trovo aver fatte finora per amor tuo, volendo accrescere il tuo stato nella terra, com'è seguito. E per quest'effetto sono disposta a far ogni giorno altrettanto e più; colla quale intenzione ti sono andata cercando; e mi pare a proposito che noi per l'avanti non ci partiamo dal fianco l'una dell'altra, perché stando sempre in compagnia, potremo consultare insieme secondo i casi, e prendere migliori partiti che altrimenti, come anche mandarli meglio ad esecuzione.

MORTE [28] Tu dici il vero, e così voglio che facciamo.

MOD. [1]: Nell'*incipit* del dialogo – nel passaggio dall'edizione Piatti del 1834 a quella Starita dell'anno successivo – «Madama Morte» sostituisce «Madonna Morte». La sostituzione di un lemma tipicamente tradizionale, risalente alla tradizione medievale e stilnovistica, con un vocabolo francesizzante e tipicamente moderno non è affatto casuale. La Francia era infatti, fin dall'età di Luigi XIV, la patria della moda per eccellenza (cfr. S. Segre Reinach, *La moda. Un'introduzione*, nuova edizione am-

pliata, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 9). Insomma: la moda, al tempo in cui Leopardi scrive, parla soprattutto francese, o alla francese. Si vedano, come esempio, le battute del dialogo bettinelliano *Amore e la Gran Moda* nelle quali quest'ultima snocciola continuamente elenchi di parole francese (cfr. S. Bettinelli, *Amore e la Gran Moda*, in Id., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'autore, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801, tomo V, *passim*). Si ricordi anche che, nel dialogo bettinelliano, la Gran Moda – inversamente e reciprocamente rispetto a ciò che occorre nell'«operetta» leopardiana – viene apostrofata da Amore con l'appellativo «madama». Come ha notato Galimberti: «L'invocazione [alla Morte], settecentescamente aggraziata, rimanda però, per una certa autonomia del significante, a un luogo dantesco (*Inf.* XIII 118)» (GALIMBERTI 100). Si tratta della prima di una serie tessere di ascendenza dantesca – attinte, più precisamente, dalla prima cantica della *Commedia* – incastonate del dialogo, che contribuiscono a conferire all'«operetta» un timbro propriamente infernale (sugli echi dell'*Inferno* dantesco in questa «operetta», cfr. N. Fabio, *L'«entusiasmo della ragione»*. *Studio sulle «Operette morali»*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 108-09). L'associazione tra la moda e le atmosfere infernali era presente in certi testi settecenteschi: si pensi alla novella in versi di Gasparo Gozzi *Di una visita fatta all'inferno*, nel cui inferno ci sono i sarti e le parrucchiere sottoposte alla pena del drappasso («Vi [all'inferno] sono con un viso verdegiallo / Que' mercanti di drappi, i quai s'ingegnan / Che di tre quarti e mezzo un braccio sia; / e que' che vendon cordelline e guanti / E ciuffi e mille tresche per le donne, / Hanno tanti tormenti, quante usanze / Hanno inventate quando erano al mondo / E dieron passo al luso e al vestir vano. / Le conciateste ancor v'hanno una stanza / Che perdon tutto il tempo al capo intorno / Or di questa, or di quella, ed a' capelli / Fanno cambiar tanti ordini e misure / Che un abbachista perderebbe il senno» (G. Gozzi, *Opere*, Padova, dalla tipografia e fonderia della Minerva, 1820, vol. XIV, p. 291).

MOR. [2]- MOR. [4]: Il dialogo assume, fin dall'inizio, un tono di ironia con sfumature macabre (a tratti quasi di *humour noir*). Si noti il contrasto tra espressioni enfatiche e solenni che si ripetono, come «Madama Morte» e il verbo «verrò», e locuzioni colloquiali: «Vattene col diavolo». Ne risulta una miscela lessicale fortemente mescolata – che alterna continuamente espressioni o sintagmi aulici e locuzioni tipiche del linguaggio parlato –, in cui si riscontrano numerosi guizzi espressionistici. L'espressione «Vattene col diavolo» introduce il lettore in quel contesto infernale, tra macabro e grottesco, cui si è alluso nella nota precedente. Si noti come la Morte assuma, in un primo tempo, nei riguardi della Moda un atteggiamento di quasi snobistica superiorità: le si rivolge dall'alto in basso, cercando di sbarazzarsene il prima possibile. Questa gerarchia finirà per essere completamente ribaltata nelle battute finali del dialogo, nelle quali la Moda, dimostrando le ragioni della sua «potenza», metterà in ombra la sorella.

