

1555

ANTONELLA DEL GATTO

UNO SPECCHIO D'ACQUA DIACCIA

Sulla struttura dialogico-umoristica
del testo leopardiano: dalle *Operette morali* ai
Canti pisano-recanatesi



Franco Cesati Editore

DOCUMENTI D'ARCHIVIO
E DI LETTERATURA ITALIANA
3.

ANTONELLA DEL GATTO

Uno specchio d'acqua diaccia

Sulla struttura dialogico-umoristica
del testo leopardiano:
dalle *Operette morali* ai *Canti* pisano-recanatesi



Franco Cesati Editore

Thèse présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Neuchâtel pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres.

Jury: MM. les Professeurs Giovanni Cappello (directeur de la thèse); Daniel Schulthess (président de jury); Pier Giorgio Conti (Université de Berne), Claudio Colaiacomo (Université de Roma "La Sapienza"), Antonio Prete (Université de Siena). Le jury autorise l'impression de la thèse présentée par M.me A. Del Gatto, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Il volume è stato pubblicato grazie ai contributi dell'*Etat de Neuchâtel* e del *Centro Studi leopardiani* di Recanati.

ISBN 88-7667-106-4

In copertina: Caravaggio, *Narciso*, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica

© proprietà letteraria riservata
Franco Cesati editore
Via Guasti 2 - Firenze

INDICE

Tavola delle abbreviazioni	pag. 9
Premessa	» 11
La struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano	» 15
1. La condizione dialogica originaria	» 15
2. Rimembranza e ricordanza: verso lo sdoppiamento dell'Io	» 25
3. Riflessione e immaginazione	» 28
4. Dalla vista dell'oggetto materiale...	» 37
5. ... alla struttura testuale dialogico-umoristica	» 41
6. Un'immagine poetica: la luna	» 49
6.1. L'evoluzione dell'immagine lunare attraverso l'opera leopardiana	» 51
6.1.1. L'immagine memoriale: <i>Alla luna</i>	» 51
6.1.2. L'immagine sdoppiata: <i>Il Canto notturno</i>	» 51
6.1.3. L'immagine «invecchiata»: <i>Il tramonto della luna</i>	» 55

LE OPERETTE MORALI

I dialoghi delle <i>Operette morali</i> sotto la lente umoristica di Pirandello	» 63
1. Mattia Pascal e Adriano Meis, ovvero Tristano e la sua ombra	» 63
2. La «Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa»	» 65
2.1. Un'interpretazione delle «Operette morali»	» 65
2.2. La cornice narrativa	» 66
2.3. Tristano allo specchio: il dialogo tra Mattia e don Eligio Pellegrinotto	» 71
3. Tra il buio e la luce: le meditazioni di Anselmo Paleari	» 78

3.1. Lo «strappo nel cielo di carta» del teatrino	» 78
3.2. La filosofia del «lanternino»: il gioco della vita e della morte	» 82
Lettura del <i>dialogo della Terra e della Luna</i> e del <i>dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez</i>	» 91
1. Il <i>Dialogo della terra e della Luna</i>	» 93
1.1. Prima sezione	» 93
1.2. Seconda sezione	» 99
1.3. Terza sezione	» 103
1.4. Quarta sezione	» 106
1.5. Quinta sezione	» 109
1.6. Sesta sezione	» 109
2. Il <i>Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez</i>	» 111
2.1. Prima sezione	» 116
2.2. Seconda sezione	» 117
2.3. Terza sezione	» 120
Lettura del <i>dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare</i>	» 125
1. Il «Genio» leopardiano e lo «Spirito» tassiano	» 126
2. L'ironia paratestuale e intertestuale	» 129
3. Dall'ironia all'umorismo	» 131
3.1. L'incipit comico	» 131
3.2. La parodia del Tasso-eroe romantico	» 133
3.3. Realtà e sogno	» 135
3.4. La teoria del piacere	» 139
3.5. La noia	» 140
3.6. Il finale umoristico	» 144
Lettura del <i>dialogo di Federico Ruyssch e delle sue mummie</i>	» 147
1. La mummia: una metafora <i>in praesentia</i> del testo	» 148
1.1. Lo sdoppiamento dell'Io e la moltiplicazione dei livelli temporali	» 152
1.2. Il tempo notturno	» 153
2. Il Coro	» 158
2.1. La punteggiatura	» 163
2.1.1. «L'arido spirito»	» 166
2.1.2. Una teoria della rimembranza alla rovescia	» 168
2.2. Il «dire originario»	» 172
3. Il Dialogo	» 178
3.1. Prima sezione	» 180
3.2. Seconda sezione	» 181
3.3. Terza, quarta e quinta sezione	» 185
3.4. Sesta sezione: il finale	» 189

LA RINASCITA POETICA: I CANTI PISANO-RECANATESI

<i>A Silvia</i>	» 195
1. Studi critici	» 197
2. L'antecedente poetico nelle <i>Operette: il Coro di morti</i>	» 202
2.1. La punteggiatura	» 203
2.1.1. Il «giorno» dell'illusione passata	» 204
2.1.2. La morte della speranza	» 208
2.1.3. La caduta del Tu/immagine	» 211
3. Analisi del testo	» 214
3.1. Prima strofe	» 214
3.2. Seconda strofe	» 222
3.3. Terza strofe	» 225
3.4. Quinta strofe	» 227
3.5. Sesta strofe	» 229
<i>Le ricordanze</i>	» 237
1. Lo spazio dell'abitudine	» 239
1.1. L'impossibilità del ricordo	» 240
1.2. Il presente di morte	» 247
1.3. Il Tu assente	» 250
1.4. «Il dire: io fui»	» 258
2. La vista e i suoi oggetti	» 260
<i>Il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia</i>	» 267
1. Il dialogo intertestuale	» 269
2. Analisi del testo	» 273
2.1. Il titolo	» 273
2.2. Prima strofe	» 275
2.3. Seconda strofe	» 281
2.4. Terza strofe	» 284
2.5. Quarta strofe	» 288
2.6. Quinta strofe	» 292
2.7. Sesta strofe	» 294
<i>Bibliografia</i>	» 297
<i>Opere di Leopardi</i>	» 319

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

DI.	PLATONE, <i>Dialoghi</i> , Einaudi, Torino, 1970.
DC	DANTE ALIGHIERI, <i>Commedia</i> , a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987.
DM	LUCIANO DI SAMOSATA, <i>Dialoghi dei morti</i> , in Id., <i>Dialoghi</i> , 3 voll., a cura di V. Longo, Torino, UTET, 1976, vol. I, pp. 327-424.
DS	G. LEOPARDI, <i>Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica</i> , a cura di O. Besomi, D. Continati, P. De Marchi, C. Giambonini, R. Martinoni, B. Moser, P. Parachini, L. Pedroia, G. Pedrojetta, Bellinzona, Casagrande, 1988.
El.	B. DE FONTENELLE, <i>Eloge de M. Ruysch</i> , in Id., <i>Oeuvres de Monsieur de Fontenelle</i> , VI, Amsterdam, 1754, pp. 295-306.
Entr.	B. DE FONTENELLE, <i>Entretiens sur la pluralité des mondes</i> (1686), in Id., <i>Oeuvres complètes</i> , Tome II, Paris, Fayard, 1991, pp. 7-130.
Ep.	G. LEOPARDI, <i>Epistolario</i> , a c. di F. Brioschi & P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
GM	F. NIETZSCHE, <i>Zur Genealogie der Moral</i> , trad. ital. di F. MASINI, <i>Genealogia della morale</i> , Milano, Adelphi, 1990 ¹ .
JO	U. FOSCOLO, <i>Ultime lettere di Jacopo Ortis</i> , in Id., <i>Opere</i> , a cura di F. Gavazzoni, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 537-703.
Ms.	T. TASSO, <i>Il Messaggiero</i> , in Id., <i>Dialoghi</i> , ed. critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, pp. 249-332.
MP	L. PIRANDELLO, <i>Il fu Mattia Pascal</i> , in Id., <i>Tutti i romanzi</i> , a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1993.
NA	L. PIRANDELLO, <i>Novelle per un anno</i> , a c. di M. Costanzo, 3 voll., Milano, Mondadori.
OF	L. ARIOSTO, <i>Orlando Furioso</i> , a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1995.
OM	G. LEOPARDI, <i>Operette morali</i> , a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

- PP G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994⁵.
- Ps A. MANZONI, *I promessi sposi*, in ID., *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1958, vol. II, t. I.
- Ps27 A. MANZONI, *I promessi sposi* (ed. 1827), in ID., *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1958, vol. II.
- PS U. FOSCOLO, *Prose e saggi*, in ID., *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, vol. II.
- RVF F. PETRARCA, *Il Canzoniere*, a c. di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964.
- SG LUCIANO DI SAMOSATA, *Il sogno o il gallo*, in ID., *Dialoghi*, a cura di V. Longo, 3 voll., Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 803-846.
- SP L. PIRANDELLO, *Saggi poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1973.
- TT J. W. GOETHE, *Torquato Tasso*, trad. di C. Lievi, Venezia, Marsilio, 1988.
- Um. L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973³.
- Zib. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1994.

PREMESSA

Per inquadrare metodologicamente questa ricerca, sarà opportuno puntualizzare due aspetti dell'annosa questione sul valore filosofico del Leopardi poeta, del suo travagliato e ormai famoso «pensiero poetante»¹: uno (credo) ormai assodato, ed uno meno.

Il primo riguarda la peculiarità del leopardiano 'filosofare poetando': che non è da cercare tanto nella riflessione filosofica più o meno esplicitata nel contenuto del messaggio poetico, quanto soprattutto nel valore strutturante che la riflessione stessa assume all'interno della dinamica testuale: l'indagine filosofica, in altri termini, *costruisce* il testo, e non se ne serve come di un semplice veicolo. Così, ad esempio, la meditazione leopardiana sulla memoria e sul rapporto passato/presente esemplificata nelle figure fantastiche di Silvia o di Nerina, va colta e studiata – al di là delle esplicite caratteristiche e proprietà metaforiche di quelle figure – nelle forme (di spazialità e di temporalità della scrittura) in cui esse istituiscono, rappresentandolo come comunicabile, il rapporto dell'Io con se stesso e col testo.

È forse, invece, meno scontato rilevare la portata filosofica della poesia leopardiana nel progressivo consolidamento del testo su due livelli paralleli, e corrispondenti a due espressioni per lo più inconciliabili del soggetto autoriale: un livello di sperimentazione linguistica e figurativa condotta secondo

¹ La felice definizione appartiene, com'è noto, ad ANTONIO PRETE (1980) che ha avuto il merito di insistere con coerenza teorica sulla costante interazione leopardiana tra riflessione filosofica e 'fare poetico'. Da questa suggestiva premessa, infatti, i leopardisti – con cui mi confronterò nel corso del lavoro – più attenti ai problemi post-strutturalisti di collaborazione tra le diverse prospettive critiche (compresi i migliori risultati del decostruzionismo e della critica psicoanalitica) sono partiti per aprire nuove strade all'indagine filosofica basata su un'attenta (e non anti-filologica) analisi testuale. È in questa direzione che si colloca l'oggetto della mia ricerca: che non riguarda dunque il più generale problema della filosofia leopardiana; quello, per intenderci, impostato dagli studi di BINNI (1973) e di LUPORINI (1981) e che concerne propriamente il Leopardi 'teorico' della filosofia, e le sue posizioni ideologiche, esposte nello *Zibaldone*, nei *Pensieri*, nelle *Operette morali*. Ho espresso altrove alcune considerazioni su questo tema: cfr. DEL GATTO (1997¹).

moduli apparentemente tradizionali; ed un altro di riflessione metatestuale *in fieri* sul senso di quella stessa sperimentazione, cioè sulle immagini che la realtà offre all'Io poetante e con cui l'Io si relaziona negandole, attraverso la scrittura, in un gioco di illusioni e di false prospettive. In quest'ottica l'immagine lirica da cui prende spunto il componimento (: Silvia o Nerina) va studiata non più come metafora del tema narrativamente portante della poesia (ad esempio Silvia metafora della speranza morta), bensì come metafora di un Io sdoppiato che (si) riflette sulla scrittura facendosi 'immagine': ovvero come allegoria² della struttura spazio-temporale del testo. Se poi quest'ultima, e con essa l'esistenza dell'Io, sono concepite vane ed illusorie, allora l'immagine sarà per forza ombra di una rovina e allegoria dell'oggetto 'antico' assente, da cui scaturiscono e a cui tendono i 'finti' significati dell'espressione poetica: di questo, che è il fondamento della struttura umoristica (in senso pirandelliano)³ dei testi, parleremo nel corso del lavoro.

Il periodo creativo dalle *Operette morali* ai *Canti* pisano-recanatesi (1824-1830) mi è parso il punto di svolta in direzione di questo particolare impianto poetico/filosofico: le *Operette*, in modo particolare quelle dialogiche, costituiscono una squisita *mise en abîme* di osservazioni sul valore delle immagini poetiche, sulla loro (in)consistenza fantastica e linguistica. Si pensi all'improbabile *Dialogo della Terra e della Luna*, o al *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, ma soprattutto al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, col suo prologo in versi cantato dal *Coro di morti*: vera e propria riflessione metatestuale sul destino di 'mummificazione' del testo poetico, e sulla possibilità di farlo rivivere, cioè di 'fingerlo', anche solo per un simbolico «quarto d'ora» (o, in altra sede, per lo spazio/tempo di un *Idillio*), tramite una paradossale rivoluzione linguistica in grado di svuotare di senso, e quindi in seconda istanza di rivitalizzare, parole ed immagini 'invecchiate' e logorate dall'uso. La scelta dei dialoghi da analizzare è dovuta perciò al carattere emblematico di quei testi rispetto ad altri; il che non significa, naturalmente, che lo stesso tipo di lettura non possa essere applicato ad altre *Operette*. La farsa umoristica della Terra e della Luna, e poi i patetici dialoghi allo specchio di illustri personaggi (lo scienziato Ruysch, lo scrittore Tasso, il navigatore Colombo) privati della loro storica individualità, mi sono sembrati i più significativi per illustrare il consolidamento della tecnica di sdoppiamento intra-dialogico che sarà ripresa nei *Canti*.

Il gioco di riflessi messo in atto nei dialoghi delle *Operette*, il confronto spesso impossibile e quindi inconcludente tra gli interlocutori, la reazione che essi suscitano nel lettore, a metà strada tra la perplessità per la radicalità

² In senso benjaminiano, per cui cfr. il cap. 1.

³ Dal saggio su *L'Umorismo* di Pirandello, infatti, è tratto il titolo che ho assegnato al volume. Cfr. cap. 1 § 3 e § 5.

degli epiloghi nichilisti e il sorriso per certi compottamenti enunciativi ingenui, sono infatti tutti elementi che ritroviamo puntualmente nei *Canti* della rinascita pisano-recanatese. Che presuppongono i medesimi giochi prospettici, le medesime increspature nel tessuto finto-dialogico della scrittura.

Ancora due precisazioni. Nella scelta dei canti da analizzare ho rispettato l'ordine imposto dal Leopardi, che comporta la posposizione della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio* (entrambi del settembre 1829) rispetto al *Canto notturno* (ottobre 1829 – aprile 1830). Mi sembra che tale sistemazione risulti – in alternativa a quella fedelmente cronologica – meglio funzionale al mio intento, che è di mostrare l'evoluzione del rapporto tra Io autoriale e Io poetante all'interno della dinamica testuale. Tale evoluzione, infatti, si disegna bene nella sequenza *A Silvia / Le Ricordanze / Canto notturno*, laddove gli altri due canti propongono scenari di vita collettiva recanatese – seppure con valore allegorico – che per forza sfilacciano l'organizzazione del testo, costruendolo su altri piani oltre a quello dell'esclusivo dialogo dell'Io con se stesso e con la propria memoria. E, forse, questa è anche una delle ragioni dell'ordine deciso dall'autore.

D'altra parte, ho tralasciato *Il Risorgimento*, scritto a Pisa prima di *A Silvia* (nel 1828), e di cui recentemente Marco Santagata (1997) ha offerto una esauriente lettura critica. Il motivo dell'omissione è che si tratta di un testo con valore programmatico: una dichiarazione di poetica, espressa tra l'altro secondo canoni linguistici e ritmici tradizionali, di tipo metastasiano. Se può aiutare, perciò, a chiarire alcuni contenuti e alcune premesse teoriche della dinamica testuale che sarà adottata nei componimenti successivi, non mi pare che, di questi ultimi, *Il Risorgimento* possa vantare la portata innovativa, in ordine alla struttura metatestuale di cui mi occupo⁴.

⁴ BLASUCCI (1997: 143) sottolinea appunto che la vera rivoluzione lirica leopardiana, non solo metrica, ha inizio con la canzone libera *A Silvia*.

Ringraziamenti

Molte persone, in Svizzera come in Italia, mi sono state vicine e mi hanno sostenuto negli anni di redazione di questo lavoro: ringrazio tutti, in particolare i miei genitori e mio fratello Massimo. Tra coloro con cui più costanti sono stati lo scambio intellettuale e la collaborazione scientifica, ringrazio specialmente Giovanni Cappello, Claudio Colaiacomo, Pier Giorgio Conti, Antonio Prete, per l'attenta lettura e per i preziosi suggerimenti; Paola Casella per le indicazioni sulle fonti pirandelliane; Angela Ferrari per la consulenza linguistica; Remo Fasani per i consigli di metrica e per la costante fiducia espressa nei confronti del mio lavoro. Un grazie particolare va a Corrado Bologna, guida preziosa dai tempi dei miei studi universitari.

Dedico questo volume a Francesco Iengo, che ricorderò sempre come un raro esempio di trasparenza e di onestà intellettuali.

LA STRUTTURA DIALOGICO-UMORISTICA DEL TESTO LEOPARDIANO

1. La condizione dialogica originaria

La condizione naturale dell'uomo non corrotto dall'abuso della ragione, ovvero la condizione dell'antico o del bambino, è quella 'dialogica', indicata infatti nel *Risorgimento* come sinonimo di rinascita poetica:

Meco ritorna a vivere
La spiaggia, il bosco, il monte;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar. (*Il risorgimento*, vv. 97-100)¹

In questa condizione l'essere umano si sente parte integrante di un mondo con cui interagisce in perfetta armonia, in uno scambio continuo di emozioni, e perciò di livelli comunicativi, con gli oggetti circostanti:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli. (Zib. 64)

Poco dopo questo brano, nell'ambito di un'indagine più strettamente filosofica sull'impotenza del sapere umano, Leopardi ribadisce:

Noi eravamo felici naturalmente, e tali quali eravamo nati, l'ordine delle cose era quello nè più nè meno che ci stava innanzi agli occhi, quello ch'esisteva prima dei nostri studi i quali non hanno fatto altro che turbarlo; la natura era quella che noi sentivamo senza studiarla, trovavamo senza cercarla, seguivamo senza osservarla, ci parlava senza interrogarla. (Zib. 493)

¹ I corsivi, salvo indicazioni contrarie, sono miei. In caso di puntuali riprese intertestuali mi servirò del grassetto; e in caso di richiami concettuali per mezzo di sintagmi di tipo sinonimico mi servirò del corsivo grassetto.

In altre parole, l'uomo per sua natura, rispetto al mondo circostante, non è solo; né tale sarebbe diventato, se non avesse attraversato il buio razionale della consapevolezza di non essere e di non sapere nulla, e se non avesse trasformato la storia del pensiero nella storia di un allontanamento progressivo dall'originario valore della lingua (orale e scritta) come riflesso dell'Io-soggetto nel mondo. La nominazione, per mezzo della quale l'uomo esercita il suo dominio sulla realtà², è di per sé un atto di scambio: nel senso che la cosa 'vive' nel momento in cui viene nominata; e l'uomo riceve la risposta al suo nominare dal sentirsi parte del nominato. La parola della primitiva condizione naturale è ricca di risonanze e di impliciti, poiché aderisce alle cose in maniera assoluta e al tempo stesso dinamica, e realizza una rispondenza complessa e non meccanica tra significante e significato.