MOD. [5] – MOR. [6]: In virtù di questo atteggiamento di ostentata superiorità, di cui si è detto sopra, la Morte mette subito in dubbio l'immortalità della sua interlocutrice, richiamandosi all'*autoritas* di Francesco Petrarca. Il verso in corsivo – «Passato è già più che 'l millesimo anno» –, infatti, proviene dalla Canzone petrarchesca *Spirito gentil* (*Rvf* 53, 77), che allude alla decadenza dei tempi presenti in confronto alla grandezza dell'impero romano, una decadenza cominciata da oltre mille anni, cioè «da quando nel 330 Costantino trasferì la sede dell'Impero da Roma a Bisan-

zio» (così R. Bettarini, in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, vol. I, p. 282). Naturalmente l'imprestito petrarchesco è inserito in un contesto filosofico squisitamente leopardiano, che finisce per amplificarne di molto il significato originario. Leopardi, infatti, utilizza il verso per mettere in luce una tematica tipicamente sua: il contrasto antichi-moderni, che, oltre ad essere, come noto, un *Leitmotiv* di tutta l'opera leopardiana, riaffiora a più riprese anche in questa stessa «operetta». Va inoltre ricordato che il confronto tra gli antichi e/o i popoli primitivi, e i moderni (condotto quasi sempre a vantaggio dei primi) torna costantemente anche nella letteratura settecentesca sulla moda. Sintomatico, a questo proposito, l'incipit del poemetto *La moda* di Roberti: «Erano i cavalier de' tempi andati, / Sebben fra chiari onor nati altamente, / Erano nel vestir più moderati / De' cavalieri dell'età presente» (G. B. Roberti, *La moda*, in Id., *Opere*, vol. IX, Bassano, Remondini, 1789, p. 15). Nell'«operetta» leopardiana, tuttavia, si va ben oltre il tono di semplice rimpianto che caratterizza generalmente i testi settecenteschi: Leopardi intende infatti annunciare un'epoca spogliata di ogni aspirazione all'immortalità, dove tutto è *morto* o, quanto meno, mortale, essendo appunto irrevocabilmente tramontati «i tempi degl'Immortali». Sotto questo profilo risulta utile richiamare le riflessioni consegnate da Leopardi allo *Zibaldone* il 2 aprile 1827: «Oggi si può dire con verità maggiore che mai: Οἷη πρὸ φύλλων γενεῆ τοιήδε καὶ ἀνθρώπων (Iliad. 6. v.146.) Perché non ai soli letterati, ma ormai a tutte le professioni è fatta impossibile l'immortalità [...]» (*Zib.* 4270).

MOD. [7]: Qui Leopardi intende sì polemizzare, come rilevato dai commentatori, con gli imitatori di Petrarca (presi di mira anche in vari passi dello *Zibaldone*: in particolare, *Zib.* 2533, 30 giugno – 2 luglio 1822, *Zib.* 4246, febbraio 1827, *Zib.* 4491, 20 aprile 1829), ma non solo: il suo bersaglio è, più in generale, un'idea di poesia che rinuncia alla propria originalità intrinseca per imitare altri modelli letterari; del resto, Leopardi aveva stigmatizzato una tale idea di poesia fin dalla giovanile «Lettera» ai compilatori della «Biblioteca italiana», del luglio 1816, nella quale aveva polemicamente affermato che «quasi tutti gli scrittori nostri sono copie di altre copie» (*PP*, vol. II, 438). La battuta suggerisce inoltre che la moda, fenomeno imitativo per eccellenza, estenda il proprio campo alla stessa attività letteraria (questo, d'altronde, è solo uno degli aspetti di quella che Leopardi chiamerà, nel prosieguo dell'«operetta», la «potenza della moda»). Ha osservato il filosofo norvegese Svendsen, citando Wilde: «Oscar Wilde scrive che “naturalmente esistono le mode nell'arte così come nell'abbigliamento” [...]. Non c'è davvero una differenza definitiva tra le due, non si tratta affatto di due mondi distinti. Ciò non perché la moda avrebbe raggiunto lo stesso livello dell'arte, quanto piuttosto perché praticamente – tutto ivi compresa l'arte – è soggetto ai principi della moda» (L. F. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, trad. di C. Falcinella, Parma, Guanda, 2006, p. 120).

MOR. [8]: Con il termine «rime» Leopardi intende riferirsi non solo al *Canzoniere* (nel quale non figura il *Trionfo della Morte*), ma a tutta la produzione poetica petrarchesca in volgare, di cui la morte rappresenta un motivo centrale e ricorrente. Tuttavia, il richiamo puntuale al *Trionfo della Morte* ha la funzione di raggiungere un effetto di capovolgimento parodico, come risulta evidente anche dalla battuta, colloquiale e di tono non certamente elevato, che segue immediatamente questa minidigressione petrarchesca: «levamiti d'attorno». Né si dimentichi che, nella successione dei *Trionfi* petrarcheschi, al *Trionfo della Morte* segue quello della Fama, che

vince la Morte. Ebbene, Leopardi nelle successive battute del dialogo distruggerà completamente ogni fiducia nella fama («fama» significa propriamente «memoria»: la Morte, nel prosieguo del dialogo, afferma di essere: «nemica capitale della memoria») e nella gloria.

MOD. [9]: Secondo la dottrina cattolica, i sette peccati capitali – superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira e accidia – possono condurre alla morte e, infatti, come ricorda anche ZINGARELLI (36), sono chiamati anche «peccati mortali». Naturalmente il contesto beffardo toglie a questo riferimento religioso qualsiasi aura sacrale.

MOR [10] - MOR [12]: Anche la Morte, dunque, come si poteva già intuire dalla sua allusione a Petrarca (un autore assai imitato, e dunque di moda), sembra essere assoggettata all'impero della moda, tant'è che allude agli occhiali inglesi (gli occhiali fabbricati in Inghilterra erano al tempo di Leopardi i più raffinati ed eleganti). L'immagine tra lugubre e grottesca della Morte che non riesce a inforcare gli occhiali, essendo il suo volto-teschio privo di naso, è perfettamente in linea con il tono dominante dell'«operetta». La Morte sarà sempre più ridicolizzata, e posposta alla sua potentissima sorella: lo stesso fatto che si sottolinei, prima la sua cecità («ho mala vista») e poi, nel prosieguo del dialogo, la sua sordità va interpretato non tanto come adeguamento a una certa immagine letteraria della morte (DELLA GIOVANNA 29 ha rinvio a Petrarca, *Trionfo della Morte* I, 37-38: «Io son che si impertuna e fera / Chiamata son da voi e sorda e cieca»), quanto, soprattutto, nel senso di una trasfigurazione in chiave grottesca del personaggio-Morte. Come ha osservato Antonio Prete, la Morte leopardiana «è il calco comico della morte contemplata dai mistici. È un personaggio alla moda. È la morte in epoca di restaurazione» (Prete, *Sul dialogo della Moda e della Morte* cit., p. 97. Questo intervento di Prete riprende in parte un saggio dattiloscritto inedito intitolato *La Moda e la Morte*, la cui prima redazione risale al 1977: ringrazio vivamente l'autore per avermi gentilmente fornito le fotocopie di questo contributo).

MOD. [13] - MOD. [15]: La Moda annuncia alla Morte di essere sua sorella, ma tale annuncio viene accolto da quest'ultima con un certo scetticismo. Una situazione non troppo dissimile si può trovare nel dialogo luciano – da cui Leopardi forse prese spunto – in cui Pan cerca di convincere Ermete che è suo figlio: «Pan: Salve, padre Ermete. / Ermete: Anche a te. Ma come posso essere tuo padre? / Pan: Non sei forse Ermete di Cillene? / Ermete: Certamente. E come dunque tu sei mio figlio» (Luciano di Samosata, *Dialoghi*, traduzione di G. Caccia e U. Montanari, Roma, Newton, 1995, p. 199: lo studio più ricco e aggiornato sugli echi luciani nelle *Operette* è quello di G. Sangirardi, *Il libro dell'esperienza e della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle «Operette morali»*, Roma, Bulzoni, 2000). La Moda e la Morte sono sorelle, secondo la genealogia leopardiana, in quanto figlie entrambe della Caducità. La rappresentazione della moda come una dea è un vero e proprio topos della letteratura settecentesca: si pensi, oltre che a Parini, il quale chiama la moda «vezzosissima dea», a Roberti: «Moda è una fata accorta, e lusinghiera, / Ma che qual santa Dea si cole e apprezza» (Roberti, *La moda* cit., p. 21); a Bondi, che chiama la moda «instabil Dea» (C. Bondi, *La moda*, in Id., *Poesie*, Firenze, presso Molini, Landi e comp., 1808, p. 44); o a Bettinelli, nel cui dialogo *Amore e la Gran Moda*, questa è apostrofata a più riprese dal suo interlocutore con l'appellativo «Dea»; e si potrebbero citare molti altri esempi. Tuttavia, in Leopardi, al solito, la deifica-