Non è allora soltanto il linguaggio come sistema espressivo a vantare una originaria valenza dialogica; è altresì il singolo vocabolo, che racchiude l'oggetto e la sua storia, ad essere già per sua natura dialogico, ricco di «immagini accessorie», e anche di contraddizioni interne. Si tratta di una densità semantica che Leopardi avverte sia in dimensione sincronica, in rapporto cioè al sistema linguistico, come dimostra la riflessione sulla differenza tra 'termini' e 'parole':

Le parole come osserva il Beccaria (tratt. dello stile) *non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno immagini accessorie*. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano e definiscono la cosa da tutte le parti. [...] Giacché sono cose ben diverse la proprietà delle parole e la nudità o secchezza, se quella dà efficacia ed evidenza al discorso, questa non gli dà altro che aridità. (Zib. 109-110)

sia in senso diacronico, vale a dire in rapporto all'accumulazione storica (e letteraria) dei significati³; come dimostrano le osservazioni sull'origine metaforica del linguaggio:

Naturalissimo e primitivo, e l'uno dei primi mezzi d'incremento che adoperò il linguaggio umano, è l'uso della metafora, o *applicazione di una stessa parola a molte*

² Secondo quanto illustrato nel libro della *Genesi* 2,19: «Il Signore Iddio formò dalla terra tutti gli animali della campagna e tutti gli uccelli del cielo e li condusse ad Adamo per vedere con quale nome li avrebbe chiamati, poiché il nome che avrebbe loro imposto sarebbe stato il loro nome», su cui BENJAMIN (1916) fonda la sua teoria storico/linguistica. A proposito di quest'ultima cfr. SCHWEPPEHAUSER (1983) e AGAMBEN (1983).

³ Sul Leopardi teorico della lingua cfr. GENSINI (1998), che riporta una scelta esauriente dei passi zibaldoniani in merito. Su «plurilinguismo e pluridiscorsività in Leopardi» cfr. PONZIO (1989).

significazioni, cioè di cose in qualche modo somiglianti, o fra cui l'uomo trovasse qualche analogia più o meno vicina o lontana. (Zib. 2006-2007)

Leopardi rivendica dunque non tanto la vaghezza semantica delle parole (che pure lo interessa in numerose circostanze⁴), quanto piuttosto la loro polisemia, la molteplicità di significati individuabili dall'uso poetico della lingua, le «idee concomitanti» che danno luogo ad una intensa dialogicità (in senso bachtiniano)⁵, che sola può tendere al recupero dell'«essere linguistico» (Benjamin 1916) delle cose, al nome originario, alla parola adamitica perduta. Sono infatti proprio le «idee concomitanti», sul piano della scrittura letteraria, a veicolare lo spessore semantico della lingua, asservibile in seconda istanza allo sdoppiamento dei livelli testuali:

Le idee concomitanti che ho detto essere destinate dalle parole anche le più proprie, a differenza dei termini, sono 1. Le infinite idee ricordanze ec. annesse a dette parole, indipendenti affatto dalla loro particolare natura, ma legate all'assuefazione [...] 2. Le idee contenute nelle metafore. La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore, perché le radici sono pochissime e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti. (Zib. 1701-1702)

Ma arriverà un momento in cui sarà pressoché impossibile percepire il valore polisemico delle parole, se non in senso diacronico, come avanzo memoriale, residuo della loro storia. Ciò avverrà quando sarà spezzata la sintonia tra il soggetto e la realtà circostante, quando anche la verbalizzazione del reale si configurerà come un avanzo del passato finito per sempre e la singola parola echeggerà come rovina o *ricordanza* di se stessa: ovvero – per usare ancora un concetto di Walter Benjamin – quando la lingua delle cose non potrà più essere *tradotta* nella lingua umana⁶.

Resti di una fittizia esistenza (verbale) terrena, a torto creduta universale, sono ad esempio i nomi proposti dalla Terra nel dialogo con la Luna: nomi che quest'ultima non comprende, e che risuonano, privi del referente oggettuale, nel vuoto degli spazi siderali:

Terra. Per ambizione, per cupidigia dell'altrui, colle arti politiche, con le armi.

⁴ Ad esempio Zib. 1534: «Le parole *irrevocabile, irremeabile* e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole (se l'uomo non vi si avvezza troppo), perché destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirla interamente. E però saranno sempre poeticissime: e di queste tali parole sa far uso, e giovare con grandissimo effetto il vero poeta», o anche Zib. 1789, 1798, 1825-26, 1930.

⁵ Cfr. BACHTIN (1981) e BONFANTINI & PONZIO (1986: 9).

⁶ Sul senso della traduzione e sulla lingua della poesia secondo Benjamin cfr. PRETE (1983).

Luna. Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici. (OM 108)

Nella finzione del dialogo impossibile tra Terra e Luna si configura, al di là della spassosa invenzione comica, la crisi del linguaggio come espressione dell'essenza umana. La nominazione potrà allora sancire soltanto la morte dell'oggetto, e coprire un vuoto semantico; mentre il dialogo sarà anch'esso uno scambio con l'assente, con ciò che non esiste, con una natura indifferente all'uomo, che pure insiste nella sua illusione di rivolgerle domande, come ipotizzerà Pirandello nel *Fu Mattia Pascal*⁷:

Non crediamo anche noi che la natura ci parli? E non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desideri, alle affannose domande che le rivolgiamo? *E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione.* (MP I, 430)

Riscontrare indifferenza nella natura significa non essere più in grado di sentirsi parte integrante dell'universo; cosicché il linguaggio subisce le conseguenze dello scollamento drammatico tra Io e mondo e, nell'ambito dello spazio soggettivo, tra Io presente e Io passato. Questa premessa teorica guida la sperimentazione testuale leopardiana dalle *Operette morali* ai *Canti* pisano-recanatesi, all'insegna di una sfiducia di fondo nella coerenza logica tradizionale e nella normale articolazione sintattica del discorso: senza arrivare allo sgretolamento dei nessi logici che si realizzerà nel Novecento, o alla già pascoliana «autonomia del significante»⁸, Leopardi tenterà di rimediare alla perdita del polisemico 'dire originario' tramite la forzatura, e spesso l'ambiguità, del legame logico, tramite lo sdoppiamento dei livelli enunciativi, e la ricucitura *in extremis* di una tela narrativa sfilacciata perché consapevolmente basata su una lacerazione e su una finzione. Nel tentativo di ricreare, con la ri-produzione artistica, un'originaria intensità (o tensione) 'verbale' tra contemplante e contemplato.

La ricostruzione (almeno apparente) di quello che Starobinski (1982: 237) chiama «il rapporto con sé» necessario alla scrittura⁹, avverrà, come vedremo nel corso delle analisi, per mezzo di una impalcatura testuale umoristicamente sdoppiata; sostenuta da un lessico essenziale e quasi primordiale,

⁷ Per l'influsso leopardiano in questa e altre pagine del romanzo pirandelliano, cfr. il cap. 2:

⁸ Per cui cfr. BECCARIA (1975), e AGAMBEN (1982) e (1996).

⁹ Si tratta della «riappropriazione di sé come soggetto-che-parla e in ciò si apre alla storia, alla relazione con gli altri, al rapporto con la parola propria e altrui» (BOLOGNA 1993: 304), e dunque, alla dimensione dialogica della scrittura.

da un uso vago e volutamente ambiguo di alcuni connettivi di discorso (ad esempio il *ma* e il *così*) e di alcuni segni d'interpunzione, asservibili alla pluralità dei piani di enunciazione. Tutto ciò nel tentativo di salvare – modificando il sistema testuale che comprende in sé la singola parola – la voce 'originaria' di una poesia che ha perduto il carattere immaginativo vinto da quello razionale. E proprio per via razionale Leopardi cerca di restituire al linguaggio la sua valenza dialogica, recuperandola tramite l'elaborazione di una struttura complessiva programmaticamente doppia.

Una tale struttura corrisponde ad una logica dell'Io che è ormai scissa in una dia-logica. Pertanto la forma 'dialogo' in senso proprio (quella della maggior parte delle *Operette morali*) si configura piuttosto come la formalizzazione letteraria di questo principio dia-logico del ragionamento¹⁰: essa risulta dallo studio del rapporto testuale dell'Io con ciò che è 'altro' dall'Io, o immagine dell'altro; e non è corretto, perché troppo semplificante, dire del soggetto con l'oggetto, visto che lo stesso Io (sdoppiato) può diventare oggetto di rappresentazione e di rievocazione poetica. In questo caso parleremo, infatti, di dialogo interiore o intra-dialogo, da non confondere col monologo poiché è comunque conservata l'alterità (e addirittura l'inconciliabilità) dei due Io a confronto, ognuno dei quali relativizzato dall'altro¹¹.

In questa scissione dell'Io e del suo pensiero risiede la ragione per cui, attraverso l'analisi dei testi, è risultato inevitabile l'incontro, che direi del tutto naturale, con la categoria estetica dell'umorismo¹² di Pirandello, elaborata

¹⁰ Sempre seguendo l'impostazione di Bachtin, SECCHIERI (1992: 171-241) illustra bene questo carattere del dialogo leopardiano nelle *Operette*. Carattere che P. BIGONGIARI (1976: 477-502) aveva in un certo senso colto quando aveva scritto il capitolo sulle *Operette* «Dal Logos al Dialogos. La struttura atemporale delle *Operette morali*». Sulla funzione e su una tipologia della forma dialogo nelle *Operette morali* (ma non sul dialogismo strutturale di tipo bachtiniano) cfr. anche CAESAR (1989) e HEMPEL (1997).

¹¹ Per questa differenza e per il concetto di dialogo interiore, cfr. sempre BACHTIN (1981) e BONFANTINI & PONZIO (1986).

¹² Sul valore estetico dell'umorismo pirandelliano, cfr. VICENTINI (1985), C. FERRUCCI (1987), CARCHIA (1990). Probabilmente i limiti filosofici (in senso tradizionale) impedirono a Pirandello di teorizzare con chiarezza le proprie posizioni estetiche, la qual cosa non riduce l'innegabile portata innovativa delle sue proposte teoriche. Io non intendo comunque entrare nel dibattito relativo alle questioni prettamente pirandelliane: do per scontato il valore estetico della categoria dell'umorismo, avendone sperimentato, nel mio lavoro, l'applicabilità nell'analisi dei testi. Per quanto riguarda l'accostamento all'estetica leopardiana, direi che il merito di aver avanzato la proposta spetta a CARLO FERRUCCI (1987), il quale – da un punto di vista prettamente filosofico – accosta il sistema di pensiero pirandelliano alla «ultrafilosofia» leopardiana, pur non entrando nel merito delle strutture testuali umoristiche. Esistono poi degli studi, più o meno esaurienti, sul rapporto intertestuale Leopardi-Pirandello, che però non toccano il problema dell'impostazione umoristica dei testi leopardiani, limitandosi ad evidenziare alcune tematiche comuni: per i riferimenti bibliografici rimando al cap. II, n. 1 e n. 2. Un intervento, anche se piuttosto succinto, che coglie una parentela strutturale all'insegna dell'umorismo tra Pirandello e Leopardi è quello di DANIELA BINI (1987).

nel saggio su *L'Umoreismo*¹³. Quest'ultimo rivela in effetti, proprio alla luce delle proposte testuali leopardiane, una funzione di complessa ricezione e di acuta ri-elaborazione teorica degli aspetti strutturalmente più rivoluzionari della scrittura di Leopardi: una vera e propria concretizzazione di linee strutturali profonde, che Pirandello coglie ed introietta nonostante e al di là di una tradizione letteraria che aveva assunto Leopardi in modi del tutto provvisori e finanche distorti.

Ci sono stati tentativi di ricondurre la testualità leopardiana a categorie estetiche basate sullo sdoppiamento dei livelli: è il caso dell'ironia, nella forma in cui viene proposta da Franco Musarra (1994). Il quale – avvertendo come costitutiva la relativizzazione dei concetti ed anche la doppiezza enunciativa del testo leopardiano – giunge ad una concezione allargata dell'ironia come di una struttura portante del pensiero e degli scritti leopardiani, dopo aver opportunamente sgomberato il terreno da una serie di possibili fraintendimenti. L'ironia è così una sorta di «impalcatura mentale e forza generativa, per cui ogni parte del discorso, sia nel versante concettuale che in quello grammaticale, si organizza in un sistema referenzialmente labile per la sua potenziale pluridiscorsività data la possibile ingerenza del contrario come nucleo concettuale profondo» (Musarra 1994: 87). Sulla medesima lunghezza d'onda, anche Filippo Secchieri (1992: 69) afferma che «l'ironia leopardiana affonda le proprie radici nella percezione dell'insanabile frattura io-mondo» e, a proposito dei personaggi delle *Operette morali*, li vede giustamente come le «successive angolature prospettiche da cui lo sguardo leopardiano riprende (e nuovamente agisce) il dramma universale dell'assenza di significato».

Il che corrisponde anche all'essenza dell'umorismo pirandelliano. Così pure le differenze tra ironia romantica e ironia leopardiana, e quelle tra ironia come figura retorica e ironia come meccanismo mentale, esposte dagli studiosi, sono le stesse che Pirandello propone tra ironia e umorismo nella prima parte del suo saggio; col vantaggio, non trascurabile, di differenziare anche lessicalmente i concetti. D'altronde, l'unità e la saldezza dell'io che l'ironia inevitabilmente presuppone (pur con tutte le possibili attenuazioni)¹⁴ rischia di gettare un'ombra sulla comprensione della struttura testuale tanto dei dialoghi delle *Operette* quanto dei *Canti* che li seguono; laddove alla base

¹³ Ricordiamo che la prima edizione del saggio risale al 1908 (Lanciano, Carabba); la seconda, sulla quale è condotta la ristampa che qui si utilizza, è del 1920 (Firenze, Luigi Battistelli). Sulla storia e sulle fonti del saggio sull'*Umoreismo* è in preparazione un sostanzioso lavoro di dottorato di Paola Casella.

¹⁴ Sul concetto di ironia e sulle sue implicazioni filosofiche cfr. MIZZAU (1984), GUGLIELMI (1986¹), BOTTIROLI (1993); in rapporto all'ironia leopardiana, oltre agli studi citati a testo, cfr. JANOWSKI (1997), BROSE (1998), DOTI (1998).

della definizione pirandelliana di umorismo sta proprio una lacerazione interna al soggetto che si scopre sdoppiato.

Ma torniamo, per ulteriori precisazioni, alla coscienza leopardiana della struttura dialogica del pensiero e quindi del linguaggio¹⁵. Essa è espressa in più pagine dello *Zibaldone* in cui l'autore riflette su questo tema. Ad esempio:

Gli uomini più rozzi e ignoranti e incolti, e generalmente il volgo, non si può tenere che in simili circostanze, non gridi al vicino, *vedi vedi, senti senti*. [...] E osserva che questa esclamazione si pronuncia bene spesso anche nella solitudine e senza nessun uditor, quando l'uomo provi simili sensazioni in tal circostanza: e noi diciamo *vedi e senti* quando anche non c'è chi possa vedere o sentire, e cerchiamo così in tutti i modi di soddisfare illusoriamente una voglia che non può essere soddisfatta realmente [...]. Ed io non credo che non vi sia uomo sì taciturno, e nemico del parlare, del conversare, e del comunicarsi altrui, che provando una sensazione straordinariamente forte e viva, non sia costretto quasi suo malgrado, o senza riflessione, e senza avvedersene, a prorompere in simili esclamazioni, dinotanti il desiderio e l'intenzione di comunicare e far parte altrui di ciò che egli prova. (Zib. 486-88, corsivi d'Autore).

Impossibile non pensare alla definizione bachtiniana sulla natura della parola, che «sempre vuole essere *udita* e sempre cerca una comprensione *responsiva* e non si ferma alla comprensione più prossima, ma si spinge sempre più in avanti (illimitatamente)» (Bachtin 1988: 317; corsivi d'aut.). Abbondano anche i passi in cui il discorso analitico viene impostato in forma mimetica, sulla base di un intra-dialogo vero e proprio, introdotto dalla frase «ho domandato a me stesso»:

Spesse volte in occasioni di miei dispiaceri, anche grandi, *io ho dimandato a me stesso*: posso io non affliggermi di questa cosa? E l'esperienza avutane già più volte, mi sforzava a risponder di sì, che io potevo. Ma il non affliggersene sarebbe contro ragione: non vedi tu il male come è grave, come è serio e vero? – Lasciamo star che nessun male è vero per se, poiché se uno non lo conosce o non se ne affligge, ei non è più male. Ma l'affliggersene può forse rimediarsi o diminuirlo? – No certo. – E non è meglio assai per te il non pensarne, il non pigliarne dolore che il pigliarlo? – Meglio assai. – Come dunque sarà contro ragione? Anzi sarà ragionevolissimo. (Zib. 4202)

Dunque dirò: la materia può pensare e sentire; pensa e sente. – Signor no; anzi voi direte: la materia non può, in nessun modo mai, nè pensare nè sentire. – Oh per-

¹⁵ A proposito del quale sarà bene ricordare quanto affermato da Dante nel libro I del *De vulgari eloquentia*: «Se in effetti si considera attentamente ciò che si fa quando si parla, si vedrà che di null'altro si tratta se non di comunicare al prossimo quanto la nostra mente ha pensato. [...] Fu dunque necessario che il genere umano, per comunicarsi i propri concetti, avesse un segno insieme razionale e sensibile» (trad. di V. COLETTI, Milano, Garzanti, 1992, pp. 5-7).

ché? – Perché noi non intendiamo come lo faccia. – Bellissima: intendiamo noi come attirare i corpi, come faccia quei mirabili effetti dell'elettricità, come l'aria faccia il suo no?, etc. (Zib. 4252)

Ma le idee fisiche ognun concede e afferma non essere innate: le morali, signor sì, sono. Buona pasqua alle signorie vostre. (Zib. 4254)

E non mancano i luoghi testuali in cui Leopardi teorizza in maniera esplicita lo sdoppiamento del soggetto che riconosce il proprio Io passato distinto da quello presente:

Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti, tali, che per quel poco di tempo, mi pare di essere ancora *quello stesso Torquato che fui* prima di aver fatto esperienza delle sciagure e degli uomini, *e che ora io piango tante volte per morto.* (*Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, OM 152)

o che guarda se stesso come oggetto di analisi:

Quando io mi sono trovato abitualmente disprezzato e vilipeso dalle persone [...] analizzando quel ch'io provava in tali occorrenze, ho trovato che quel che spegneva in me immancabilmente ogni moto, era un'inevitabile occhiata che io allora, *confusamente e senza neppure accorgermene, dava a me stesso.* E che, pur confusamente, io diceva: che fa, che importa a me questo, che non sono nulla, che non esisto al mondo. (Zib. 4488, 14 Aprile 1829)

Scrivendo al Colletta nello stesso periodo, Leopardi confidava, d'altronde, il proposito di scrivere «colloqui dell'io antico e dell'io nuovo; cioè di quello che io fui, con quello che io sono; dell'uomo anteriore all'esperienza della vita e dell'uomo sperimentato» (Ep. 1440, pp. 1634-35). Questa necessità di parlare – e di scrivere – in forma intra-dialogica dipende di per sé da una precisa *forma mentis*, da un modo di vedere le cose tipico di chi indaga il mondo per relazioni, e intravede rapporti di analogia o di opposizione tra gli oggetti.