zione della moda assume una valenza filosofica inedita. Al di là della genealogia del tutto originale, Leopardi intende mostrare come il mondo spogliato di ogni valore religioso e morale riempra il vuoto lasciato dalle divinità tradizionali («sono finiti i tempi degli immortali», si affermava all'inizio dell'«operetta»: del resto, come recitano i celebri versi della Canzone *Alla Primavera, o delle favole antiche*, «vote / Son le stanze dell'Olimpo» [PP, vol. 1, 35]) con nuovi idoli effimeri, adeguati alla decadenza dei tempi moderni, quali, per l'appunto, la moda. La stessa Caducità, madre comune delle due sorelle, ha accresciuto enormemente la sua forza nell'era moderna: «Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi» (Zib. 4270, 2 aprile 1827). Tornando alle battute del dialogo, si noti come la Morte, in risposta all'annuncio della Moda, la quale afferma di essere sua sorella, ribatta ripetendo, in tono di domanda: «Mia sorella?»; il che deriva sicuramente dallo sgoamento di fronte all'inaspettata rivelazione, ma forse anche dal fatto, che, come si scoprirà in seguito, la Morte è sorda, e non è in grado di capire al volo le frasi della sua interlocutrice.

MOR. [16] - MOD. [17]: La dichiarazione della Morte di essere «nemica capitale della memoria» annuncia il discorso finale con il quale la Moda dissolve l'illusione dell'uomo di lasciare, dopo la propria morte, una qualsiasi memoria di sé. Da ricordare che nell'Autografo delle *Operette*, la Morte affermava: «distruggo ogni memoria». La memoria non manca affatto, invece, alla Moda, la quale ricorda le ragioni su cui si fonda la sorellanza: «entrambe tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù», laddove si noti il deittico «quaggiù» (correzione autografa apposta dall'autore all'edizione Starita) che, insieme al successivo toscanesimo «vadi» (si tratta, per più esattezza, di una voce verbale attinta al toscano parlato), conferisce alla battuta un alto tasso di colloquialità.

MOR. [18]: La morte si lamenta con la propria interlocutrice perché quest'ultima (dopo si capirà perché) le si rivolge con un basso tono di voce. Anche in questa battuta il lessico è fortemente mescolato, con torsioni propriamente espressionistiche. Il lemma «strozza» rimanda ancora una volta al Dante infernale (*Inf.* VII 125). Quanto al vocabolo, più enigmatico, «ragnatelo», i commentatori rinviano di solito alla *Vita* di Benvenuto Cellini, nella quale si trova il sintagma «manuzze di ragnatelo» (B. Cellini, *Vita*, a cura di E. Carmesasca, Milano, BUR, 1985, p. 549). Nelle *Operette* il termine ragnatelo ricorre, in un contesto semantico diverso, anche nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*: «tutti i vostri dilette sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, radissima e trasparente» (*Operette* 159); come è stato recentemente segnalato (cfr. R. Galvagno, «Dialogo della Moda e della Morte». *La Morte si veste alla Moda*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani [Recanati, 23-26 settembre 2008], a cura di C. Gaiardoni, prefazione di F. Corvatta, Firenze, Olschki, 2010 p. 385), la parola ricorre anche in un passo di una lettera di Leopardi a Luca Mazzanti, spedita da Bologna il 30 dicembre 1825: «Prima di quel tempo non saprei sopportare neppure il pensiero di mettermi in viaggio, cosa che con questi freddi riuscirebbe molestissima alla mia complessione di ragnatelo» (*Lettere* 603: corsivo mio).

MOD. [19]: Questa battuta è, insieme alla penultima, l'unica battuta del dialogo costituita da un discorso lungo e articolato. La Moda espone per filo e per segno alla sua interlocutrice le sue molteplici attività, diverse e variegate, ma tutte volte a favorire la sorella, cioè la morte. L'esposizione delle opere della moda segue la modalità retorica del catalogo (laddove c'è la moda, c'è quasi sempre un catalogo: e lunghe elencazioni catalogiche sono riscontrabili, del resto, anche nei testi letterari italiani sulla moda, da Roberti a Bettinelli). Nel Sette-Ottocento la patria della moda per eccellenza è la Francia che, in generale, come si legge nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, composto nello stesso anno di questo dialogo, continuava «ancora in parte a dare il tuono all'Europa civile» (*Discorso* 45). Tra i molti luoghi dello *Zibaldone* che sottolineano l'egemonia francese sull'Europa moderna, vale la pena richiamare almeno le pagine 1029-30, scritte l'11 maggio 1821: «La lingua francese si mantiene e si manterrà lungo tempo universale, a cagione della sua struttura ed indole. È certo però che l'introduzione di questa lingua nell'uso comune, e il principio materiale della sua universalità, si deve ripetere e dalla somma influenza politica della Francia nel tempo passato; e dalla sua influenza morale come la più civilizzata nazione del mondo, e per conseguenza dalle sue mode, ec. o vogliamo dire dalla moda di esser francese, dal regno e dittatura della moda, che la Francia ha tenuto e tiene ec.; e principalissimamente ancora dalla sua letteratura, dalla estensione di lei, e dalla superiorità ed influenza che ella ha acquistata sopra le altre letterature, non per altro, se [non] per essere esclusivamente e propriamente moderna, e perchè la letteratura precisamente moderna è nata (a causa delle circostanze politiche, morali, civili ec.) prima che in qualunque altra nazione, in Francia, e quivi è stata coltivata più che in qualunque altro luogo, e più modernamente o alla moderna che in qualunque altro paese». In un'altra nota zibaldoniana, stilata nello stesso giorno in cui Leopardi inizia a comporre questo dialogo, si legge che l'egemonia dei costumi dalla Francia – «la cui vita e carattere e costume e opinioni è la conversazione» (*Zib.* 4032, 15 febbraio 1824) – impone anche di conversare a bassa voce, donde la voce da «ragnatelo» della Moda che aveva provocato l'irritazione della Morte. Come ha segnalato DELLA GIOVANNA (30), sia Pietro Chiari (nelle *Lettere scelte ad una dama di qualità*), sia Parini (*Il Giorno, IV, La Notte*, vv. 273-274) avevano polemizzato con la diffusione di questa consuetudine, che aveva ormai preso piede anche nell'aristocrazia italiana. Accettando di venire incontro alla sua interlocutrice e dunque di alzare il volume della propria voce, la Moda inizia a snocciolare il catalogo delle sue imprese, tutte volte, al pari di quelle di sua sorella, a «rinnovare continuamente il mondo» (si ricordi la celebre definizione della moda come «eterno ritorno del nuovo» coniata da Walter Benjamin). In un primo momento la Moda sembrerebbe limitare il proprio campo d'azione alle barbe, ai capelli, agli abiti, alle masserizie, ecc., cioè più o meno a quelle occupazioni, tipiche dell'aristocrazia, che Leopardi avrebbe descritto, di lì a due anni, sulla scia di Parini, nell'Epistola *Al Conte Carlo Pepoli*: «Lui delle vesti e delle chiome il culto / E degli atti e dei passi, e i vani studi / Di cocchi e di cavalli, e le frequenti / Sale, e le piazze romorose, e gli orti, / Lui giochi e cene e invidiate danze / Tengon la notte e il giorno» (*PP*, vol. I, 68-69); tuttavia, in realtà, l'influenza della moda leopardiana si estende molto oltre questi ambiti. Intanto, come rilevato da Svendsen, Leopardi, prima di Simmel, illustra come non sia la moda ad adeguarsi alle persone, ma il contrario (cfr. Svendsen, *Filosofia della moda* cit., pp. 131-32). Ecco allora che la Moda dimostra di non essere affatto indegna della sua interlocutrice, visto che spinge gli uomini a forarsi, non solamente gli orecchi, ma

anche le labbra e il naso (oggi si parlerebbe di *piercing*); a imprimersi sulla pelle – marchiandosi a fuoco – i tatuaggi; a sformare le teste dei bambini; costringere la gente a storpiarsi con scomode calzature; nonché a sottoporsi alla costrizione dei bustini. Si noti come nell'impero della moda non ci siano differenze sostanziali tra civiltà evolute e civiltà primitive, tra usanze tribali e abitudini tipiche della moda moderna. Come accadrà poi nella *Scommessa di Prometeo*, Leopardi chiama a testimone, in nota, la *Chronica del Perù* di Pedro de Cieça (l'influenza di questo testo sul pensiero leopardiano è stata puntualmente approfondita da M. Balzano, *I confini del sole. Leopardi e il Nuovo Mondo*, Venezia, Marsilio, 2008, in particolare, su questa nota, cfr. pp. 144-45) e Ippocrate, citato a questo proposito anche in *Zib.* 3961-62 (9 dicembre 1823). Si noti che Leopardi, assegnando alla moda una dimensione, si direbbe oggi, globale, che riguarda anche le popolazioni del nuovo mondo, si differenzia da altri autori sette-ottocenteschi, che ne limitavano l'influenza soltanto all'Europa; basti citare Clemente Bondi, secondo il quale gli asiatici, gli africani e i Nativi americani sono «Popoli ignoti a te [alla moda], sempre uniformi» (Bondi, *La moda* cit., p. 46). D'altra parte, l'«operetta» leopardiana anticipa in modo piuttosto sorprendente alcune considerazioni svolte da Flügel nel suo fondamentale saggio del 1930 *Psicologia dell'abbigliamento*, e più esattamente nel capitolo su *La decorazione*. Esso, infatti, contiene, fra l'altro, un paragrafo dedicato alla «deformazione o plastica del corpo», il cui contenuto punta l'accento sugli stessi tipi di deformazioni descritte dalla Moda leopardiana: «Le parti del corpo maggiormente soggette a deformazione sono le labbra, le orecchie, il naso, il capo, i piedi e la vita. Le labbra e i lobi delle orecchie possono allungarsi per mezzo di pesi, diventando così lunghi e pendenti. Il naso può essere bucato o schiacciato. Il capo può assumere forme curiose se durante l'infanzia viene applicata una pressione in un determinato punto. I piedi possono diventare più corti o più stretti; e la vita può essere ristretta» (J. C. Flügel, *Psicologia dell'abbigliamento*, trad. di G. Tibaldi, Milano, Franco Angeli, 1974, p. 55). Per quanto riguarda l'aspetto più squisitamente linguistico della descrizione leopardiana delle deformazioni corporali, è da rilevare la predilezione per verbi quali «sforacchiare» e «abbruciacchiare» che i commentatori riconducono giustamente alla riflessione zibaldoniana sulla «ricchezza e varietà della lingua italiana», dovuta anche all'«immensa facoltà dei derivati, che mette a largo frutto le sue radici» (*Zib.* 1240, 29 giugno 1821). Il finale della battuta è il culmine di un crescendo (GALIMBERTI 103 parla giustamente di «*climax*») nel corso del quale gli esempi dei danni arrecati all'uomo dalla moda in certe zone geografiche o da certi abiti o usanze particolari raggiungono un rilievo sempre più generale («generalmente parlando»), estendendosi a «tutti gli uomini gentili», che, seguendo la moda, sono colpiti da ogni possibile infermità fisica.