A tal proposito, fin dalle prime pagine dello *Zibaldone* (siamo tra '19 e '20), Leopardi marca una differenza tra i modi di percepire il reale, basati sulla diversa azione di immaginazione e ragione:

Ci sono tre maniere di vedere le cose. L'una e la più beata, di quelli per li quali esse hanno anche più spirito che corpo, e voglio dire degli uomini di genio e sensibili, *ai quali non c'è cosa che non parli all'immaginazione o al cuore*, e che trovano dappertutto materia di sublimarsi e di sentire e di vivere, e un rapporto continuo delle cose coll'infinito e coll'uomo, e una vita indefinibile e vaga, in somma di quelli che considerano il tutto sotto un aspetto infinito e in relazione cogli slanci dell'animo loro. L'altra e la più comune di *quelli per cui le cose hanno corpo senza aver molto spirito*, e voglio dire degli uomini volgari che senza essere sublimati da nessuna cosa,

trovano però in tutte una realtà, e le considerano quali elle appaiono, e sono stimate comunemente e in natura, e secondo questo si regolano. Questa è la maniera naturale e la più durevolmente felice, che senza condurre a nessuna grandezza, e senza dar gran risalto al sentimento dell'esistenza, riempie però la vita, di una pienezza non sentita, ma sempre uguale e uniforme, e conduce per una strada piana e in relazione colle circostanze dalla nascita al sepolcro. La terza e la sola funesta e miserabile, e tuttavia la sola vera, di quelli *per cui le cose non hanno né spirito né corpo, ma son tutte vane e senza sostanza, e voglio dire dei filosofi e degli uomini per lo più di sentimento* che dopo l'esperienza e la lugubre cognizione delle cose, dalla prima maniera passano di salto a quest'ultima senza toccare la seconda, e trovano e sentono dappertutto il nulla e il vuoto, e la vanità delle cure umane e dei desideri e delle speranze e di tutte le illusioni inerenti alla vita per modo che senza esse non è vita. (Zib. 103)

È secondo questa «terza maniera di vedere le cose», «la sola funesta e miserabile», che il poeta-filosofo sviluppa l'impianto compositivo dei suoi testi. Da un periodo, diciamo così, 'ingenuo' o 'antico' (o giudicato tale col senno di poi) di dialogo spontaneo col mondo, egli passa, negli anni delle *Operette* e poi dei *Canti* pisano-recanatesi, ad un rapporto estremamente problematico, in cui l'Io, bloccato in un continuo dialogo con se stesso, scopre che gli oggetti esterni non interagiscono in alcun modo col soggetto che li osserva: l'immagine, cioè la percezione del reale e la sua rappresentazione agli occhi della fantasia¹⁶, è muta; e l'oggetto che si offre alla vista è l'inerte avanzo di un passato forse mai esistito, non più raffigurabile (e verbalizzabile) nella memoria. L'Io, dunque, per potersi ancora relazionare dialogicamente con quell'immagine, si (con)fonde con essa, o addirittura la sostituisce, invertendo la normale sequenza temporale del ricordo, e scindendosi in un Io presente e in un Io passato, specchio della stessa immagine rievocata ormai come motta.

Precisiamo che l'immagine – come spiega Adelia Noferi (1984) – è ciò che sta tra soggetto e oggetto, e che cambia a seconda della reazione che il soggetto ha di fronte all'oggetto; o anche, secondo Lotman (1990: 72), un segno secondario (di tipo rappresentativo) rispetto alla lingua naturale, che

¹⁶ Intendo per 'fantasia' la facoltà della mente di creare immagini sensibili, trasfigurando la realtà e i suoi dati oggettivi. Il termine non è, per Leopardi, del tutto sinonimo di 'immaginazione': questa è infatti facoltà più onnicomprensiva, riguardante cioè anche l'esercizio della ragione, della memoria, del sentimento in generale. Cfr. in proposito Zib. 2132-2134: «La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. [...] L'immaginazione pertanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; [...] Immaginazione e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo ciò che si chiama riflessione.». A volte i due termini, fantasia e immaginazione, sono usati da Leopardi indifferentemente, quando però non è necessario mettere in evidenza le proprietà speculative dell'immaginazione.

«somiglia all'oggetto e non somiglia all'oggetto». Ne deriva che il «sentimento» di cui parla Leopardi coincide proprio – come il sentimento umoristico pirandelliano – con la consapevolezza acquisita della vanità dell'immagine presente come pallido riflesso di un'immagine antica e, su più ampia scala, del nulla dell'esistenza.

Oltre al sentimento, anche l'immaginazione, che mai è stata considerata da Leopardi una facoltà distinta dalla ragione, ora si presenta come «una potenza distruttiva, che interrompe il rapporto ordinario o naturale dell'Io con se stesso, e costringe l'Io a riflettersi come immagine, dunque come un non più, un io fui» (Colaiacono 1998: 303). La compresenza di due Io, di cui uno 'morto' perché privo di possibilità dialogiche, rende quanto meno difficile la creazione di un testo poetico, la cui immagine ispiratrice o figura allocutiva – quella cioè che struttura il testo – finisce inevitabilmente col cancellarsi, e con l'essere riconosciuta vana e priva di senso, proprio ad opera dell'Io morto alla vita che smonta ogni costruzione del secondo Io che si finge ancora, nonostante tutto, illuso. + allora comprensibile che il recupero della possibilità di scrittura coincida con un esperimento di tipo umoristico (in senso pirandelliano): fingere un Io ingenuo, che si specchia in un fantasmatico Tu, spettatore della scena testuale; e lasciar parlare al tempo stesso entrambe le voci del soggetto, secondo un'impostazione intradialogica, che mette a confronto due aspetti dell'Io e del testo, per lo più contrastanti: il che equivale alla «immediata concretizzazione emblematica della struttura conflittuale dell'essere» (Secchieri 1992: 175)¹⁷. Se di dialettica si vuol parlare, lo si dovrà fare pertanto nei termini di Barilli (1984: 257-58) che propone la definizione di «dialettica detotalizzata», sfasata, asimmetrica, cioè priva di sintesi e di conciliazione finale; secondo il rifiuto del principio di cognizione *non potest idem simul esse et non esse*:

Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo dell'esistenza, contraddizione spaventevole; ma non perciò men vera: misterio grande, da non potersi mai spiegare, se non negando (giusta il mio sistema) ogni verità e falsità assoluta, e rinunciando in certo modo anche al principio di cognizione *non potest idem simul esse et non esse*. (Zib. 4129)

La scrittura leopardiana, dunque, sdoppiando l'Io del testo, raddoppia le possibilità di lettura. Tale complesso procedimento corrisponde sempre, in ogni modo, ad una «impalcatura mentale» (Musarra 1994:87) o, come vuole Pirandello, ad «una maniera di vedere le cose», ad una particolare «fisionomia».

¹⁷ Sul rapporto tra dialogo e dialettica cfr. PERELMAN (1979: 71-78; 81-92), LOTMAN (1985); e su questo rapporto in Leopardi, oltre a SECCHIERI (1992: 171-241), cfr. anche BARILLI (1984), DOLFI (1986: 11-42), MUSARRA (1994: 90).

mia psichica», a cui il soggetto parrebbe destinato per una sorta di predisposizione:

Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta. [...] Questo stesso contrasto, che è nella disposizione dell'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione. È una *speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante*; può essere frutto di un'esperienza amara della vita e degli uomini, [...]. (Um. 138)

2. Rimembranza e ricordanza: verso lo sdoppiamento dell'Io

L'inscindibilità e quasi identità che Leopardi stabilisce tra sentimento lirico¹⁸ e processo di rimembranza è un dato acquisito, punto di partenza per lo sviluppo del nostro discorso critico:

Un oggetto qualunque, p. e. un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poeticissimo a rimembrarlo. *La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico*; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago. (Zib. 4426)

Come pure la sostanziale convergenza di rimembranza ed immaginazione: non tanto nel senso di ricordo biografico, quanto piuttosto di memoria sensoriale, di abbandono dell'immaginazione alle sollecitazioni esterne in grado di risvegliare spontaneamente antiche immagini fantastiche, sempre all'insegna di un piacere vago e indefinito¹⁹. Secondo quanto spiegato in alcune belle pagine dello *Zibaldone*:

La massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e

¹⁸ Per «lirica» Leopardi intende la poesia sentimentale, alternativa alla poesia epica e a quella drammatica, «vera e pura poesia in tutta la sua estensione: propria d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» (Zib. 4234). Useremo indifferentemente dunque, nel corso dell'analisi, gli aggettivi 'poetico' e 'lirico' nella stessa accezione.

¹⁹ Per gli studi sulla memoria come immaginazione, utili anche per la teoria leopardiana, cfr. STAROBINSKI (1961), BACHELARD (1965), CORTI (1993: 27-50). Per quanto riguarda il problema specificamente leopardiano, cfr. F. FERRUCCI (1987).

una conseguenza di lei; [...]. Così che *la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca*; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica. E ciò accade frequentissimamente. (Zib. 514-515, 16 gennaio 1821)

Convinzione, questa, che resterà salda lungo l'intero arco dell'attività speculativa leopardiana:

Analizzate bene le vostre sensazioni ed immaginazioni più poetiche, quelle che più vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che esse, e il piacer che ne nasce (almen dopo la fanciullezza), consistono totalmente o principalmente in *rimembranza*. (Zib. 4513, 21 maggio 1829)

Ebbene, negli anni tra le *Operette* e la rinascita lirica del '28, Leopardi deve fare i conti proprio con la crisi, se non proprio con la dissoluzione, della poetica della rimembranza.

Quest'ultima presuppone infatti una concezione lineare del tempo, che non prevede una rottura del rapporto dialogico tra Io poetante e oggetto lirico²⁰. La rimembranza, cioè, è una sorta di *rêverie* (Bachelard 1965), e coincide con uno stato poetico e trasognato del soggetto, che si abbandona ad essa, indipendentemente dal fatto che si tratti di una rammemorazione effettiva o immaginaria; cosicché l'immagine consiste nella rappresentazione dell'oggetto trasfigurato dalla rimembranza. La coincidenza di immagine evocata e di rappresentazione letteraria, presupponendo la solidità dell'Io, la favorevole e concorde azione di tutte le sue facoltà mentali e sentimentali, dà vita probabilmente a quella che Pirandello chiama «opera d'arte ordinaria», tradizionale, non umoristica, e che suscitò le perplessità del Croce²¹:

Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han

²⁰ FIORENZA CERAGIOLI (1982: 153) dà questa definizione generale di oggetto lirico: «Chiamo oggetto lirico leopardiano la persona (Virginia romana, Silvia, Nerina, Consalvo), l'entità (pensiero dominante; amore, morte), una presenza (il passero solitario, la ginestra, la luna), uno stato (la vita solitaria, il sabato del villaggio, la quiete dopo la tempesta, il risorgimento), spesso già dichiarati nel titolo stesso dei canti, oggetto che, pur nella diversità di ciascun caso, accentra in sé determinate qualità caratterizzanti». Io, però, nel corso della mia ricerca userò il concetto di oggetto lirico per indicare propriamente l'oggetto di rimembranza, vale a dire l'oggetto materiale da cui parte il processo di rimembranza o che blocca il processo stesso, e dunque che offre lo spunto per l'invenzione poetica: per esempio, nel caso di *A Silvia*, non tanto Silvia quanto la tomba finale; nel caso delle *Ricordanze*, non Nerina ma gli oggetti recanatesi che l'Io elenca nel corso del componimento, nel caso del *Canto notturno* la luna. Silvia, infatti, la definirei, più che oggetto lirico, immagine poetica, che sta tra il soggetto 'Io' (anche come proiezione di esso) e l'oggetto 'tomba'.

²¹ Cfr. Um. 134.

corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara. La coscienza non rischierà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. (Um. 126)

Finché il processo rammemorativo, legato alla dimensione dialogica dell'esistente, è pienamente inserito nell'attività dell'immaginazione – facoltà ancora salda e non scissa dalla presa d'atto della sua inconsistenza – allora l'immagine è anch'essa salda e 'vera', pur nella sua inafferrabilità. Come lo è, ad esempio, la Laura petrarchesca, che prende forma davanti all'io come un Tu dialogante²², poetico completamento del soggetto autoriale che *ri-scrive* la propria vita attraverso di essa. Petrarca, il poeta della rimembranza, a cui infatti Leopardi preferirà il ribelle Tasso negli anni tra le *Operette* e i *Canti* pisano-recanatesi, è l'esempio più luminoso dell'*iter* mentale e artistico che ho descritto²³. Ugo Foscolo, in uno dei suoi raffinati saggi petrarcheschi, che Leopardi legge proprio nel 1825 mentre lavora al commento del *Canzoniere* per l'editore Stella, coglie perfettamente questa dimensione unitaria di sentimento e rimembranza:

È fuor di dubbio, non essere violentissima quella passione che possiamo descrivere a nostro bell'agio. Ma un grande ingegno sente più intensamente e soffre più fortemente che altri; e per ciò appunto, quando la forza della passione allenta, egli ne serba più a lungo la rimembranza, e più agevolmente può ridestarsela nell'immaginazione e risentirne gli effetti, e, come parmi, *ciò che diciamo potenza d'immaginare sta più ch'altro nel concorso del forte sentire e delle rimembranze*. (PS 684)

Fino a quando la dimensione temporale è percepita in senso classico come un *continuum* omogeneo, la rimembranza è «una simbiosi tra presente e passato» (Colaiacomo 1998: 341), un ritorno progressivo di episodi fantastici; e la riflessione, che su di essa si esercita solo in un secondo momento,

²² Cfr. QUONDAM (1991), SANTAGATA (1993). Per il rapporto, complesso ma ininterrotto, di Leopardi con Petrarca cfr. il cap. 8 del presente lavoro.

²³ Il che non vuol dire l'assenza in Petrarca del contrasto illusione/disillusione, oggetto visibile/proiezione fantastica: ma ciò rientra nel normale processo di rammemorazione poetica e di resa testuale dell'immagine. Lo svanire dell'immagine fantastica, come la sua inafferrabilità, non equivale, per l'io petrarchesco, ad una mancanza di senso e ad un vuoto referenziale: così la disseminazione del nome di Laura nella scrittura è piuttosto costruzione di significati nella loro frammentazione e non decostruzione ed assenza degli stessi.

determina coerentemente un sentimento di nostalgia ma mai una lacerazione tra pensiero e immaginazione.

Dal momento in cui il tempo viene percepito come invenzione umana, sdoppiato su dimensioni differenti della psiche, perdendo così il suo andamento lineare, tra gli oggetti si innesca un meccanismo di contrasti e di opposizioni non più sanabili, soprattutto in virtù del fatto che il passato deve essere riattivato a forza, non riemergendo più spontaneo, mentre il processo psichico della memoria è accompagnato, fin dal suo nascere, dalla coscienza della sua vanità: la rimembranza diventa 'ricordanza', e dà vita ad un'immagine rammemorativa rievocata già come morta (Silvia, Nerina), puro nome che risuona nella finzione del canto²⁴. Leopardi confina cioè la memoria nell'unico tempo (opposto rispetto a quello della rimembranza) della 'ricordanza', arido frutto di assuefazione, radicalizzando un'intuizione che aveva sempre proposto parallelamente all'altra della rimembranza poetica²⁵. Le immagini della fanciullezza rievocate per forza di abitudine e non per abbandono fantastico, non sono più vive. L'immaginazione diventa a questo punto «l'attività che spinge il pensiero a desiderare il vuoto» (Folin 1996: 110).

3. Riflessione e immaginazione

La riflessione, in tale sistema sovvertito, piuttosto che subentrare in un secondo tempo ad oggettivare la reminiscenza, accompagna quest'ultima fin dall'inizio, nel senso che la provoca, la determina, la struttura: e si tratta di una riflessione da identificare con la consapevolezza assoluta ed irremovibile del vuoto di senso da cui si originano e da cui sono circondate tutte le nostre idee (e memorie) sulla vita. L'immagine emanata da ogni oggetto su cui si appunti l'attenzione nasce, cioè, lacerata dalla riflessione che si esercita su di essa; il sentimento nostalgico, legato alla vista dell'oggetto materiale, è vissuto da subito come un sentimento doppio, caricato di riflessione: da un lato, desiderio spasmodico di un tempo passato che non è più, e dall'altro coscienza dolorosa del non essere mai stato (vero) di quel tempo. L'affinità con l'estetica pirandelliana dell'*Umorismo* dovrebbe risultare evidente.

La dinamica della riflessione che ho appena esposto mi pare molto vicina

²⁴ L'identità tra 'nome' e 'ricordanza' nel pensiero leopardiano è stata lucidamente espressa da COLAIACOMO (1998: 326-327).

²⁵ Per la differenza semantica tra rimembranza e ricordanza, cfr. COLAIACOMO (1992: 70, n. 9), di cui accetto la definizione di 'ricordanza' come ricordo circostanziato, cioè come «corpo linguistico virtuale o effettivo» (COLAIACOMO 1998: 328) dell'evento che non è più. Sempre COLAIACOMO (1995: 400), analizzando *Le Ricordanze*, specifica inoltre che «Ricordanza non è solo ricordo, ma anche ciò che fa ricordare. Sono oggetti morti che tuttavia premono sull'Io (e, in questo senso, sono vivi) come contenitori di tempo vissuto».

a quella a cui fa riferimento Pirandello; che tanto si affanna a spiegare, non molto efficacemente per la verità, come essa non sia una semplice opposizione del cosciente verso lo spontaneo:

Nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario. (Um. 127)

Nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (Um. 132)

E poco dopo:

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della «ingenuità» o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira infatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario.

Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione. La concezione dell'opera d'arte non è altro in fondo che una forma dell'organamento delle immagini. L'idea dell'artista non è un'idea astratta; è un sentimento, che divien centro della vita interiore, si impadronisce dello spirito, l'agita e, agitandolo, tende a crearsi un corpo di immagini. Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo: qui, invece, per la riflessione inserita nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si svegliano le idee e le immagini in contrasto. (Um. 134)

La riflessione è, in altre parole, la consapevolezza dell'inconsistenza presente dell'oggetto con cui l'Io si relaziona; è la presenza sempre vigile di un Io sdoppiato, e smalizzato, che percepisce senza sforzo una seconda immagine oltre quella apparente, e non perché decida di farlo, ma perché quello è il suo «particolare modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo» (Um. 127)²⁶. È vero perciò che la riflessione è «un semplice momento dialettico» dello sviluppo del sentimento (Vi-

²⁶ Ad una simile spiegazione si accosta VICENTINI (1985: 111) quando collega la percezione del non-senso delle cose all'azione della riflessione nel processo umoristico, e scrive che «attraverso la riflessione che si giunge alla consapevolezza dell'inganno [...]. Nel processo estetico la consapevolezza dell'umorista si traduce in un particolare intervento della riflessione».

centini 1985: 111), ma è anche vero che il suo peso è determinante, e soprattutto bisogna spiegarne il carattere, senza limitarsi – ciò che invece fa Pirandello – a parlarne genericamente come di una semplice componente del processo umoristico, «una specie di proiezione della stessa attività fantastica» (Um. 134). Nel qual caso aveva senz'altro ragione il Croce a non giustificarne e a non capirne il senso: riflessione sull'arte? Riflessione sulla vita?²⁷ Pirandello elude, infatti, la precisazione più importante; ovvero che la riflessione, nell'umorista, agisce sulla base dell'acquisizione teorica raggiunta in seguito ad un faticoso *iter* speculativo, che ha portato il soggetto a riconoscersi come una 'forma' tra le tante che riempiono l'immenso vuoto spazio/temporale di cui egli è parte: cosicché l'immagine che il soggetto elabora e poi rappresenta artisticamente, derivante dalla percezione visiva dell'oggetto reale, è sempre una possibilità tra le tante, una composizione di senso tra le possibili. + dunque solo in virtù di tale acquisizione concettuale che la riflessione può agire sul primo sentimento, ed accompagnarne da subito, modificandola, l'evoluzione; e definirsi «una specie di proiezione dell'attività fantastica», cioè una elaborazione in termini razionali dell'inconsistenza spazio/temporale dell'immagine fantastica.

Il sentimento viene allora ad identificarsi, per Pirandello, con una particolare visione soggettiva del reale, determinata dalla presa d'atto dell'immagine 'morta' oltre l'oggetto; la quale immagine diventa implicitamente il punto centrale dell'analisi, proprio in quanto la «speciale attività della riflessione» consiste nella percezione dello spazio (e del tempo) vuoto lasciato dall'immagine antica, 'altra', passata, la quale sdoppia così la prima immagine. Questa perde la sua essenza, diventa un simulacro vuoto di significati e pieno allo stesso tempo di fantasmi. Ciò che deriva dalla percezione del doppio, quindi, non è solo un'altra immagine, ma un altro sentimento, originato dalla facoltà di duplicare l'oggetto visibile caricandolo del vuoto che esso illusoriamente riempie di possibilità (linguistiche). Perciò Carlo Ferrucci (1987: 158-159) può dire giustamente che «il sentimento del contrario e la riflessione umoristica sono e insieme non sono propriamente un sentimento e una riflessione, perché la loro peculiarità così come la loro singolare forza d'urto sta piuttosto, analogamente a quanto accadeva alla natura e al vero di Leopardi, nel partecipare l'uno dell'altra senza svuotarsi dei propri caratteri essenziali».

²⁷ Cfr. Um. 134-135: «Vuol egli dire che l'umorismo non è arte, o che esso è più arte? E, in questo caso, che cosa è mai? Riflessione sull'arte, e cioè critica d'arte? riflessione sulla vita, e cioè filosofia della vita? O una forma *sui generis* dello spirito, che i filosofi, finora, non hanno conosciuta? Il Pirandello, se l'ha scoperta lui, avrebbe dovuto, a ogni modo, dimostrarla, assegnarle un posto, dedurla e farne intendere la connessione con le altre forme dello spirito. Il che non ha fatto, limitandosi ad affermare che l'umorismo è l'opposto dell'arte».

Da quanto detto inferiamo che il «sentimento del contrario», in cui Pirandello riassume la disposizione umoristica, non è di per sé una condizione del soggetto pensante, ma è piuttosto una conseguenza del modo di porsi del soggetto di fronte all'oggetto. Esso nasce in realtà da una disposizione d'animo dovuta alla forza di 'un colpo d'occhio' che scopre relazioni tra le cose più impensate e distanti, portando alla luce queste relazioni piuttosto che i banali rapporti di causa/effetto ricercati e sviluppati dall'artista ordinario.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia miserabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. (Um. 127; corsivi d'autore)

Quando vede una vecchia vestita come una giovincella, lo spettatore comune coglie il contrasto tra l'apparenza visibile e l'intenzione della donna (di parer giovane). Nell'umorista, invece, la particolare disposizione intellettuale – che intravede il vuoto di senso dietro la maschera esibita, e con esso percepisce l'universo del 'possibile' oltre il reale – mette in luce non il contrasto, ma la possibile relazione tra la sua immagine reale e la sua immagine immaginata, tra lei apparentemente vera e il vuoto di un'altra lei possibile, cioè tra l'apparenza e la possibilità, tra una presenza ed un'assenza: dunque, non tanto tra ciò che si vede e ciò che non si vede (ché in questo caso vi sarebbe semplice opposizione dialettica) ma tra ciò che si vede e ciò che non può vedersi, perché fa parte dei «mondi possibili»²⁸ in cui quella donna vive nell'immaginazione dell'umorista.

È possibile, certo, che la vecchia signora voglia conservare l'amore del marito giovane; ma è anche possibile di no. Questo non interessa l'umorista, perché comunque ai suoi occhi quella donna è una 'rovina', l'avanzo di un passato in cui ella avrà immaginato delle cose che non si sono realizzate. Tanto basta all'umorista: la donna visibile è comunque e sempre un opposto di ciò che ella avrebbe potuto o voluto essere, di tutte le sue antiche 'possibilità'

²⁸ Sul concetto di «mondi possibili» cfr. ECO (1979), CORTI (1997: 53-61).

esistenziali, di tutte le possibili immagini di lei che l'umorista mette in relazione con l'immagine attuale. Il tutto deriva dalla scoperta delle «relazioni più impensate» (Um. 133), non dei semplici contrasti tra le cose:

Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e ineliminabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organizzatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrari: le immagini, cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: *ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie*, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro *le relazioni più impensate*. (Um. 133)

Anche «le relazioni tra cose disparatissime» che Leopardi scopre già dal 1821, non sono certo segnali di un'armonia prestabilita, né eliminano in alcun modo le contraddizioni ma le inglobano come costitutive dell'essere in natura e della natura stessa. Se l'universo è basato sulle contraddizioni, allora si può dire che il considerare i contrasti dall'alto, in modo distaccato, comprende tutto nell'insieme della visione soggettiva:

Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere rapporti tra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra *delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato*, gli dà insomma una facilità mirabile di rassomigliare e *ravvicinare gli oggetti delle specie le più distinte*, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di *ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere [...]* Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi e i più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe. (Zib. 1650, 7 sett. 1821)

Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti. (Zib. 1853-1854, 6 ottobre 1821)

E d'altra parte è nella stessa natura che si scoprono insanabili contraddizioni:

È certissimo che nella natura delle cose si scoprono mille contraddizioni di mille generi e di mille qualità, non delle apparenti, ma delle dimostrate con tutti i lumi e l'esattezza la più geometrica della metafisica e della logica. (Zib. 4099-4100, 3 giugno 1824)

Il «colpo d'occhio» leopardiano, percependo il mondo per immagini,

scopre «le relazioni più impensate» tra le cose, in virtù di una particolare facoltà immaginativa di cui Leopardi discorreva già nel 1820:

Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo *una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono*, e in un modo in cui le cose reali non sono. (Zib. 167)

Mazzarella (1996: 86) opportunamente commenta: «Attenzione: le cose che non sono non equivalgono affatto, per Leopardi, alle cose non vere; piuttosto alle cose che, di volta in volta, non sono attualmente presenti all'evvidenza sensibile, senza per questo essere prive della *possibilità* di esistere». Una volta entrato in campo il concetto di possibilità, l'immaginazione potrà facilmente identificarsi con un'*ars inveniendi*, che permette di rintracciare sorprendenti e inusuali rapporti fra le cose più disparate. Senonché, a partire dalla composizione delle *Operette morali*, le contraddizioni riguardano, più che la dinamica di funzionamento del reale, la storia del singolo oggetto rappresentato in relazione all'Io, che si scopre bloccato in un presente assoluto, inserito in una dimensione spazio/temporale che si finge vera ma che si sa aleatoria:

Qui non vi avrebbe d'infinito che il tempo, il quale non è cosa alcuna, è nulla, e però la infinità del tempo non proverebbe né l'esistenza né la possibilità di enti infiniti, più di quel che lo provi la infinità del nulla, infinità che non esiste né può esistere se non nella immaginazione o nel linguaggio, ma che è pure una qualità propria e inseparabile dalla idea e dalla parola nulla, il quale pur non può essere se non nel pensiero o nella lingua. (Zib. 4181-82)

E poi ancora:

Il tempo non è una cosa. Esso è un accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla [...]. È una nostra idea, una parola. È un modo, un lato, del considerare che noi facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere. Medesimamente dello spazio. Il nulla non impedisce che una cosa che è, sia, stia, dimori. Dove nulla è, quivi niuno impedimento è che una cosa non vi stia o non vi venga. Però il nulla è necessariamente luogo. È dunque una proprietà del nulla l'esser luogo: proprietà negativa, giacché anche l'esser di luogo è negativo puramente e non altro. (Zib. 4233)

In questo contesto di messa in discussione dei fondamenti metafisici di spazio e di tempo, delle coordinate che governano la vita umana, Leopardi delinea con particolare incisività figurativa la forza dell'immaginazione poetica, chiarendo implicitamente anche la differenza tra 'oggetto' (*una torre, una campagna, ovvero oggetti semplici*) ed 'immagine' (*un'altra torre, un'altra campagna, ovvero un secondo genere di obbiett*):

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo *secondo genere di obbietti* sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vira (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che *oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.* (Zib. 4418, 30 nov. 1828)

Non è più possibile, in altre parole, rapportarsi alla realtà come ad un tutto unitario: gli oggetti appaiono scissi, perché scisso è il soggetto che ad essi si rapporta. E Anna Dolfi (1998¹: 108) spiega come quello leopardiano sia «un sentire che ancor prima che della conseguenza soggettiva della sensazione, desidera se stesso in quanto esperienza esistenziale. Ma il sentire, sia pur interiorizzato nell'accezione moderna del termine, rinvia suo malgrado all'oggetto che provoca la reazione soggettiva, rimanda al mondo percepito, alle modalità di rapportarsi col mondo. Leopardi è abbastanza romantico per credere che le cose non siano solo se stesse ma vivano nella dualità dell'apparenza e della percezione. Sarà dunque dalla centralità del soggetto che condurrà la sua riflessione: dovrà porre le cose al di là della prospettiva visiva. Le cose finiscono perciò per contare, più che per il loro esserci, per il loro sparire; per la possibilità di essere percepite già come assenti nel tempo che pur le registra un'ultima volta. Il "mai più" come consapevolezza dell'unico vero infinito che accompagna il qui e l'ora dell'unica percezione possibile».

Ma non tutti gli oggetti lirici leopardiani sono da situare sullo stesso piano testuale e immaginativo, relazionandosi essi in modi diversi con l'Io poetante (e con l'Io autoriale), con la conseguenza di risultare determinanti o meno per la strutturazione del testo. Per ciò che attiene al nostro discorso, una prima distinzione va fatta tra oggetti passati, cioè oggetti memoriali, e oggetti presenti, materiali, visibili. I primi sono quelli che il pensiero concepisce come immagini, cioè come larve, fantasmi, testimonianze di un non-ritorno e del *perduto per sempre* (Silvia, Nerina): non si tratta di ricordi in senso proprio, ma piuttosto di ricordi di illusioni, di speranze mai realizzate. Li chiamiamo perciò *immagini* e non oggetti. Gli altri, invece, sono oggetti in senso proprio, poiché strutturano il nascere e il crescere dell'immagine, grazie alla loro presenza reale: la visibilità dell'oggetto presente richiama alla mente dell'Io poetante esperienze passate, e alla mente dell'Io autoriale il 'non essere (più)' di quelle esperienze.

Il senso dell'immagine leopardiana è stato indagato da più studiosi; e non mi sembra il caso di ripetere tesi già esposte. Riporto qui solo le conclusioni che ritengo importanti per il seguito del discorso.

M. Muñiz Muñiz (1992¹: 28) definisce l'immagine come «il simulacro della cosa», e spiega che «il nulla genera immagini per la stessa ragione per

cui l'immagine presuppone il nulla (col suo corredo di limitatezza, di bruttezza, d'insignificanza) e implicitamente lo segnala»; e che «morte dell'immagine e immagine della morte saranno d'ora in poi due facce inseparabili della visualizzazione poetica leopardiana». Folin (1996: 81) concorda sostenendo che «l'immagine; cioè la rappresentazione artistica, non è riproduzione della realtà secondo una relazione necessaria di oggetto-copia. Essa è piuttosto evocazione di un luogo vuoto (l'illusione) lasciato tale dall'essere nel suo passaggio temporale e spaziale. È da ultimo, immagine del nulla, ovvero di qualcosa che non è più o non è ancora: realtà del passato o del futuro nella sua possibilità evenienziale. [...] L'immagine appare, così, unita inscindibilmente alla cosa e – a un tempo – scissa da essa: un'immagine "figurata" della cosa nella quale coesistono il suo essere e il suo nulla». Di immagine sdoppiata dunque si tratta: in altre parole, di una temporalità verbalizzata, fatta immagine, ma perciò non più credibile. Colaïacomo (1998: 305) ha illustrato con chiarezza tale processo, spiegando che l'immagine temporale classica, passata al vaglio razionalistico, si è sdoppiata in «due immagini, parallele e apparentemente contrapposte, della continuità temporale: quella della continuità come scorrimento lineare del tempo e quella della continuità come momentaneo arresto di esso, come un rivivere del passato come presente, in alcune particolari ed eccezionali esperienze della memoria».

Il contrasto tra queste due immagini determina l'*impasse* poetica del Leopardi, il quale deve ricostruire una possibilità compositiva che preveda proprio l'accettazione della perdita di unità dell'Io e la consapevolezza del nonsenso delle immagini presenti come di quelle passate. Gli tocca così modificare il concetto di imitazione, di 'mimesi', dilatarlo fino a riportarlo alle sia pure opposte concezioni platonica e aristotelica, che si affidavano allo sviluppo delle potenzialità produttive e creative insite nella riproducibilità dell'oggetto; rivalutando allo stesso tempo – come abbiamo visto – anche il concetto di 'possibilità'. È ciò che fa anche il pirandelliano sentimento del contrario: portare alla luce le possibilità 'vere' insite nella storia dell'oggetto di rappresentazione, al di là di quelle 'reali' o presunte tali.

Lo sguardo di Leopardi è lo sguardo che deriva non più dall'illusione *tout court*, ma dalla consapevolezza che non si può guardare l'oggetto e produrre l'immagine se non a partire da un'illusione; per cui ogni altra immagine, ogni altra possibilità, oltre quella percepita dalla vista, è ammissibile. Lo sguardo di Leopardi oltrepassa la forma materiale, nel senso che scava nelle possibilità della materia; non rinuncia semplicemente ad essa in nome del vago e dell'infinito, come potrebbe sembrare ad un'analisi superficiale della sua concezione estetica. Si tratta dello sguardo che il soggetto deve mantenere «da lontano», per consentirsi la libertà rispetto alla chimera del visibile presunto vero e che mai è tale. Pensiamo all'effetto poetico che ciò può ave-

re: un effetto poetico umoristico, poiché l'intelletto è ormai consapevole del supremo inganno:

Di più, l'esser diviso dagli uomini e, per dir così, dalla vita stessa, porta seco questa utilità; che l'uomo, eziandio sazio, chiarito e disamorato delle cose umane per esperienza; a poco a poco assuefacendosi di nuovo a *mirarle da lungi*, donde esse paiono più belle e più degne che da vicino, si dimentica della loro vanità e miseria; torna a formarsi e quasi a crearsi il mondo a suo modo. (*Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, OM 161-162).

Come si crea un'opera d'arte: per immagini, le quali possono delinearsi nella mente dell'uomo disilluso soltanto «da lungi», in una condizione in cui è stata relativizzata l'azione della vista, e in cui è possibile inventare realtà diverse da quella apparente. «Ciascuno a suo modo», dunque, per non morire, nell'estrema illusione di aver capito il gioco dei contrari.

Un tale processo mentale è consentito, però – lo ribadisco – dall'attività memoriale: la quale, se non agisce più nel senso di un serbatoio di sensazioni antiche passibili di essere rivissute, si propone sempre come il distintivo più gratificante dell'essere vivo rispetto al morto (e non per tanto il carattere peculiare del *Coro di morti* nello studio di Ruysch sarà proprio l'assenza di memoria). La memoria riflette comunque, anche se attivata per forza di abitudine, un mondo passato fatto più che altro di immagini fantastiche, che consente lo sdoppiamento del soggetto di fronte al reale, richiamando, per contrasto più che per analogia, una seconda dimensione visiva, un «secondo genere di obbiettivi». Come spiegherà Cesare Pavese (1968: 256) nel *Mestiere di vivere*, «la memoria delle cose lontane presenta oggetti rinnovati, disabituati, dal tempo e dalla dimenticanza frammessa, per cui è stimolo di fantasia, tanto più che le cose ricordate sono nuove ma misteriosamente nostre». E si tratta di memoria personale, ma anche di memoria collettiva e storica: quella che Leopardi aveva evocato nella *Sera del dì di festa* o nelle odi *Ultimo canto di Saffo* e *Bruto minore*, nelle quali il dramma umano individuale è metaforizzato e arricchito di senso in quello mitico e a-temporale di emblematici personaggi storici. Entro questa medesima cornice (senti)mentale è forse da inquadrare anche la ripresa quasi pedissequa da parte di Pirandello di alcuni passi delle *Finzioni dell'anima* di Marchesini, inseriti nel saggio su *L'Umorismo*. In particolare, di alcuni passi sulla memoria collettiva:

Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte [...]. I limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo [...]. La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee. (Um. 149-150)

«Per cui noi simuliamo e dissimuliamo continuamente con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci» (Um. 149). Inserita nella dinamica di sdoppiamento dell'Io, che conduce alla *Weltanschauung* umoristica, una tale digressione appare meno estemporanea, e più giustificata, poiché colma, anche se in modo non esauriente, la carenza teorica dell'esposizione pirandelliana: che salta un passaggio logico importante, non dando il giusto peso a questo alone immaginativo/rammemorativo – indispensabile allo sviluppo soggettivo dell'umorismo – così centrale invece nella riflessione leopardiana.

4. Dalla vista dell'oggetto materiale ...

Bisogna stabilire a questo punto il presupposto essenziale dell'elaborazione poetico/filosofica post-*Operette*. Senza tale premessa non risulterebbe plausibile l'accostamento estetico a Pirandello.

Non fu tanto l'irreversibilità del tempo a sconvolgere l'immaginazione e la sensibilità creativa del Leopardi, il quale ragionò molto su questo tema e sempre ne scrisse senza giungere a conclusioni particolarmente destabilizzanti²⁹. Ciò di cui egli non seppe farsi una ragione fu piuttosto il contrario: la fissità dell'oggetto nel presente, la cristallizzazione del tempo nello spazio e dello spazio nel tempo, che è quanto dire la relatività – percepita nella materia – delle categorie spazio-temporali. In quanto tempo e spazio sono solo concetti conseguenti alla percezione della materia, essi acquistano consistenza, cioè durata, articolazione interna (anche al testo letterario) solo a partire dalla finzione immaginativa. Consideriamo un brano come questo, tratto dai *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*:

Mio dolore nel veder morire i giovani come a veder bastonare una vite carica d'uve immature ecc. come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ecc. che coi ragazzini che v'erano intavolava ecc. e cominciava ecc. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ecc. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando (...) le sedie sparpagliate e i ragazzini afflitti ecc. (...) così che la nostra esistenza mi parve veramente un nulla. (PP II, 1194)

A determinare l'angosciosa sensazione del nulla non è l'evento in sé della

²⁹ Numerosi sono i brani dello *Zibaldone* che indagano il senso del 'finito per sempre' e del passato come 'mai più'. Cfr. ad esempio Zib. 2242-43 (10 dicembre 1821): «Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. [...] La cagione di questi sentimenti, è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa *terminata per sempre*, e che non tornerà *mai più*» (corsivi d'autore).

partenza, bensì la vista di quelle «sedie sparpagliate», la staticità cioè dell'oggetto esterno all'Io che testimonia, come relitto, la fine di una fase esistenziale, sia pur minima ed apparentemente insignificante, che suscita comunque nostalgia³⁰.

Come le rovine di Roma antica o di Pompei³¹, le sedie creano sconcerto nella loro inanimata fedeltà al gesto che le aveva spostate; esse ipostatizzano il tempo fissato nello spazio, la vita inghiottita dalla materia da cui ha avuto origine, l'illusione umana spenta nella realtà, e la realtà spenta nel vuoto che circonda l'essere al di là delle vane apparenze quotidiane. Un personaggio di una novella pirandelliana, secondo la medesima ottica filosofica, ammette:

Tu non puoi immaginare l'odio che m'ispirano *le cose che vedo*, prese con me nella trappola di questo mio tempo. (*La trappola*, NA III, 142)

appunto perché «ogni forma è la morte» e noi «siamo esseri staccati dal flusso e fissati per la morte»:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché *noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili*, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. (Um. 151)

E gli oggetti esterni immobili, che circondano noi forme mobili, col loro essere fissati e inanimati nello spazio, resti di un passato di cui erano parte, danno la misura concreta dell'impossibilità di uscire dalla trappola esistenziale del non capire. Si pensi ad alcune descrizioni, che potrebbero illuminare il senso degli oggetti leopardiani, per esempio di quelli elencati nelle *Ricordanze*:

L'immagine della rovina era in quell'arco di porta senza la porta. [...] E com'era triste quello sbiadito color di vernice su quel gambo di ferro che ne pareva malato! [...] e sulla corte deserta era la chiarezza del cielo stellato ma velato, che in quella chiarezza vana, di polvere, sembrava fissato là sopra, così, per sempre. (Ritorno, NA II, 384)

L'oggetto «arco di porta senza la porta» si tramuta, agli occhi dell'Io contemplante, in «immagine della rovina» che è anche rovina dell'immagine,

³⁰ Così VLADIMIR JANKÉLÉVITCH in *L'irreversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974: «L'oggetto della nostalgia non è questo o quel passato bensì il fatto del passato, in altre parole la *passatità*, che si situa rispetto al passato nello stesso rapporto della *temporalità* con il tempo» (trad. ital. in PRETE 1992: 139).

³¹ Per il senso delle rovine leopardiane, di cui comunque parleremo diffusamente nel corso delle analisi di testo, cfr. COLAJACOMO (1987) e FEDI (1997: 15-62).

in quanto *analogon* di un soggetto che si annulla specchiandosi in essa. Il personaggio che fa «ritorno» (e appunto questo è il titolo della novella) ai luoghi dell'infanzia, «ritorna» di fatto a se stesso auto-negandosi attraverso il recupero memoriale di ciò che è finito.