MOR. [20] – MOD. [21]: Questo scambio di battute illustra lo scenario nel quale il dialogo si ambienta, cioè quello di una continua corsa, di una fuga incessante. Non si tratta soltanto di un semplice espediente, giacché la corsa, il non fermarsi mai, rappresenta, per certi aspetti, l'essenza della morte e, soprattutto, della moda. Bondi, nel suo già citato poemetto, tratteggia un'immagine della moda in perenne movimento, incapace di sostare in nessun luogo, assai affine a quella leopardiana: «O se pur usa a cangiar loco sempre / Breve non sai sulle inquiete penne / Soffrir riposo, ovunque andar ti piaccia, / Non io ricuso di seguirti a volo» (Bondi, *La moda* cit., p. 45). Il volo di Bondi si trasforma dunque, in Leopardi, in una corsa sfrenata, in linea con l'atmosfera infernale del dialogo (ZINGARELLI 39, e altri commen-

tatori dopo di lui, hanno rinviato per l'espressione «correre insieme il palio» a Dante, *Inf.* XV 122: «[...] corrono a Verona il drappo verde»). Si noti che, nella risposta della Moda, il verbo «correre» è ripetuto per ben tre volte: le prime due declinato all'infinito, la terza al gerundio. Come ha recentemente segnalato Anna Panicali, nella terza edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, del 1691, al vocabolo «moda» è attribuito il significato di «usanza»: «e si dice propriamente dell'usanza, che corre» (A. Panicali, *La voce della moda*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 21). L'associazione moda-corsa ricorre del resto anche in vari testi letterari, tra cui *La Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi: «fu moda lo scarlatto col ricamo [...]. Non correa più que' rozzi panni e bigi» (cit. in *ibidem*). Come suggerisce la Panicali, non si può quindi escludere che sia stata la «definizione linguistica» ad ispirare a Leopardi la corsa della Moda e della Morte (cfr. *ivi*, p. 22). Ma al di là del fatto che Leopardi sia stato direttamente influenzato da questa definizione, rimane comunque interessante notare che il suo dialogo si inserisce in una tradizione, anche linguistica, consolidata, anche se, come al solito, il poeta di Recanati arricchisce di sfumature del tutto originali anche la più topica immagine di cui si serve.

MOR. [22] – *MOD.* [23]: La Morte – con una sorta di tardiva agnizione – riconosce finalmente la Moda come sua sorella. Dal canto suo, la Moda fa notare alla sua interlocutrice quanto le sia stata d'aiuto, facendo sparire o stravolgendo ogni usanza, tranne quella, appunto, di morire. Si osservi come qui la Morte – per bocca di sua sorella – mantenga una sua forma solenne che si traduce nella frase, stavolta priva di sfumature ironiche, riferita alla «pratica di morire»: «ella dura universalmente in-sino a oggi dal principio del mondo».