C'è un altro passo leopardiano, tratto stavolta dai *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, che rende bene l'idea dell'improvviso «ritorno» alla realtà, dopo un'immersione nell'oltre-tempo e nell'oltre-spazio immaginativi:

Mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec. (PP II, 1190)

Il risveglio repentino (determinato da una voce, che fa violenza al silenzioso ritiro intellettuale) favorisce il panico del vuoto, laddove la meditazione sulla grandezza dell'universo rispetto all'uomo – pur nella vertigine cosmica che ne deriva – conserva i connotati positivi di un'evasione, di un abbandono della mente al viaggio speculativo. Si tratta in pratica di due differenti 'nulla': uno di tipo filosofico, a cui si arriva per via razionale, e che provoca uno sperdimento comunque accompagnato dal piacere della riflessione; e un altro di tipo sentimentale, non mediato dalla ragione, che bruscamente assale il soggetto in seguito alla sollecitazione acustica: è l'abisso che si apre sul vuoto e che può realizzarsi solo in un attimo, in quell'istante di passaggio in cui l'individuo è del tutto disarmato e vulnerabile, non avendo avuto il tempo di riattivare l'auto-difesa delle illusioni. In altre parole, il primo è un nulla che l'immaginazione e la ragione costruiscono gradualmente per massima espansione e moltiplicazione delle categorie spazio-temporali, mentre il secondo scaturisce dal potente (perché impreveduto) contrasto insanabile che si viene a creare tra spazio e tempo immaginativi da una parte e spazio e tempo reali dall'altra: col risultato per questi concetti di annullarsi a vicenda.

È cioè il salto impietoso dall'ideale al materiale, con conseguente aspra delusione nichilista, il punto di partenza di tutta l'attività speculativa leopardiana, come di quella pirandelliana³². Ed è il procedimento esposto nella parte finale del saggio su *L'Umoreismo*:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le

³² Significativa in tal senso la riflessione di Jankélévitch sulla possibile delusione di Ulisse conseguente al suo «ritorno» ad Itaca: «Amara delusione! [...] Lui che ritorna dalle contrade favolose e che ha visto le mille meraviglie del Levante e del Ponente, guarda lontano senza vedere nulla. [...] Appena rientrato, Ulisse dentro di sé già ripartito» (V. JANKÉLÉVITCH, *La nostalgia*, in PRETE 1992: 142-143).

finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e *quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa*. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconoscesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi se non a costo di morire o d'impazzire. + stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. (Um. 152-153)

Non è certamente casuale la scelta, di Pirandello come di Leopardi, di basare sulle relazioni visive molte delle più o meno metaforiche immagini del reale, pur se con esiti molto diversi. La vista è il senso che in modo diretto e immediato fonda i rapporti tra gli uomini e le cose, e definisce l'identità del singolo attraverso la percezione degli altri. Eppure la vista è sì il senso più diretto, ma al tempo stesso anche il più ingannevole; poiché ci rimanda immagini che sono di fatto forme vuote, fisse al momento in cui noi le cogliamo e al punto di vista da cui le guardiamo. È più facile accorgersene in relazione a se stessi. Allora succede che:

Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere*. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale, e che salirà per quella scalinata! (Um. 152)

Questo processo mentale presuppone da un lato l'annullamento dei sensi nella sospensione spazio-temporale; dall'altro il ritorno ad essi, che a quel punto non possono più trasmettere le caratteristiche apparenti dell'oggetto: o meglio, le trasmettono, ma caricate della sensazione ormai acquisita della loro vanità. L'oggetto a cui l'Io si rapporta è così raddoppiato nell'oggetto + il soggetto sdoppiato che ha sperimentato il vuoto e che ora viene rievocato.

Questa rievocazione, di cui si nutre la stessa possibilità di scrivere, sta quindi al posto di un vuoto: essa riempie il nulla a cui conduce la riflessione, e lo riempie per mezzo di 'possibilità' imaginative.

5. ... alla struttura testuale dialogico/umoristica.

La scrittura deve allora rendere, senza intaccare l'unità dell'opera letteraria e soprattutto conservando la centralità dell'io poetante – quella che Peruzzi (1966: 28) chiama «struttura egocentrica» del testo leopardiano –, la lacerazione interna allo stesso io e all'oggetto della rappresentazione.

Claudio Vicentini (1993) ha tracciato un quadro suggestivo della dedizione pirandelliana alla forma drammatica, come dialogo in diretta, come genere che consente all'io narrante di scomparire, almeno in apparenza, tentando così di «introdurre nel processo della creazione estetica il contrasto, la lacerazione, la disgregazione che sono inseparabili dalla vita reale» (p. 46). Dalle teorie del naturalismo Pirandello accoglie l'esigenza di nascondere il soggetto poetante dietro le figure dei personaggi, il che gli consente di introdurre appunto il principio della disgregazione nel cuore stesso della forma letteraria. «Il monologo e il dialogo tra i personaggi, resi nel discorso diretto, senza interventi in terza persona dell'io poetante, costituiscono perciò l'esito estremo dell'opera umoristica percorsa dalla disgregazione e dal conflitto» (p. 51).

Non sarà anche per questo che Pirandello apprezzava i dialoghi leopardiani delle *Operette morali*, cogliendo in essi una radice di intima lacerazione del soggetto poetante, che non parteggia e non decide per l'una o l'altra posizione dei dialoganti; ma resta sospeso nel giudizio, malgrado, a volte, dia l'apparenza di una presa di posizione? I protagonisti delle *Operette* sono fissati in un momento di sospensione, per lo più notturna, e paiono dialogare con se stessi, dando vita a posizioni sdoppiate, e soprattutto non risolutive; essi si presentano 'nudi', perché disarmati, spogliati della maschera diurna che ne fa dei personaggi con un'identità precisa: in qualche modo, sono privati della loro memoria biografica, e ricondotti verso un atteggiamento originario, 'naturale'. Tasso potrebbe benissimo non essere il grande poeta, perché è prima di tutto il prigioniero, solo e costretto a parlare con se stesso *malgré lui*; e così pure Colombo e Ruysch non sono i personaggi storici, ma un navigatore e uno scienziato bloccati nel cuore della notte da un evento esterno o da un pensiero con cui sono obbligati a relazionarsi, seguendo una 'possibilità' che supera il loro vissuto quotidiano.

In un gioco di scatole cinesi, di meccanismi ad incastro, il pensiero leopardiano tenta ogni possibile via d'uscita dall'estremo scacco esistenziale, dal presente come illusione. Non lo trova, e amaramente ne ride. Ma tra queste «prosette» non c'è soltanto satira e ironia: in alcuni dialoghi Leopardi aveva saputo ricomporre la frattura Io/Tu tramite un leggero e sottile umorismo

che, fingendo di credere ancora al potenziale euristico della filosofia, parla (o 'canta', come i morti del Ruysch) da un al di là del tempo e della vita; da una sorta, cioè, di immobilità esistenziale. E quando nel '28 decide di ricominciare a comporre poesie, è da questa premessa che prende l'avvio.

Come fare poesia su immagini vane? Come fare per rivitalizzarle almeno in apparenza, salvaguardandone il valore di «atto conoscitivo di primo grado» (Blasucci 1996: 214)? C'è un solo modo: auto-negarsi come Io unitario e negare lo svolgimento testuale come progressiva scoperta di una 'verità' poetica; assumere l'alterità del proprio stesso Io, in modo che «di fronte al soggetto «altro» l'Io passato sia esso stesso un oggetto» (Noferi 1984: 80). Si tratta cioè di fingere un Io ben saldo nella sua presenza testuale, anzi di rafforzarlo differenziandolo nominalmente dal Tu; ma, al contempo, occorre moltiplicare i punti di vista, costruendo simultaneamente il testo da prospettive differenti. La strategia compositiva è ormai una finzione consapevole, basata proprio sullo sdoppiamento in due differenti Io, che si reggono il gioco a vicenda: uno illusoriamente integrato nel tempo rappresentato passato/presente, e che chiameremo sempre, per comodità di analisi, Io poetante; e l'altro straniato rispetto alla dialettica temporale, perfettamente cosciente della finzione che presiede alla nascita della poesia. Lo chiameremo Io autoriale (o vigile o razionale, intendendo riferirci sempre, naturalmente, all'autore implicito e non a quello reale).

Certamente un tale progetto testuale potrebbe a ragione definirsi 'ironico', se non fosse che l'Io autoriale non gode, all'atto della lettura, di maggiore credibilità rispetto all'altro; e se l'autonegazione dell'immagine lirica non fosse condotta all'insegna di una infinita tristezza e di un'amara delusione (storica certo³³, ma anche esistenziale e perfino linguistico-letteraria), che la connotano come pirandellianamente e radicalmente umoristica.

Il *Coro di morti* è il primo testo composto secondo questa logica negativa, nel senso che in esso la prospettiva straniata dei dialoganti delle *Operette* viene assunta per la prima volta dal linguaggio poetico. L'Io assume su di sé l'alterità assoluta della morte e realizza l'estremo paradosso poetico: fare versi dall'al di là, da un al di là 'notturno' rispetto alle illusioni 'diurne': finzione estrema, che presuppone un (non-)luogo mentale, per esprimere una «vita all'incontrario», un «mondo alla rovescia» (Galimberti 1987: XLVII).

La parola dei morti, e quella dei *Canti* che ne faranno tesoro, è dunque sdoppiata tra l'Io poetante inserito nella finzione dialogica con un Tu, e l'Io autoriale che, in una sorta di controcanto (anti-dialogico) in morte del Tu, smentisce e corregge la prospettiva dell'altro. L'Io autoriale è infatti quello che, tramite una raffinata strutturazione metrica e sintattica basata sulla dop-

³³ Cfr. LUPORINI (1981).

piezza e sull'ambiguità, svela a tratti la propria presenza, determinando un sottofondo umoristico, con cui si confronta e spesso si scontra il livello enunciativo di superficie del testo. Lo vedremo con particolare risalto nel *Coro di morti* (soprattutto nell'interferenza col dialogo); dove alcune spie linguistiche (segni interpuntivi, connettivi di discorso, tempi verbali) dichiarano il punto di vista dell'autore che ci illustra uno stato *post-mortem* concepito ed espresso seguendo parametri esistenziali. Forse Leopardi non ne realizzò tutta la portata rivoluzionaria al momento della scrittura. E proprio quella certa incoscienza alla base del gioco consapevole, quella 'leggerezza' (non solo 'apparente') che dovette sentire nello scrivere versi in un contesto prosastico tra ironico e grottesco, favorirono la felice invenzione, premessa a quanto di poetico, a distanza di quattro anni, seguì le *Operette*; in primo luogo al canto *A Silvia*. La cui parentela strettissima col *Coro* rivela i modi e i gradi di tale progressione creativa³⁴.

Tanto nel *Coro di morti* quanto nei *Canti* pisano-recanatesi un ruolo di polo generativo del testo assume la figura retorica dell'apostrofe, la cui funzione può essere chiarita dallo studio delle pitture della Grecia antica: nei vasi usciti dai laboratori attici, venivano rappresentati frontalmente, cioè sottratti al ciclo narrativo dipinto e alle relazioni visive con gli altri personaggi, quelle figure umane di cui si voleva indicare lo stato di morte, o di follia, o di ebbrezza, o semplicemente di sonno. Tale rappresentazione frontale veniva chiamata *apostrofe*, conformemente al senso che l'apostrofe, come figura retorica appunto, assume in Omero: indicare una deviazione dalla narrazione da parte dell'autore³⁵. Ora, se riflettiamo alla funzione che svolge l'apostrofe in Leopardi, ci accorgiamo che essa è applicata costantemente, nel periodo di cui ci stiamo occupando, proprio alle immagini-guida del testo poetico, che sono però referenti del tutto svuotati di sostanza, sia reale che immaginativa. Si tratta proprio di immagini morte, 'antiche', di larve che l'immaginazione resuscita per finta rimembranza: il canto nasce dal resto inconsistente di un 'poter esserci' e di un 'non-essere-mai-stato'.

Il punto d'origine di tale genesi paradossale del testo è – come si diceva – il *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, in cui i morti apostrofano la morte stessa. Doppio gioco di utopie: i morti, che non possono parlare proprio in quanto morti, addirittura cantano rivolgendosi alla morte. L'apostrofe ha così la funzione di attestazione definitiva ed assoluta di morte dell'immagine 'morte', la quale assurge a metafora dello statuto stesso di 'immagine morta'. Il sottile e complesso meccanismo che presiede alla costruzione di questa operetta prelude alla struttura dei *Canti* pisano-recanatesi, in quanto i vari Io che entrano in gioco sono tutti individuati e rappresentati separata-

³⁴ Cfr il cap. 6 su *A Silvia*, nel quale si mettono a confronto i due componimenti.

³⁵ Cfr. FRONTISI-DUCROUX (1991).

mente. L'Io autoriale, intervenendo su un primo sentimento di ammirazione e di interesse per gli esperimenti del Ruysch, suggerisce il primo paradosso dell'invenzione: Ruysch, più che dare l'impressione della vita oltre la morte, fissa di fatto l'immagine della morte nella vita, dà una apparenza visibile alla fissità stessa della morte. Ecco che allora i morti in quanto tali, e non come resuscitati alla vita, prendono la parola in coro, e danno voce all'Io (morto) del poeta, che rappresenta – tematizzata nell'inconsistenza del sentimento vitale – il vuoto lasciato dall'immagine poetica e il fallimento di ogni tentativo di relazionarsi con essa.

Poiché nella tragedia greca la rappresentazione è considerata un sogno del coro, possiamo umoristicamente pensare il dialogo come un sogno del Coro di morti: pensare cioè la vita reale, non a caso immersa nelle *Operette* in un'atmosfera rigorosamente notturna, come un sogno del nulla eterno, come una luce momentanea di una notte infinita, piuttosto che pensare il Coro come un sogno del Ruysch addormentato e spaventato dai suoi stessi fantasmi. Le poesie del periodo successivo alle *Operette* nasceranno in realtà da un tale inafferrabile gioco di specchi: il sentimento della vita ci obbliga a dare un senso a ciò che ci circonda, alle immagini che percepiamo; ma, scoperto questo trucco, la poesia, ammesso che possa ancora nascere, nascerà pur sempre da quel sentimento, o dalla consapevolezza della sua vanità? Silvia o la luna sono i punti di partenza del canto in quanto immagini morte o in quanto 'rimembrate' come vive? Cercheremo, nel corso dei commenti ai singoli testi, di dare una risposta.

Torniamo alle intense pagine conclusive del saggio pirandelliano:

L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astruendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per sé stesso. Perché la prima radice del nostro male è appunto *in questo sentimento che noi abbiamo della vita*. L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno *sentimento della vita, mutabile e vario*. (Um. 154-155)

Certo, si tratta di una condizione patetica, come è quella di Tasso nella sua prigione o, appunto, di Federico Ruysch che parla con le sue mummie. Anche Leopardi nello *Zibaldone* aveva molto insistito sulla peculiarità umana di *sentire* la propria esistenza:

Il discorso della felicità umana e di qualunque vivente si riduce per evidenza a

questi termini, e a questa conclusione. Una specie di viventi rispetto all'altra o all'altre generalmente ec. è tanto più felice, cioè tanto meno infelice, quanto meno dell'altra ella *sente l'esistenza*, cioè quanto men vive e più si accosta ai generi non animali. (Zib. 3847-48, 7 novembre 1823)

La vita è il *sentimento dell'esistenza*. Questo è tutto in quella parte dell'uomo, che noi chiamiamo spirituale. Dunque la maggiore o minor vita, e quindi amor proprio e infelicità, si dee misurare dalla maggior forza non del corpo ma dello spirito. (Zib. 3923, 27 novembre 1823)

E siccome l'assenza della felicità negli esseri amanti se medesimi importa infelicità, segue che la vita, *ossia il sentimento di questa esistenza divisa fra tutti gli esseri dell'universo*, sia di natura sua [...] quasi tutt'uno colla infelicità. (Zib. 4137, 3 maggio 1825).

Tutto il discorso di Leopardi si basa sulla nota distinzione che egli istituisce tra vita ed esistenza, laddove «se v'ha cosa che non sia punto conformabile naturalmente, quella *niente partecipa della vita, ma solo esiste*» (Zib. 3381).

C'è una costante nella raffigurazione dei personaggi più significativi dal punto di vista umoristico delle *Operette*: essi sono presentati in situazione di sonno (Ruysch) o di ebbrezza (Tasso), secondo il paradigma per cui la finzione dialogica è possibile soltanto attribuendo agli interlocutori uno stato di incoscienza, o una collocazione straniata (come quella della Terra e della Luna, o di Colombo nell'oceano), uno stato libero il più possibile dal 'sentimento dell'esistenza', di cui resta semmai la consapevolezza razionale, contratta per abitudine:

L'ebbro ancorché vivente, operante e pensante e parlante, *non riflette* sopra se stesso, né sulla sua vita, azioni, pensieri, parole, o men del suo solito e più rapidamente e correndo via. - [...] Nondimeno egli è al tempo stesso più spiritoso, pronto, ingegnoso, ed anche profondo ec. dell'ordinario suo: il che sembra mostrare p. lo contrario una maggiore facoltà ed atto di riflessione. *Ma questa è una riflessione non riflettuta e quasi organica, e un'azione quasi meccanica del suo cervello e della sua lingua*, leggermente influita e guidata appena appena dall'animo e dalla ragione, e un effetto quasi materiale e spontaneo delle abitudini contratte ed esercitate e possedute fuori di quello stato. (Zib. 3931, 27 novembre 1823)

Il fatto è che il sentimento della vita, a questo punto della riflessione leopardiana, non ha più nulla di positivo, di umanamente gratificante; è soltanto lo specifico umano nell'ambito del «perpetuo circuito di produzione e distruzione» messo in atto dalla natura, laddove l'albero, come suggerisce Pirandello, non sa di esistere e dunque non soffre, ed ogni essere vivente inferiore all'uomo nella scala biologica è più felice perché non consapevole della propria condizione. Prete (1980: 17-18) e poi Rigoni (1997: 100) hanno ipo-

tizzato una sorta di «pulsione di morte» di stampo freudiano³⁶ nel desiderio leopardiano dell'inanimato e del mondo pre-razionale. Ma, a parte le considerazioni psicoanalitiche, bisogna comunque riconoscere il potere sovversivo proprio di questa concezione del sentimento vitale come di un'esclusione da ciò che è 'oltre' e che l'uomo non potrà mai spiegare, di una limitazione dunque dell'esistenza stessa, condannata all'insoddisfazione e alla finzione perpetua. Pirandello visualizza poeticamente tale stato di apparente lucidità e di effettiva cecità. Il fatto poi che si serva della metafora della luce, centrale nella poetica leopardiana, e di una figura (Prometeo) che compare anche in una delle *Operette*, avvalorata la plausibilità dell'accostamento:

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometea favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti sulla terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo credere vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. *Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana?* Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? *Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita?* Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve ambito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? Non è anche qui illusorio il limite, e relativo al poco lume nostro, della nostra individualità? Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo, non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo quella favilla che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva. (Um. 155-156)

E come non pensare al pastore del *Canto notturno* che tenta il dialogo

³⁶ Il riferimento è naturalmente a FREUD (1920), a proposito del quale, in rapporto a Leopardi, scrive ANTONIO PRETE (1980: 18): «A motivare, se occorresse, il richiamo alla pulsione di morte non c'è solo la netta esclusione della trascendenza dal terminale del desiderio leopardiano, e la non identificazione tra desiderio e piacere, ma anche la "fratellanza" di Amore e Morte e lo sguardo critico di Tristano che contro le ragioni di vita proclamate dalla Restaurazione grida il suo desiderio di morte».

con un universo sordo ed indifferente? O al *Dialogo della Terra e della Luna*, in cui, con un rovesciamento di prospettiva squisitamente umoristico, si dà la parola ad altri attori di quell'universo, che non possono far altro che confermare la sofferenza come proprietà comune? Non è un caso se, subito dopo questa pagina, Pirandello – come esempio supremo di umorismo, diciamo così, storico – chiama in causa Copernico, consigliando la lettura del dialogo leopardiano³⁷.

La relativizzazione della realtà percepita e dell'immagine che ne deriva è dunque il presupposto di ogni concezione umoristica. Al centro della quale è sempre, inevitabilmente, un Io sdoppiato tra presente e passato. Ma non è sufficiente che le due dimensioni si sommino o siano sorprese in contrasto perché si realizzi la struttura umoristica. L'Io passato, che porta con sé la coscienza dell'illusione e della nullità esistenziale, non si innesta semplicemente sull'Io sentimentale presente, bensì ne costituisce l'ombra, il doppio invisibile, che diventa preminente nella visione dell'umorista, in un capovolgimento sostanziale di prospettiva. L'Io presente si accorge a quel punto che ogni immagine percepita è soltanto un riflesso di quell'Io/immagine passata di cui si è già constatata la morte definitiva; e lo era allora come ora, in un perenne gioco del non-senso, in cui il Tu/referente dialogico è lo stesso Io caricato dell'oggettivazione del suo doppio passato. Eppure da questo Tu inconsistente, Leopardi decide, ad un certo punto, che può ancora nascere poesia. Perché? Proprio in virtù del capovolgimento umoristico sperimentato nelle *Operette*. Se l'Io è limitato dalla ragione e abbattuto definitivamente dal sentimento della vita, il Tu/immagine che quell'Io ritrova nella memoria, pur nella sua illusorietà, anzi proprio grazie ad essa, è in grado di sostenere la finzione dialogica che struttura il testo, salvo poi essere riconosciuto come fantasma di se stesso, e dello stesso Io morto alla speranza.

Il mito di Narciso può aiutarci a capire il senso dell'immagine leopardiana così come si presenta nei *Canti* pisano-recanatesi dopo la fitta sperimentazione delle *Operette*. Narciso è colui che si innamora di un'immagine; la quale riesce comunque ad attirarlo nell'acqua, annullando lui come persona viva e se stessa come immagine. La finzione vince, e l'immagine finta da oggetto del desiderio e dell'analisi si fa soggetto del canto (che, d'altra parte, è un'altra estrema illusione). L'Io presente, Narciso, si annulla in quello inesistente, nella propria immagine riflessa, che muore con lui caricandosi di un senso che altrimenti non avrebbe avuto.

Si può spiegare in questo modo anche l'immagine pirandelliana della riflessione come «specchio d'acqua diaccia» in cui il sentimento si smorza:

³⁷ Cfr. DEL GATTO (1997²) e il cap. 2 del presente lavoro.

Abbiamo detto che, ordinariamente, nella concezione di un'opera d'arte, la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguitar quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (Um. 132)

La riflessione, che è in realtà una limitazione e una razionalizzazione del sentimento, fa sì che l'Io sentimentale presente ed illusorio si annulli in quello passato, il senso apparente nel non-senso definitivo. Si tratta, in altre parole, di uno specchio che non si limita a 'riflettere' la prima immagine percepita dalla vista, ma, inglobandola in sé, la sdoppia, cancellandone il senso apparente, e raddoppiandone le possibilità significanti.

È possibile che ora risulti più chiara la funzione cardinale, di nucleo generatore, svolta dal *Dialogo di Ruysch*, in cui il *Coro* non ha soltanto il compito di proclamare l'equivalenza di vita e di morte all'insegna dell'infelicità; ha altresì il fine di proporre la dicibilità dell'immagine poetica umoristicamente vuota ed insensata, come risulta la vita ad un Io morto ad essa. «Paurosa larva», «sudato sogno», «confusa ricordanza», «punto acerbo», «cosa arcana e stupenda», sono tutte possibili definizioni – oltre che della vita considerata dai morti – dell'immagine poetica spenta per sempre.

E Ruysch che spia dall'uscio l'inusuale scena delle mummie che cantano non sa decifrare il loro messaggio, che pur gli suscita emozione proprio in quanto non lo capisce: l'Io presente si specchia nell'Io passato, ma quest'ultimo, pur inconsistente e mummificato, vince nel tempo del testo, inglobando il primo. Per il gioco del telescopio che si può invertire e far vedere piccolissimo quello che prima era grande:

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il pajo con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi per non essere da meno. Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze. (Um. 156)

Ecco allora che cosa può succedere alla morte «a cui si volge ogni creata cosa»: può ritrovarsi sorella della moda, col sospetto di esserle addirittura debitrice della propria fama. La morte stessa un'idea, e in quanto tale una moda? La tentazione di crederlo è forte: non dice forse il morto del Ruysch che la morte, in quanto cessazione del sentimento, non può spaventarci? Ciò che spaventa è la sofferenza ed è l'idea della morte; o meglio della caducità, precisa Leopardi, che da essa fa nascere anche la moda. Tra la morte perso-

nificata dell'operetta, e la morte apostrofata dal Coro nel *Dialogo di Federico Ruysch*, c'è il medesimo rapporto che intercorre tra la luna del *Dialogo della Terra e della Luna* e la luna del *Canto notturno*. Mentre nel dialogo, essa si fa personaggio ed incarna l'idea leopardiana dell'universo impregnato di mali, nella poesia si svela come immagine vuota e metafora del nulla universale, riflesso e non personificazione dell'Io che si è sdoppiato. La luna è in qualche modo lo «specchio d'acqua diaccia» di cui parla Pirandello: in cui l'Io sentimentale del pastore si annulla in quanto significante umano, e si carica della coscienza del nulla universale. Nella finzione della rimembranza iniziale è significata già, tramite l'apostrofe alla luna, la morte dell'immagine poetica.

Le *Opèrette morali* oggettivano così la soluzione umoristica che è premessa teorica e presupposto enunciativo nei successivi *Canti*. Grazie alla prospettiva delle *Opèrette*, Leopardi accetta di rovesciare i termini dell'ispirazione: la poesia potrà nascere dalla coscienza del vuoto di senso e dalle contraddizioni dell'intelletto, una volta invertito il punto di vista. Infatti, come è possibile invertire il telescopio e veder piccolissimo ciò che si vedeva grande, allo stesso modo è possibile, dopo aver sognato l'infinito da una prospettiva finita (quella degli idilli del '19-'20), guardare il finito da una prospettiva infinita; e l'unica prospettiva infinita che sia umanamente pensabile è la morte. Dopo aver fatto parlare i morti della vita come di un «punto acerbo» e di una «cosa arcana e stupenda», sarà anche possibile far riparlare la vita, anzi l'esistenza, chiamando in causa le immagini del passato ormai scopette vane, in nome di una finzione obbligata in grado di giustificare la parola scritta.

6. Un'immagine poetica: la luna

Per illustrare il processo esposto nei paragrafi precedenti, vorrei seguire l'evoluzione testuale di una delle figure poetiche leopardiane più significative: la luna³⁸, che assume il valore di immagine strutturante della scrittura letteraria attraverso una parabola che va da *Alla luna* (idillio del 1819, pressoché contemporaneo all'*Infinito*), attraverso il *Dialogo della Terra e della Luna* (1824) e il *Canto notturno* (1829-1830), fino al *Tramonto della luna* (1836).

Premessa essenziale a queste pagine è uno studio di Fiorenza Ceragioli (1982 e 1983), che focalizza, nella produzione leopardiana, la luna come oggetto lirico per eccellenza, illustrandone la molteplice funzione, e notando come «anche quando si affaccia nei canti che non l'abbiano protagonista, subito richiama a sé particolari segni linguistici, sembra assommare una parte del mondo leopardiano più significativa ed interiore» (1982: 157). Il caratte-

³⁸ Cfr. PRETE (1986), FOLIN (1987: 57-67), DELL'AQUILA (1991), ROTA (1994; e 1997), CAVALLINI (1999).

re dell'immagine lunare viene perciò delineato a partire dal diverso rapporto che la lega all'Io, nei vari componimenti presi in esame: «Tanto si struttura diversamente, nei tre diversi canti (*Alla luna*, *Canto notturno*, *Tramonto*), la visione lirica dell'oggetto *luna* che quasi non si è percepita l'identità di quell'oggetto lirico, così che non si usa metterli a confronto per la loro affinità tematica, in modo da cogliere la diversa prospettiva leopardiana nel tempo, non irrilevante sia sul piano semantico sia per comprendere l'intenzione lirica che presiede alla formazione di quei canti» (1983: 89). Ma il fatto è che l'oggetto lirico, sebbene uguale nel significante, non è identico a se stesso nel significato dei vari testi. Come ho già spiegato, quello che non si vede è l'oggetto lirico memoriale, o immagine fantastica, e ciò che si vede è l'oggetto/rovina, ostacolo alla immersione estatica nel ricordo e veicolo verso il «sentimento del contrario». Esiste però un oggetto posto sul limite di questa distinzione: a metà strada tra le due categorie, si disegna infatti l'immagine lunare.

Nel panorama poetico leopardiano, essa gode di un particolare statuto: riunisce in sé l'essere passato e l'essere presente, l'oggetto mitico di rimembranza e l'oggetto-ostacolo alla rimembranza, avanzo di se stesso e di un passato immaginario non più riproponibile. E per questo, la luna traduce figurativamente, meglio di altri oggetti, la parabola di morte che investe l'opera leopardiana, condensando in sé la vicinanza sentimentale del 'visibile', e la lontananza reale dell'irraggiungibile.

La sua luce non è abbagliante come quella del sole: è fredda, riflessa, non proveniente dall'oggetto che la invia. Quella lunare è una luminosità mediata. Al contrario del sole, che è la vita, la sua argentea «sorella» ne è soltanto spettatrice, determinante ai fini della sopravvivenza non degli esseri umani, ma delle loro illusioni ed immaginazioni 'notturne'. La luna esprime l'essenza speculare, doppia, dell'umanità; simboleggia, in altre parole, la disposizione narcisistica dell'uomo, il suo bisogno di specchiarsi nell'altro come Io. Essa è al tempo stesso oggetto di contemplazione, e proiezione dell'Io contemplante, che riversa sull'oggetto (immortale) la propria temporalità finalizzata alla morte. Per la mutevole immutabilità delle sue fasi, su cui Leopardi si era soffermato nella *Storia dell'astronomia* (PP II, 581-582), la luna ipostatizza un tempo alternativo a quello umano, che ingloba in sé quest'ultimo ma lo trascende e finanche lo contrasta.

Nello specifico dei testi leopardiani, questa ambiguità costitutiva dell'oggetto luna si materializza nella struttura sdoppiata e intra-dialogica dei componimenti: la «dea bianca» (Galimberti 1977: 94) cioè non è mai una semplice immagine romantica, ma è presentata sempre come specchio dell'Io «figurato fuori di sé» (Prete 1986: 17). Essa scompone la narrazione: in un livello intradialogico, dell'Io poetante che si relaziona con l'immagine lunare della tradizione mitica; e in uno metadialogico (perché spiega implicitamente la di-

namica e l'inattendibilità della finzione dialogica), dell'Io autoriale che si relaziona con l'immagine vuota di una luna assente, allegoria del tempo che 'fu'.

6.1. L'EVOLUZIONE DELL'IMMAGINE LUNARE ATTRAVERSO L'OPERA LEOPARDIANA

6.1.1. L'immagine memoriale: *Alla luna*

Il componimento *Alla luna* assume in questo quadro un valore particolare, ed ha perciò costituito oggetto di analisi da parte di studiosi attenti al problema della doppia temporalità del testo³⁹. Qui, infatti, la sovrapposizione dei piani temporali (passato e presente) – anche se non riconoscibile linguisticamente – è effettiva, vista l'aggiunta tardiva (in N35c⁴⁰) dei vv. 13-14:

Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso

che modificano la prospettiva temporale dell'intera poesia, trasferendo il presente enunciativo dei vv. 1-12 in un tempo memoriale-immaginario, in un presente statico di rimembranza non coincidente col presente enunciativo (Brose 1998). Il che, beninteso, non implica una sfasatura o un'incongruenza semantica, e non intacca la coerenza testuale che Marchese (1985: 41) e Musarra (1989) giustamente ribadiscono.

Questa poesia – proprio in virtù della modifica apportata dall'autore – può aiutarci a comprendere il senso e la dimensione sentimentale della rimembranza, che, possibile nella *princeps* di *Alla luna* (1819), non lo sarà più all'epoca dei *Canti* pisano-recanatesi, se non per finzione di un Io poetante distinto dal soggetto autoriale⁴¹.

In tutta la prima parte (vv. 1-12) la luna è oggetto di rammemorazione da parte di un Io integro nell'operazione di rimembranza, non ancora cioè spento alla speranza e all'immaginazione. Si tratta dello stesso Io intatto dell'*Infinito*, in grado di naufragare nel mare dell'infinito, e di ripercorrere quell'esperienza nella scrittura, tramite una finzione che è ancora una finzione di

³⁹ Cfr. LUGNANI (1976), MARCHESE (1985), MUSARRA (1989: 367-377), SANTAGATA (1994: 153-164), BROSE (1998).

⁴⁰ Si tratta dell'edizione Starita (Napoli, 1835) corretta. L'idillio fu pubblicato, senza le aggiunte, per la prima volta nel 1826, e poi riproposto nell'edizione Piatti del 1831. Per i particolari della storia variantistica cfr. GAVAZZENI (1998).

⁴¹ Secondo quanto spiega LUGNANI (1976: 65-66): «Il meccanismo della seconda parte di *Alla luna* [al tempo delle *Ricordanze*] appare irrimediabilmente compromesso e superato: il Leopardi che corregge e autorizza i vv. 55-60 delle *Ricordanze* non può più autorizzare la placata dimensione gnomica del finale dell'*idillio*; essa va cassata o datata o distanziata».

primo grado. L'Io del testo vive dunque in uno scambio dialogico, quasi in una comunione immaginativo/sentimentale, con la luna, almeno nel ricordo, per cui «se la luna rivela la selva, lo sguardo del poeta *vela* la luna» (Prete 1986: 19): l'Io guarda la luna piangendo, come una figurazione del sé, come una proiezione del proprio sguardo corrisposto, ricambiato. La luna, cioè, è un oggetto di rimembranza: nel senso che stimola l'esperienza poetica della rimembranza, poiché non è ancora vista come oggetto-rovina, avanzo di quella stessa esperienza.

Al di là del normale sdoppiamento tra passato e presente nello spazio-tempo testuale, reso esplicito dall'anafora del pronome che introduce due tempi verbali differenti già dall'*incipit*:

O graziosa luna, io mi rammento
Che or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti: (vv. 1-3)

Al di là, dicevo, di questa normale sfasatura temporale, l'Io del '19 riesce comunque ancora, nel presente, a ri-vivere fantasticamente l'emozione passata. A partire dalla correzione del '35, seppure apparentemente «non si dà distinzione di piani temporali visibile attraverso la differenza dei tempi verbali» (Gavazzoni 1998: 34), si realizza di fatto (per la prima volta nella raccolta dei *Canti*, ma per l'ultima volta in senso cronologico) una sovrapposizione di tempi: quella stessa che caratterizza i *Canti* pisano-recanatesi. E il racconto della rimembranza viene trasformato, *malgré lui*, in finzione di secondo grado.

Alla luna diventa così una sorta di documento *in fieri* sulla natura del fare poetico, una testimonianza della mutata essenza testuale del soggetto poetante: essa rivela, riproducendolo in atto, il meccanismo di costruzione che sarà dei Grandi Idilli. Si pensi a certe scelte sintattiche asservibili allo sdoppiamento di prospettiva: ad esempio l'adozione della medesima struttura circostanziale di *Alla luna* in *A Silvia*, in cui nella doppia determinazione temporale si nasconde la sovrapposizione dell'Io poetante sul Tu⁴²:

Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso (*Alla luna*, vv. 13-14)

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea (*A Silvia*, vv. 1-3)

⁴² Cfr. cap. 6.

Ma in *A Silvia* l'io sa già dall'inizio del componimento che il tempo della rimembranza attribuito all'io poetante sarà inconciliabile col presente enunciativo, che cioè si tratterà di fingere la patte che in *Alla luna* è spontanea, perché scritta effettivamente nell'età giovanile «quando ancor lungo / La speme e breve ha la memoria il corso».

6.1.2. L'immagine sdoppiata: il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*

Nel *Canto notturno* la rievocazione lirica del processo di rimembranza ha lasciato il posto ad una struttura testuale programmaticamente costruita su una finzione consapevole: che nasconde una impossibilità, un vuoto spazio-temporale, un non-senso, a riempire il quale si trova l'immagine 'luna'. Quest'ultima, perciò, divenuta una 'rovina' dell'immagine antica, non è più utilizzabile come oggetto di rimembranza, potendo solo riflettere la disillusione presente, la coscienza del male universale, e perciò il distacco razionale dell'io autoriale, rispetto al quale il pastore è in posizione straniata. Come Silvia e Nerina, la luna è lo specchio non più di un passato improponibile bensì dell'improponibilità del passato (nella memoria), della sua negazione, del suo 'non - essere - mai - stato'.

Interessante, a questo proposito, la struttura lessicale e sintattica che caratterizza i momenti lirici in cui la condizione della rimembranza viene esplicitamente tematizzata come tale o suggerita metaforicamente, partendo proprio da *Alla luna* corretta, e passando per gli incipit di *A Silvia*, delle *Ricordanze* e del *Canto notturno*:

[...] Oh come grato occorre
Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso,
Il rimembrar delle passate cose,
Ancor che triste, e che l'affanno duri! (*Alla luna*, vv. 12-16)

Sarà la medesima situazione espressa da *A Silvia* in poi, quando il processo memoriale qui spiegato (e relegato al solo «tempo giovanile») verrà ugualmente proposto, ma come finto ed impossibile fin dall'inizio:

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale (*A Silvia*, vv. 1-2)

Vaghe stelle dell'orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi (*Le Ricordanze*, vv. 1-2)

Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai,
[...]

Ancor non sei tu paga
Di riandare i sempiterni calli? (*Canto notturno*, vv. 1-6)

L'apostrofe, che fissa in tutti questi casi l'oggetto lirico in quanto già sottratto al flusso vitale e quindi a quello rammemorativo⁴³, introduce l'Io (o il Tu/Silvia/Luna che ne è la proiezione) alla finzione della rimembranza. La quale segue per forza le coordinate sintattiche e logiche del processo originario di *Alla luna*. L'avverbio *ancora*, che accompagna in tutti i passi citati – pur se in accezione semantica molto diversa – il verbo della rimembranza in una sorta di anafora intratestuale, finge una durata, un raccordo forzato e di fatto impossibile, tra il tempo morto dell'immaginazione e quello reale dell'enunciazione. Così, il cammino della luna nel *Canto notturno*, espresso con un tipico verbo di memoria come 'riandare' (che vuol dire anche 'ripercorrere con la mente'), metaforizza già dall'inizio il percorso mentale dell'Io che può fare poesia solo per abitudine di scrittura, per meccanica ripetizione di strutture rammemorative.

La mediazione del *Dialogo della Terra e della Luna* mi pare talmente evidente da non essere necessario insistervi troppo: scherzosamente apostrofata dalla Terra che la vede a sua immagine e somiglianza e le dà la parola in una specie di atto creativo (letterario) anti-noia, la luna è già diventata il simbolo dell'Io che, in posizione straniata rispetto al coinvolgimento della Terra credulona e illusa, è in grado di predicare lucidamente l'unica realtà vera: il male. Se da un lato il dialogo risulta amichevole, e le due interlocutrici ben disposte l'una verso l'altra e per questo vicine nella finzione, d'altro lato i loro codici espressivi appaiono subito incompatibili. Opposta è la loro prospettiva (diurna e notturna⁴⁴), e dunque lontane sono le loro posizioni dialogiche. Crisi della logica umana, perdita di senso delle parole, rivelazione del male universale, distanza umoristica dai miti e dalle favole antiche: la luna, malgrado la scherzosa finzione dialogica, anzi proprio in virtù di questa, è diventata lo specchio dell'Io disilluso e nichilista. Il medesimo che spererà Mattia Pascal dalla finestra:

Ad un certo punto, la luna, declinando, si mostrò nel vano della mia finestra, proprio come se volesse spiarmi, sorprendermi ancora sveglio a letto per dirmi: «Ho capito, caro, ho capito! E tu no? Davvero?». (MP 467)

La stessa luna, riflesso dell'Io smalizzato e consapevole, reggerà le domande del pastore errante. E infatti nel *Canto notturno* essa non è più quali-

⁴³ Cfr. COLAJACOMO (1992: 86-90).