MOR. [24] – *MOR.* [26]: Alla battuta sarcastica della Morte, la quale afferma che la Moda non avrebbe mai potuto estinguere l'usanza di morire, questa replica che la sua interlocutrice non conosce «la potenza della moda». Anche in questo punto, potrebbe esserci l'eco dei *Dialoghi d'Amore* di Bettinelli, in cui, ad un certo punto, la Gran Moda afferma, mostrando al suo interlocutore i suoi «trofei»: «Qui si conosce la mia potenza» (Bettinelli, *Amore e la Gran moda* cit., p. 172). Leopardi aveva già usato il sintagma «potenza della moda» nelle prime pagine dello *Zibaldone*: «potenza della moda specialmente intorno alla bellezza delle donne» (*Zib.* 8). La potenza della moda era stata sottolineata in chiave prevalentemente polemica in vari testi letterari italiani sette-ottocenteschi. Oltre a Bettinelli e al *Mondo morale* di Gasparo Gozzi, evocato da DELLA GIOVANNA (32), che contiene un'ironica apoteosi della moda, occorrerà almeno ricordare, tra i testi più presenti a Leopardi, la dedica del *Mattino* di Parini: «Chi è che te qual sommo nume oggimai non riverisca, ed onori, poiché in sì breve tempo se' giunta a debellar la ghiacciata Ragione, il pedante Buon Senso e l'Ordine seccagginoso, tuoi capitali nemici, ed hai sciolto dagli antichissimi lacci questo secolo avventurato?» (G. Parini, *Il giorno*, edizione critica a cura di D. Isella, Parma, Guanda, 1996, vol. I, p. 3); e *Gli animali parlanti* di Giambattista Casti, un cui verso è citato, sia pure in modo ironico, da Leopardi nell'«operetta» successiva a questa, la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (cfr. *Operette* 63): «Regina potentissima del mondo, / Che tanti dietro a te schiavi puoi trarre, / Quai dal tuo vasto immaginar fecondo / Non escon multi-formi idee bizzarre! / Potentissima moda, a te il buon senso / Soggiogato si prostra e t'offre incenso. / Tu sola, sì, tu sola oprar portenti / E sola pur nobilitar tu puoi / Di natura i rifiuti e gli escrementi, / E farne vezzi pei seguaci tuoi, / E can-

cellar d'in sulle loro facce / D'umana ancor fisionomia le tracce» (G. B. Casti, *Gli animali parlanti. Poema epico diviso in ventisei canti*, Parigi, Treuttel e Würtz, 1802, vol. II, p. 230). Per Leopardi la moda è quasi sempre associata al potere: nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* parla di «potere» della moda (cfr. *Operette* 283), mentre in *Zib.* 1927 (16 ottobre 1921), di «imperio della moda» (e già si era citato il sintagma zibaldoniano «regno e dittatura della moda», *Zib.* 1030, 11 maggio 1821). La potenza della moda è stata oggetto di numerosi e importanti saggi novecenteschi, dal già citato *Impero dell'effimero* di Gilles Lipovetsky (trad. it., Milano, Garzanti, 1989) a *Il potere della moda* di René König (trad. it., Napoli, Liguori, 1992²).