⁴⁴ Anche in senso metaforico. Cfr. cap. 2 § 3.2 e poi l'analisi del dialogo nel cap. 3.

ficata con aggettivi che la avvicinano all'Io, com'erano in *Alla luna* «graziosa» (v. 1), «diletta» (v. 10): aggettivi che, oltre ad umanizzarla, la rendevano addirittura intima del protagonista. Le qualificazioni attribuitele dal pastore, pur continuando a promuoverne la personificazione, ne marcano la distanza dall'uomo. «Vergine», «intatta», «candida», «muta», «solinga», «peregrina», «eterna», «pensosa», sono aggettivi che segnano fortemente la lontananza e l'isolamento dell'astro, ancor più che la sua divinizzazione, o comunque questa in funzione di quella. Ancora specchio, dunque, l'oggetto lirico lunare: ma specchio alla rovescia, che rimanda umoristicamente non l'immagine riflessa in esso (che è un'immagine finta), ma ciò che sta dietro l'immagine, cioè la disillusione dell'Io vigile, la sua coscienza del male universale. Assunto e rielaborato lo sdoppiamento dialogico della Luna/Terra dell'operetta all'insegna della distanza spazio-temporale ma soprattutto semantica, la luna del *Canto notturno* smette anche le vesti della letterarietà oggettivabile in riferimento storico e bibliografico, per indossare quelle dell'oggetto lirico assoluto, svuotato della sostanza fantastica: una sorta di divinità testimone del non-senso umano.

6.1.3. L'immagine 'invecchiata': *Il tramonto della luna*

Da immagine memoriale in *Alla luna* a personificazione dell'«altro» e termine di sdoppiamento pseudo-dialogico nell'operetta, a oggetto-rovina nel *Canto notturno*, la luna conclude la sua parabola metaforica nel *Tramonto della luna*⁴⁵, componimento che chiude, con la *Ginestra*, l'attività creativa del Leopardi; percorrendo il cammino inverso a quello di Ciàula nella novella pirandelliana:

«Sì, egli sapeva, sapeva che cos'era; ma come tante cose si sanno, a cui non si è dato mai importanza. E che poteva importare a Ciàula, che in cielo ci fosse la luna? Ora, ora soltanto, così sbucato, di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva. (Ciàula scopre la luna, NA II, p. 464)

Dal buio alla luce lunare è il percorso canonico della scoperta poetica: dalla luce lunare al buio della notte è il percorso poetico dei *Canti* di Leopardi.

Quale oggetto-simbolo della sua poesia, non è strano che sia proprio la

⁴⁵ Tra i commenti più significativi, cfr. PERUZZI (1966), DOLFI (1973: 107-122), MORETTI (1977), FERRARIS (1987: 165-170), MANSUETO (1992), PETROCCHI (1993), BLASUCCI (1996: 211-213), e da ultimo SANTAGATA (1999).

luna a suggellarne l'amaro finale. E non è strano perciò che proprio in questi anni Leopardi intervenga sulla *princeps* di *Alla luna* aggiungendo i versi di cui abbiamo parlato. Solo ora che il persorso strutturale è compiuto nella sua interezza, egli avverte con forza la sfasatura macro-testuale in dimensione meta-testuale, che intercorre tra *quella* luna e le altre, tra *quella* riflessione sulla rimembranza e le successive. La raccolta dei *Canti*, sebbene in fasi e in toni distinti, doveva avere almeno questo di unitario: il sentimento dell'esistenza come percezione di un vuoto, e la coscienza della rimembranza come di un'illusione giovanile, confinata ad un periodo di inesperienza della vita. I primi Idilli (come *L'Infinito*) non formulavano meta-riflessioni, ma rappresentavano direttamente l'esperienza: e dunque testimoniavano semplicemente della stagione poetica di cui erano il frutto, non smentiti, ma piuttosto inglobati, dalle poesie successive. L'idillio *Alla luna*, invece, per il suo valore didascalico, non poteva essere lasciato *tel quel*, poiché veicolava un messaggio non vero, che avrebbe potuto offrire il destro a fraintendimenti per il seguito dell'opera.

Nel *Tramonto della luna*, quest'ultima è assorbita nell'alone retorico della similitudine, e perciò allontanata definitivamente da parte di un Io che si è del tutto isolato e negato alla finzione immaginativa. L'astro non è ora nemmeno 'visto' ma solo (ri)evocato nel suo cammino che lo conduce al tramonto. Non gli vengono attribuiti aggettivi; è piuttosto la 'notte' ad essere qualificata, come «solinga» (v. 1) ed «orba» (v. 15), mentre gli oggetti lirici passibili di apostrofe sono le «collinette» e le «piagge».

Il problema è ancora una volta di natura metatestuale. Al primo livello enunciativo si produce la sorpresa – registrata da Santagata (1999) – della comparazione, che alla canonica similitudine *sole* = *giovinezza* sostituisce quella meno ovvia *luna* = *giovinezza*, e alla altrettanto canonica similitudine *notte* = *morte* sostituisce quella inusuale *notte* = *vecchiaia*. Ma ciò è vero – ripeto – soltanto al primo livello enunciativo; nel senso che, se si pensa alla funzione tradizionale assolta dalla luna nella storia poetica leopardiana, non costerà fatica ammettere che essa, in quanto metafora dell'immagine poetica in sé, disegna qui la sua stessa fine, che va per forza di pari passo con la fine della giovinezza, cioè del tempo in cui il rapporto con l'immagine poetica, appunto, è possibile e privo di mediazioni: «Nel tempo giovanil, quando ancor lungo / La speme e breve ha la memoria il corso»⁴⁶. Di conseguenza, anche la vecchiaia, più che il tempo biografico dell'approssimarsi alla morte, è il tempo dell'aridità immaginativa, dell'impossibilità di rapportarsi all'immagine lirica (alla luna) senza sentire tutto il vuoto che essa ingannevolmente co-

⁴⁶ Più in generale, infatti, MANSUETO (1992: 52) ha sostenuto – sulla scia di DOLFI (1973: 110 sgg.) – che la rappresentazione in similitudine di questo canto è una «riduzione allegorica della poetica dell'idillio» che finisce.

pre⁴⁷. Il *Tramonto della luna*, perciò, chiude di fatto la riflessione leopardiana sulla poetica della rimembranza, e la chiude con la presa d'atto dell'inettitudine dell'io, invecchiato e disilluso, alla relazione dialogica con l'esistente.

In altre parole, il fatto che l'io sia ridotto a soggetto assente per la luna, significa, per il lettore dei *Canti*, che la luna è ridotta ad oggetto assente per l'io, cioè per la poesia della rimembranza. E il confronto messo in atto dal testo non sorprende più; anzi, appare come la logica conclusione dell'iter poetico/speculativo dei *Canti*. La luna è un termine di paragone per una sorta di metonimia intratestuale: essa è simile alla giovinezza non perché può rappresentarla col suo aspetto ma perché ne fa parte in quanto modulo immaginativo, in quanto conseguenza di uno *status* mentale. L'effetto sorpresa di cui parla Santagata è in realtà dovuto al fatto che il testo produce un'ellissi rappresentativa: il vero rispecchiamento è, cioè, come sempre in Leopardi, quello tutt'altro che «pellegrino»⁴⁸ tra luna ed io poetante, il quale io ha però già decretato dall'inizio del componimento, con la sua assenza nominativa, la rinuncia alla finzione ancora possibile al tempo dei *Grandi Idilli*. Mi pare allora che, se di asimmetria si può parlare per questa lirica, e credo che se ne possa a ragione parlare, essa consista nel fatto che i secondi termini di paragone (giovinezza e vecchiaia) si riferiscono non tanto ai primi termini di paragone (luna e notte) bensì ai loro noti referenti allegorici (immagine poetica e assenza della stessa).

L'ampliamento della similitudine alla parabola umana è il mezzo più efficace per distanziare l'oggetto lunare e fargli recuperare la primitiva essenza universale. La luna infatti non è nemmeno più un oggetto reale, ma un oggetto astratto, come era stato nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*:

La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, *senza luna né stelle*; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. (OM, rr. 237-241)

Il *Tramonto*, in fondo, restituisce paradossalmente alla luna il suo senso mitico, di oltre-temporale allegoria: le restituisce la diacronia della sua tradizione letteraria, sottraendola alla sincronica e soffocante dialettica del rapporto Io/Tu, della finzione dialogica perdente in tutti i casi. Il recupero del passato come storia, come sequenza lineare, tanto dell'immagine quanto del-

⁴⁷ Sul concetto di vecchiaia in Leopardi, anche come metafora della modernità, cfr. IENGO (1991).

⁴⁸ Cfr. SANTAGATA (1999: 91) che parla leopardianamente di «pellegrino sintattico» per il procedimento di sorpresa messo in atto dalla comparazione tra luna e giovinezza.

la forma poetica, consente lo scioglimento dell'intricato nodo temporale che reggeva la struttura pluriprospectica dei *Canti* del '28-'30⁴⁹. E anche il lessico contribuisce alla resa di tale neutralità diacronica, non espressa direttamente dall'Io, ma derivante dalla tradizione letteraria dei vocaboli, connotati da un consistente alone semantico, messo in evidenza con puntiglio da Peruzzi (1966), ed ora da Santagata (1999: 104-105).

La luna senza aggettivi è ricollocata nella neutralità dell'universo (e della tradizione letteraria), in una lontananza spaziale e temporale, liberata dal peso dell'Io che se ne è distaccato definitivamente. Essa ha smesso anche di essere spettatrice: non guarda e non è guardata dall'Io, che la pensa come un «luogo mentale»⁵⁰ o addirittura come un «luogo mitico» (ma con un forte valore, s'intende, intra – e inter-testuale) sul genere del «maggio odoroso» di Silvia⁵¹. In altre parole, il nascondersi dell'Io nello spessore metaforico dei termini della similitudine, finisce per agevolare il recupero in eco di quella che Petrocchi (1993: 48) definisce «l'aulica mitizzazione del colloquio col paesaggio» e Peruzzi (1966: 34) «il respiro della natura».

E certamente il «tramonto della luna», come fine ineluttabile dell'immagine poetica, è già adombrato nel finale di *A Silvia*:

All'apparir del vero
Tu, misera, *cadesti*: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano. (vv. 60-64)

Claudio Colaiacomo (1984) ha messo in evidenza con esemplare lucidità la natura astrale di Silvia caratterizzata dalla luminosità, e che infatti sul finale «cade» come un astro (come la luna, appunto, dell'abbozzo *Odi Melisso*). Ma anche la lontananza è una premonizione di quella che sarà la fine della storia lunare: l'allontanamento dall'Io. La mano di Silvia-speranza che «mo-

⁴⁹ Ed è dovuta anche a ciò l'impressione di stasi, di tempo senza tempo evidenziato da UNGARETTI (1969: 550) il quale considerava tra l'altro *Il tramonto della luna* come la più bella poesia di Leopardi: «c'è un'ora nel *Tramonto della luna* di Leopardi nella quale non c'è più nessuna luce [...]. È un mondo completamente oscuro, vuoto. È un momento di silenzio, apocalittico, della fine di tutto, della fine reale di tutto, è il nulla...». Per quanto riguarda il rapporto di Ungaretti con Leopardi, anche in relazione a questo passo sul *Tramonto della luna*, cfr. DOLFI (1986: 107-120), DI CARLO (1979).

⁵⁰ Cfr. CORTI (1997: 33-51): «I luoghi mentali sono costruzioni della mente che nascono da idee, individuali o di gruppo; c'è quindi sempre all'origine del luogo mentale qualcosa di astratto, un'idea con carattere di assoluto, un'operazione simbolizzante applicata a un oggetto che può anche non essere stato mai visto. Perciò le realtà terrene inserite in un luogo mentale vengono a recitare nella storia della cultura un ruolo particolarissimo, a costituire nella società una realtà nuova».

⁵¹ Per cui cfr. cap. 6, § 2.1.1.

stra' la tomba «di lontano» va ad incontrare l'astro che, anch'esso, mostrerà nel *Canto notturno*, e definitivamente nel *Tramonto*, una verità di morte.

Non è allora eccessivo sostenere che la parabola lunare, nell'opera leopardiana, è un tutt'uno con la storia del testo: l'immagine, che ispira la poesia, da oggetto lirico privilegiato si trasforma in oggetto ingombrante, ostacolo al libero corso dell'immaginazione, e infine in oggetto di similitudine, segnale della distanza assoluta e del vuoto esistenziale.

Le analisi che condurrò su alcuni dialoghi delle *Operette morali* e sui *Canti* della svolta pisano-recanatese, metteranno in evidenza nel dettaglio quanto già esposto in questo capitolo, rivelando una serie di procedimenti logici e di scelte sintattiche di quello che è a mio avviso il periodo più complesso della storia creativa di Leopardi: il periodo in cui il suo sistema speculativo e compositivo si risolve testualmente in una struttura dialogico-umoristica che consente (nella *fictio* poetica) la compresenza di illusione e di disperazione, di abbandono estatico e di amaro realismo, di sorriso e di pianto. Prima che questi termini si scioglano definitivamente, lasciando il posto al vuoto immaginativo e alla predominanza dell'io presente e razionale su quello passato e sognante.

LE OPERETTE MORALI

I DIALOGHI DELLE OPERETTE MORALI SOTTO LALENTE UMORESTICA DI PIRANDELLO

1. Mattia Pascal e Adriano Meis, ovvero Tristano e la sua ombra

Se mi fosse proposta da un lato la fortuna e la fama di Cesare o di Alessandro netta da ogni macchia, dall'altro di morir oggi, e che dovessi scegliere, io direi, *morir oggi*, e non vorrei tempo a risolvermi. (OM 420)

E se, per un caso fortuito, il desiderio di Tristano si fosse realizzato, ma a metà; nel senso di morire per gli altri ma non per sé, di scomparire in quanto Tristano, e di continuare ad esistere con un altro nome? Morte reale anche questa; poiché la perdita della propria identità, o meglio l'abbandono di essa ad una condizione di morte, comporta sì un 'vedersi morire' senza morire di fatto, ma anche un successivo 'vedersi vivere' senza vivere realmente. Se Tristano avesse deciso di guardarsi allo specchio, e di strizzare l'occhio all'altro se stesso che lo invitava a sorridere della negatività dell'esistenza, a rinunciare al fardello di quel nome così ingombrante e carico di senso, in cui è significato il suo stesso destino? Tristano sarebbe allora diventato Mattia Pascal:

Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare. (MP 360)

Eppure, se Tristano non giunge a tale capovolgimento umoristico della propria visione del mondo, è pur vero che altri personaggi delle *Operette morali* sembrano aver già attraversato una simile rivoluzione interiore, nel momento in cui compaiono sulla scena: a conferma del fatto che i dialoganti leopardiani sono incarnazioni momentanee di un determinato punto di vista da dialettizzare con gli altri, anche con quelli facenti parte di altre operette. Pirandello comprende bene che la posizione scettica del Leopardi non coincide con il punto di vista per il quale nulla ha più valore; ma con quello per il quale tanto le opinioni quanto i rapporti reali sono fissati, cristallizzati, nella loro relatività e transitorietà, mai schiettamente veri e mai schiettamente falsi, ma così come vengono interpretati nelle circostanze del momento.

Di qui l'impossibilità di astrarre la posizione di Tristano dal contesto delle altre *Operette*; Pirandello capisce che, per Leopardi, non è l'inesistenza,

ma la mobilità, la precarietà dei valori ad essere in gioco e a costituire problema. E meditando sulle *Operette morali*, rintraccia in esse, con la lungimiranza del lettore abituato a cercare ovunque il paradosso, il filo conduttore che lega coerentemente tutta la raccolta: il senso della perplessità come condizione principale della vita umana, l'incertezza sulla propria identità, tipica dell'uomo copernicano che si vede e si sente sperduto in un universo che non gli appartiene e che non può dominare¹. Tristano si sente solo, come Torquato Tasso in prigione, si guarda allo specchio, vi scorge riflessa l'immagine di un 'genio' buono ed amico che gli sussurra la triste canzoncina dei morti del *Ruysch*: «Sola nel mondo eterna, a cui si volge / Ogni creata cosa, / In te, morte, si posa / Nostra ignuda natura» (OM 239); gli fa eco, però, la voce disincantata e sostenuta di Cristoforo Colombo, del navigatore esperto, amante dell'avventura e del rischio:

Se al presente tu, ed io, e tutti i nostri compagni, non fossimo in su queste navi, in mezzo di questo mare, in questa solitudine incognita, in istato incerto e rischioso quanto si voglia; in quale altra condizione di vita ci troveremmo essere? (*Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, OM 301)

«Nella mia condizione», risponderebbe Tristano a quell'ombra che gli parla con accenti tanto diversi dai suoi; in uno stato, cioè, di morte nella vita, perché «in fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio» (*Dialogo di un fisico e di un metafisico*, OM 147). Vita e morte, come il giorno e la notte (nelle prospettive opposte della Terra e della Luna, nel dialogo che le vede protagoniste): sono i binomi-cardine intorno a cui ruotano le *Operette morali*, e ai quali si ispira Pirandello nel concepire la storia del suo anti-eroe Mattia Pascal.

Vedremo infatti come tutto il romanzo si possa considerare una rivisitazione, o meglio una esplicitazione narrativa, del filo conduttore leopardiano di cui parlavo poc'anzi: una riflessione sistematica sui maggiori temi del «te-

¹ Si tratta di problematiche che Pirandello leggeva negli stessi anni anche nello *Zibaldone*, la cui prima edizione era stata pubblicata nel 1899 (Firenze, Le Monnier). Ma al di là di possibili suggestioni tematiche in senso lato, mi sembra che, per quanto concerne il romanzo, gli spunti gli giungano direttamente dalle *Operette*, che gli offrono evidentemente materiale più adatto alla scrittura di un'opera letteraria; laddove, invece, l'influenza delle riflessioni teoriche dello *Zibaldone* mi è parsa molto forte ne *L'Umorismo*, uno scritto appunto saggistico. A tal proposito rinvio a DEL GATTO (1997²). Sui più generali rapporti tra Leopardi e Pirandello cfr. SALSANO (1980), CORSINOVI (1983: 139-169), ALFONZETTI (1989), FAVA GUZZETTA (1989), STASI (1995), VALENTINI (1998): tutti interventi che, sebbene interessanti per riscontri o suggestioni intertestuali, non mi pare che mettano in luce una parentela per quanto concerne la categoria dell'umorismo intesa come struttura mentale e filosofica comune, tendendo anzi a negarla, e limitandosi all'accostamento di alcuni temi ed immagini.

sto dove la storia del riso leopardiano si registra con la varietà più copiosa e indefinita» (Marzot 1966: 54). Attraverso tale lettura, così profondamente meditata ed introiettata, Pirandello mostra di aver capito la forza corrosiva e destabilizzante della scrittura leopardiana molto più dei critici suoi contemporanei, prigionieri delle categorie crociane e di modelli letterari non funzionali ad un'opera tanto complessa come quella del recanatese. Interpretando e in certa misura re-interpretando (come è giusto che faccia ogni acuta lettura critica) l'umorismo delle *Operette*, Pirandello riflette sulla propria concezione dell'umorismo, ed elabora una serie di passaggi teorici che gli saranno, credo, indispensabili per mettere a punto la teoria esposta nel saggio sull'*Umorismo*: teoria che, a sua volta – a maggior ragione grazie al consistente substrato leopardiano – può aiutare il lettore moderno a spiegare una serie di problemi e di *cruces* testuali presenti nell'opera di Leopardi.

Si tratta evidentemente di un caso esemplare di (in)flussi ermeneutici nelle due direzioni (da Leopardi a Pirandello ma anche da Pirandello a Leopardi), a dimostrazione che la complessa macchina della storia letteraria è mossa non da evoluzioni lineari e da banali rapporti tra opera e fonte, ma da accumuli, negazioni e ritorni di senso: dal passato al presente come pure dal presente al passato.

Cerchiamo allora di capire come Pirandello recupera l'umorismo leopardiano delle *Operette* nel suo romanzo *Il fu Mattia Pascal*, per poi (nei capitoli successivi) invertire di nuovo la prospettiva e ri-leggere gli scritti di Leopardi alla luce della teoria pirandelliana, che ne è, in qualche misura, già un'interpretazione.

2. La «Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa»

2.1. UN'INTERPRETAZIONE DELLE «OPERETTE MORALI»

In quanto chiave programmatica dell'intero romanzo, la *Premessa seconda* rappresenta una vera e propria dichiarazione di poetica, sia sul piano più propriamente narrativo sia su quello contenutistico, per ciò che concerne la prospettiva critica 'leopardiana' suggerita, per suo tramite, al lettore. Essa, infatti, al di là del messaggio che esplicitamente veicola, contiene una ricognizione, oltre che una vera e propria interpretazione, delle tematiche leopardiane maggiormente assimilabili alla visione umoristica pirandelliana; interpretazione ricavabile tanto da riferimenti testuali, quanto soprattutto, a livello metatestuale, dalla struttura stessa entro cui sono organizzati tali riferimenti.