MOD. [27]: Questo e il precedente ampio discorso della Moda costituiscono una sorta di dittico all'interno del dialogo e sono strettamente interconnessi. Lo stesso avvio di questo discorso richiama l'altro («Già ti ho raccontate...»), di cui in qualche modo costituisce lo sviluppo e il completamento. Emerge qui, più esplicitamente, il tema forse principale di questa «operetta», dal quale tutti gli altri in definitiva dipendono: quello del corpo, quasi un terzo personaggio implicito in tutta l'«operetta». Lo *Zibaldone*, com'è noto, pullula di riflessioni su quello che agli occhi di Leopardi è il nefasto processo di «spiritualizzazione» che, a partire dall'avvento del cristianesimo, ha indebolito l'uomo e la sua civiltà, e le stesse *Operette* (basterà rinviare, come fanno quasi tutti i commentatori, al *Dialogo di Tristano e di un Amico*), contengono non poche dichiarazioni su questo tema. Ciò su cui vale la pena insistere è il fatto che Leopardi misuri la storia della civiltà, e, più in generale, la storia del mondo attraverso il corpo: «Io riguardo l'indebolimento corporale delle generazioni umane, come l'una delle principali cause del gran cangiamento del mondo e dell'animo e cuore umano dall'antico al moderno» (*Zib.* 163, 11 luglio 1840). Criticare l'azione della moda, volta all'indebolimento del corpo, equivale dunque a criticare la civiltà moderna: una spia decisiva di questa prospettiva leopardiana è l'inciso «il più in questi ultimi tempi» («A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso [...]»). Come osserva Svendsen, «Il corpo è assunto a oggetto privilegiato della moda. È un elemento plastico che senza posa si trasforma sulla scia delle nuove norme che via via emergono» (Svendsen, *Filosofia della moda* cit., p. 83). Secondo Leopardi i cambiamenti cui il corpo è sottoposto da parte della moda hanno una tendenza ben precisa: cioè quella di indebolire il corpo, ponendo in dimenticanza gli esercizi fisici che giovano al benessere fisico: sulla caduta in disuso degli esercizi corporali è incentrata la Canzone *A un vincitore nel pallone*, alla quale rinviano puntualmente i commentatori, ma anche nel *Tristano* si legge: «tra noi già da lunghissimo tempo l'educazione non si degna di pensare al corpo, cosa troppo bassa e abietta» (*Operette* 413). L'opera di graduale erosione condotta dalla moda ai danni del corpo umano ha raggiunto il suo culmine nel tempo in cui Leopardi scrive, in cui la vita è divenuta «più morta che viva» (a tal proposito, oltre che a vari passi dello *Zibaldone* già richiamati da studiosi e commentatori, si può rinviare al *Frammento sul suicidio*: «allora [nell'antichità] si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo» [*PP*, vol. II, 277]). Donde l'icastica definizione di «secolo della morte» («secol morto») si leggeva nella Canzone *Ad Angelo Mai*, v. 4 [*PP*, vol. I, p. 16]). L'«imperio della moda» non fa che consolidare l'«imperio della morte» (*Zib.* 723, 7 marzo 1821), che ha persino acquisito «terreni al sole» e sottomesso «genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi». La seconda parte del discorso della Moda (quella inaugurata dal periodo: «Di più, dove per l'addietro...») costituisce per Fubini «il periodo più commosso del

dialogo: nella rappresentazione satirica dell'età moderna si insinua una nota personale» (FUBINI 93). Il critico rinvia quindi, come aveva già fatto Giovanni Gentile (cfr. GENTILE 39), ai versi di *Amore e Morte*: «E tu, cui già dal cominciare degli anni / Sempre onorata invoco / Bella Morte, pietosa / Tu sola al mondo dei terreni affanni [...]». Per questo aspetto, occorre richiamare anche l'invocazione alla morte che conclude il *Dialogo di Tristano e di un Amico*: «Oggi non invidio più né stolti né savi, né grandi né piccoli, né deboli né potenti. Invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei. Ogni immaginazione piacevole, ogni pensiero dell'avvenire, ch'io fo, come accade, nella mia solitudine, e con cui vo passando il tempo, consiste nella morte, e di là non sa uscire» (*Operette* 419). Tuttavia, rispetto al canto di *Amore e Morte* e al *Tristano*, il tono è decisamente diverso, molto più carico di grottesca ironia; e la morte che viene invocata perde quel senso liberatorio che ha senz'altro nei componimenti degli anni trenta. La morte cui si allude in questo passo non è quella dignitosa e, per certi, versi eroica, evocata in quei testi più tardi, ma è una morte che è diventata, per così dire, “di moda”, così come, dopo il tramonto delle antiche illusioni di immortalità, è divenuto di moda desiderare la morte: «dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata, oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, antepoendoti alla vita». Il discorso della Moda si conclude con la demolizione di ogni idea di fama (non soltanto di quella letteraria, che sarà argomento centrale del *Parini, ovvero della gloria*), cioè di ogni speranza umana di sopravvivere, anche solo idealmente, dopo la morte. La metafora così cruda e impietosa, così carica di *humour noir*, del «pesciolino [...] trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische» – forse ispirata dal dialogo di *Cnemone e Damnippo* di Luciano («come un pesceccane che si sia tirato giù esca ed amo insieme» (Luciano di Samosata, *Dialoghi* cit., p. 91) –, non lascia intravedere nessuno spiraglio, e anticipa la battuta del *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*: «io non mi curo dell'immortalità, e sono contento di lasciarla a' pesci» (*Operette* 144).

MOR. [28]: La secca battuta finale pronunciata dalla Morte (in contrasto con il lungo e articolato discorso della Moda) ha il significato di un completo assenso: le due sorelle hanno da sempre collaborato, ma, da ora in avanti, questa collaborazione sarà più consapevole, e dunque più solida. Nicoletta Fabio ha fatto notare che l'*explicit* dell'«operetta» potrebbe essere stato suggerito dai *Dialoghi* di Luciano, in particolare dalle «battute del *Giudizio delle dee* (“Ben dici, e così facciamo”) e di *Caronte, Mercurio e diversi morti* (“Ben dici, e così faremo”)» (Fabio, *L'entusiasmo della ragione* cit., p. 202).