È stato da tempo messo in risalto dalla critica il richiamo implicito al *Co-pernico*, per ciò che concerne il discorso di Mattia con don Eligio Pellegrini.

notto². L'accostamento appare scontato, se non altro in virtù dell'esplicito riferimento da parte di Pirandello, qualche anno dopo, nel saggio su *L'Umorismo*:

Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta. Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco. (Um. 156)

D'altra parte, il legame tra il romanzo e il saggio, che nella sua prima edizione recava la dedica «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario», non è un mistero. Alcune digressioni 'filosofiche' del *Fu Mattia Pascal* sono presenti, quasi senza variazioni, nell'*Umorismo*. Mi riferisco in particolare al discorso di Anselmo Paleari, nel capitolo intitolato *Il lantermino*, a proposito di «una sua concezione filosofica, speciosissima, che si potrebbe forse chiamare *lanterninosofia*» (MP 484); e che ritroviamo, nella sostanza, a conclusione del saggio (Um. 155-157).

Ma al di là di tali evidenti connessioni, l'ascendenza leopardiana della *Premessa seconda* è ben più consistente; essa si configura in realtà come una vera e propria messa in scena di punti di vista tratti dalle *Operette morali* (non solo, dunque, dal *Copernico*), e organizzati in base ad un coerente piano interpretativo. Vorrei mostrare infatti come il capitolo in questione sia strutturato secondo una cornice narrativa (che riprende, esplicitandola, la principale tematica del *Tristano* sull'impossibilità di scrivere libri nei tempi moderni); all'interno della quale viene inserito un dialogo (tra Mattia e don Eligio) che ripercorre, collegandoli tra loro, gli spunti di altri dialoghi leopardiani, che vengono in tal modo fatti interagire e dialettizzati con la rigida posizione del *Tristano*. A quest'ultimo (collocato tra l'altro da Leopardi alla fine della raccolta, come una sorta di enunciazione testamentaria) viene dunque, a ragione, riconosciuto nel *Fu Mattia Pascal* un ruolo di primo piano, ma allo stesso tempo è implicitamente affermata l'insensatezza di una lettura che isoli questa, o altre *Operette*, dal contesto di tutto il libro.

2.2. LA CORNICE NARRATIVA

Anche *Tristano*, come *Mattia Pascal*, è autore di un libro «morale», un libro che l'amico chiama «malinconico, sconsolato, disperato» (OM 409). Il suo è il libro di un 'folle', scritto nella società della 'spiritualizzazione': l'autore è straniero alla patria delle sorti progressive, è straniero alla politica della

² Cfr. BOSCO (1971), DE CAMILLI (1973), CIRCEO (1974), BINI (1987), DEL PUPPO (1990), STASI (1995: 199-200).

pubblica felicità. Escludendosi da ogni forma di consenso, da ogni entusiasmo per la diffusione delle scienze, egli si apparta nel gelo della privazione di ogni speranza. Il suo libro sulla condizione infelice potrà essere bruciato, oppure potrà essere ridotto nei confini di una storia personale:

Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzione e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore. (OM 418)

Eppure, una prospettiva tanto estrema non poteva essere realmente condivisa da Leopardi, il quale aveva pur scritto il suo libro «morale» non certo con l'intenzione di bruciarlo o di offrirlo ai lettori come una sorta di poetica confessione personale. L'impossibilità di perdere le proprie illusioni, la capacità di 'distrazione' connaturata alla stessa possibilità di esistere, messe in luce in altre *Operette* (in particolare nel *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*³, significativamente l'unica aggiunta alle precedenti, insieme al *Tristano*, nell'edizione Piatti del '34), fanno in realtà in modo che la scrittura, in quanto strumento di distrazione anch'essa, permetta di continuare a vivere. Mattia Pascal esplicita la paradossale condizione tristaniana, dichiarando:

Ebbene, in grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè quelle notizie che stimerò necessarie. (MP 325)

Ma torniamo indietro, alla prima parte della cornice, in particolare alla sezione che introduce il dialogo. Essa si conclude così:

Ora don Eligio mi dice che il mio libro dovrebbe esser condotto sul modello di questi ch'egli va scovando nella biblioteca, aver cioè il loro particolar sapore. Io scrollo le spalle e gli rispondo che non è fatica per me. *E poi altro mi trattiene.* (MP 322)

Sarà questo «altro» a costituire l'argomento dell'inciso dialogato tra Mattia e don Eligio. Intanto, nella cornice, Mattia narratore dichiara che non se la sente di scrivere un libro, avendo di fronte gli esempi di quei testi antichi

³ «Passeggiere. E pure la vita è una cosa bella. Non è vero? Venditore. Cotesto si sa. [...]

Passeggiere. [...] Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice. Non è vero?

Venditore. Speriamo.» (OM 403-404).

scovati dal Pellegrinotto, e che entrambi, per passatempo, leggevano. E Tristano aveva dichiarato:

Io per me credo che il secolo venturo farà un bellissimo frego sopra l'immensa bibliografia del secolo decimonono; ovvero dirà: *io ho biblioteche intere di libri antichissimi*, che sono costati quali venti, quali trenta anni di fatiche, e quali meno, ma tutti grandissimo lavoro. Leggiamo questi prima, perché la verisimiglianza è che da loro si cavi maggior costrutto. (OM 416)

Mattia condivide tale punto di vista, nella misura in cui non si riconosce all'altezza di un'impresa tanto faticosa come quella di scrivere la storia della propria vita che mostri «lo stesso particolar sapore» dei vecchi libri della biblioteca. Ma non è soltanto questione di fatica; come per Tristano, anche per Mattia il problema è molto più complesso, e riguarda la condizione dell'uomo moderno, privato della fiducia in se stesso e di ogni speranza di gloria, prigioniero di un relativismo assoluto che ne prosciuga le risorse e le forze morali oltre che fisiche. Il dialogo con don Eligio, introdotto dalla cornice, si apre infatti su questa battuta:

Eh, mio reverendo amico, [...] *Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo*. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!* (MP 322)

Evidente la connessione con la risposta di Tristano all'amico che gli chiedeva se intendesse trasmettere ai posteri un libro tanto «malinconico»:

Ai posteri? Io rido, perché *voi scherzate*; e se fosse possibile che *non ischerzaste*, più riderei. Non dirò a riguardo mio, ma a riguardo di cose individuali del secolo decimonono, intendete bene che non v'è timore di posteri, i quali ne sapranno tanto, quanto ne seppero gli antenati [...]. Ma per tornare al proposito del libro e de' posteri, *i libri specialmente*, che ora per lo più *si scrivono in minor tempo che non ne bisogna a leggerli*, vedete bene che, siccome costano quel che vagliono, così durano a proporzione di quel che costano. (OM 415-416)

Ma nel *Fu Mattia Pascal* il confronto con il Tristano sul tema dei libri, che nel dialogo tra il protagonista e don Eligio si lega direttamente alla serie di riflessioni sull'uomo copernicano, si apre a dimensioni inaspettate già nella cornice stessa.

L'immagine della biblioteca svolge due funzioni: offre lo spunto per ribadire la difficoltà, come abbiamo visto, di scrivere per i posteri in età moderna, e fissa figurativamente il punto di vista straniato proprio della narrazione di Mattia. La chiesa-biblioteca è infatti un non-luogo, una sorta di al di là legato dal reale, che permette il distacco necessario al fine di riuscire ancora, nonostante le difficoltà di cui sopra, a raccontare la propria vita ad eventuali

insperati lettori. Dei non-luoghi, con funzione demistificatoria nei riguardi di ogni teoria antropocentrica, sono anche gli spazi in cui si svolgono i dialoghi leopardiani: gli spazi eterei del *Copernico*, del *Dialogo della Terra e della Luna*, del *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, e di tanti altri, e gli spazi terrestri, ma indefiniti, del *Tristano* o del *Dialogo della Moda e della Morte*; ma anche la prigione del *Tasso*, l'Oceano di *Cristoforo Colombo*, lo studio di *Federico Ruysch*. Si tratta sempre, come per la biblioteca di Mattia Pascal, di luoghi 'altri', adibiti alle considerazioni sull'esistenza umana, punti di osservazione privilegiati in quanto palcoscenici di una vita/non vita:

io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta. (MP 325)

Questa di Mattia, con cui si conclude la *Premessa seconda*, e dunque anche la cornice che la sorregge, è una dichiarazione di poetica, ma anche un'ammissione di morte in vita che rinvia alla finzione narrativa più interessante dell'intera raccolta leopardiana: quella del *Coro di morti*, che precede il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie*, splendido «preludio ideale a tutte le Operette che meditano sulla morte» (Prete 1993: 18):

[...]. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appat. [...] (*Coro di morti*, vv. 22-28)

È, come dice la stessa mummia, rispondendo a Ruysch, «la prima volta che i morti parlano» (OM 242). Ma più verosimilmente è possibile parlare da un universo di morte apparente, di morte in vita, come nel caso di Mattia Pascal, poiché anche in questa circostanza l'«ignuda natura» si scopre come tale; eliminate tutte le maschere necessarie a recitare il dramma di vivere, è possibile provare a descrivere finalmente il dramma di non capire: né il mondo dei vivi capisce la morte, né quello dei morti (sia pure di una morte solo apparente) capisce la vita. L'invenzione leopardiana del coro di mummie è anche una grande metafora per significare la drammatica condizione di vita propria di quelle che Pirandello definirà «maschere nude».

Non è certamente casuale l'uso abbondante, da parte tanto di Pirandello quanto di Leopardi, dell'aggettivo «nudo» con la variante «ignudo»; si tratta, mi pare, di un vero e proprio *mot-clé* ricorrente con insistenza nel lessico di entrambi. Leopardi lo utilizza in tutta la varietà del suo registro semantico,

soprattutto in ambito lirico⁴, mentre, per quanto concerne lo scrittore siciliano, limitandoci anche soltanto ai titoli che, in quanto tali, hanno un forte valore emblematico, di particolare interesse risulta quello che egli adotta per la prima raccolta dei suoi lavori teatrali: *Maschere nude*⁵. Questo stesso ossimoro (o adynaton, secondo l'indicazione di Borsellino 1983: 94), che corrisponde alla condizione inconciliabile del suo personaggio, alla sua conflittualità irrisolta, compare, d'altra parte, anche nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, posposta al *Fu Mattia Pascal* nell'edizione del 1921⁶.

Credo che non mi resti che di congratularmi con la mia fantasia se, con tutti i suoi scrupoli, ha fatto apparir come difetti reali, quelli ch'eran voluti da lei: difetti di quella finizia costruzione che i personaggi stessi han messo su di sé e della loro vita, o che altri ha messo su per loro: i difetti insomma della *maschera* finché non si scopre *nuda*. (MP 584; corsivi d'Autore).

Il denudamento della maschera trasforma il simulacro sociale dell'individualità in un volto che si riconosce ma che continua ad essere deformato nello specchio degli altri. Mattia Pascal ne è l'incarnazione più paradossale; egli, in un'improvvisa umoristica presa di coscienza, si vede «attore di una tragedia buffa», si guarda allo specchio (e perfino il suo strabismo gli appare interessante in quanto espressione vitale scoperta dietro la fissità della maschera: «Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque»⁷, MP 361), si ri-

⁴ L'aggettivo compare in *A Silvia*, vv. 61-63 («e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano»); nel *Bruto minore*, v. 6 («selve ignude»); in *Alla primavera*, v. 66 («fra nudi sassi»); in *Alla sua donna*, v. 14 («ignudo e solo»); nelle *Ricordanze*, v. 26 («vita dolorosa e nuda»). Di particolare interesse, per quanto concerne le *Operette*, è il «silenzio nudo» nel *Cantico del gallo silvestre* (OM 331), riferito ad un universo desolato e spettrale, senza vita. Per il senso che l'aggettivo assume nei diversi componimenti cfr. le singole analisi dei testi.

⁵ La raccolta in quattro volumi apparve presso l'editore Treves nel 1918; il titolo fu mantenuto in tutte le riedizioni ampliate dell'opera: cfr. CAPPELLO (1986: 170-181). Non si dimentichi, inoltre, che Pirandello intitolò una raccolta di novelle *La vita nuda* (l'unico titolo di raccolta che resta invariato all'interno delle *Novelle per un anno*; si ricordi la «vita dolorosa e nuda» delle *Ricordanze* di Leopardi) e un dramma *Vestire gli ignudi*. Inoltre, nel saggio su *L'Umorisimo*, scrive: «La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche» (Um. 158). Su questo punto cfr. STASI (1995: 151-52).

⁶ I primi quattro paragrafi dell'*Avvertenza* furono pubblicati su «L'idea nazionale» del 22 giugno 1921 con il titolo *Gli scrupoli della fantasia*, in risposta alle critiche suscitate dal romanzo e dalle opere drammaturgiche (i sei personaggi in cerca d'autore furono rappresentati proprio nel maggio del '21). Nella stesura completa, essa apparve in appendice al romanzo nell'edizione Bemporad, di Firenze, nel '21, e fu mantenuta in tutte le successive riedizioni. Cfr. CAPPELLO (1992).

⁷ Si vedano a tal proposito le valutazioni critiche di FERRARIO (1978): nel capitolo II (*I contrari e il sentimento. L'umorismo*, pp. 33-43), l'autore propone una spiegazione psicoanalitica delle vicende di Mattia Pascal, che sarebbero ispirate da una logica della «ripetitività» più

conosce «maschera nuda», e da quel momento diventa spettatore di se stesso: Mattia Pascal decide di diventare Adriano Meis, fino a quando, in un estremo scacco esistenziale, anche quest'ultimo si scoprirà «maschera nuda».

Sia per Pirandello che per Leopardi l'essere in qualche modo «fuori della vita» permette lo sdoppiamento dell'Io in seguito al realizzarsi di una prospettiva straniata, la quale sola consente di riflettere, e quindi di scrivere, intorno alle opposizioni dialettiche vita/morte, vita/forma. Eppure, la distanza dal mondo dei vivi non può coincidere con la completa estraneità alla vita; nel totale rifiuto di essa da parte di Tristano bisognerà comunque saper leggere un residuo di illusione, una parziale accettazione dell'esistenza, sia pure all'insegna di un radicale pessimismo, perché possa giustificarsi la disponibilità a comunicare per iscritto i propri pensieri. A tal fine Pirandello, attraverso il dialogo tra Mattia e don Eligio, ripercorrerà i temi principali di altre *Operette* leopardiane in grado di portare alla luce questo dato che nel *Tristano* appare trascurato e che permetterà a Mattia di giustificare il proprio racconto: «Ebbene, in grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me» (MP 325).

2.3. TRISTANO ALLO SPECCHIO: IL DIALOGO TRA MATTIA E DON ELIGIO

Il dialogo, che, come abbiamo visto nella sezione precedente, si apre con un'eco tristaniana («Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo», MP 322), lega dunque strettamente l'ultima *Operetta* morale ad alcune delle precedenti, dialogiche anch'esse, offrendoci un'interpretazione umoristicamente coerente di tutto il libro del Leopardi. Copernico viene subito chiamato in causa, ed è dunque logico l'accostamento al dialogo che lo vede protagonista⁸. D'altra parte, la sentenza di Mattia a proposito della rivoluzione copernicana, in seguito alla quale gli uomini hanno realizzato che la terra gira, è già un chiaro riferimento alla situazione messa in scena dal dialogo leopardiano:

che della «contrarietà»: «Gli atti della vita del nostro eroe si scoprono delle semplici varianti di un medesimo movimento simbolico [...]. Le ripetizioni non modificano il disordine iniziale, lo riproducono, determinando così l'unica simmetria possibile: la forma d'atto della duplicazione. Come l'operazione oculistica, incerto surrogato d'un autoaccecamento edipico, ristabilisce la convergenza oculare ma riproduce in forma quantitativa la dissimmetria iniziale: un occhio piccolo e uno grande, connotato ormai immodificabile di un rapporto antonimico di due esseri in una persona.» (p. 40; corsivi d'Autore).

⁸ Il *Copernico. Dialogo*, composto nel 1827, non fu inserito nell'edizione fiorentina del '34. Doveva invece far parte dell'edizione napoletana dello *Srarita* e della progettata edizione parigina, mai realizzate. La prima volta apparve nell'edizione Le Monnier delle *Opere* curata dal Ranieri nel 1845. L'autografo si trova tra le *Carte napoletane*.

L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. *Per tanti, anche adesso non gira.* (MP 323)

Ma è importante mettere in risalto come Pirandello dia subito spazio al lato umoristico più significativo dell'operetta: e cioè al fatto che la terra «per tanti anche adesso non gira». È questa, d'altronde, la conseguenza implicita del discorso del Sole nel dialogo leopardiano:

E gli uomini si contenteranno di essere quello che sono: e se questo non piacerà loro, *tanti andranno raziocinando a rovescio, e argomentando in dispetto dell'evidenza delle cose*; come facilissimamente potranno fare. (OM 375)

Dunque: per tanti, la terra non girerà, nonostante Copernico. Prima ancora di riconoscerlo esplicitamente, in seguito al suggerimento dell'amico, Mattia lascia trapelare, in tal modo, un riferimento alla forza delle illusioni che permettono di fagocitare nell'indistinto dell'immaginazione anche verità incontrovertibili. Ma tale allusione resta per il momento sospesa sull'orlo di un ragionamento che si articola nei toni di un antiantropocentrismo radicale, velato, come nel *Copernico* leopardiano, di amarezza e di nostalgia per i tempi in cui «la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità» (MP 323)⁹. Tutta la digressiva tirata sulla nullità dell'uomo nell'universo è condotta nei termini propri di Leopardi, tanto dal punto di vista lessicale, quanto da quello contenutistico:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che *gira e gira e gira*, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, *come se ci provasse gusto a girar* così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo¹⁰. (MP 323)

⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in SP 869. Nei dialoghi del Leopardi si avvertono con forza la nostalgia e il rimpianto per la perdita delle illusioni poetiche dei tempi antichi, anche laddove essi sono sottoposti all'azione corrosiva dell'ironia e spogliati dell'aura mitica propria dell'«età dell'oro»; la quale ironia cede perciò il posto – nella visione d'insieme del dialogo – all'umorismo di stampo pirandelliano. Nel *Copernico*, per restare al caso in questione, l'ironia non annulla, ad esempio, la drammaticità nel discorso dell'*Ora prima* che parla al Sole in questi termini: «Ma pure contuttociò, si degni, Eccellenza, di considerare quante cose belle è necessario che sieno mandate a male, volendo stabilire questo nuovo ordine. Il giorno non avrà più il suo bel carro dorato, co' suoi bei cavalli, che si lavavano alla marina: e per lasciare le altre particolarità, noi altre povere Ore non avremo più luogo in cielo, e di fanciulle celesti diventeremo terrene; se però, come io aspetto, non ci risolveremo piuttosto in fumo» (OM 366).

¹⁰ Si vedano, in relazione a questa tematica, alcune poesie giovanili, come ad esempio *Il globo* (già pubblicata nella «Nazione letteraria», giugno 1893, col titolo *Globo*; ora in SP 354): «Ecco il globo: una palla di cartone, / che *gira attorno a un asse interno. Gira...*» (vv. 1-2). Cfr. anche *Il pianeta* («Rivista d'Italia», anno IV, vol. III, fasc. X, ott. 1901; poi in *Fuori di chiave*, Genova, Formiggini, 1912; ora in SP 199-202): «*Gira, gira...* Nello spazio / tante trottole» (vv. 1-2).

L'uso di diminutivi tipici del *Copernico*, rivela la volontà di porsi sulla medesima lunghezza d'onda, in apparenza ironica e satirica, in realtà profondamente umoristica, dell'operetta. Così, il Sole si lamenta per la fatica inutile fatta fino a quel momento:

Che mi debbo io curare se certa poca quantità di *creaturine* invisibili, lontane da me i milioni delle miglia, non veggono, e *non possono reggere al freddo* senza la luce mia? [...]

I poeti sono stati quelli che per l'addietro, con quelle belle canzoni, mi hanno fatto fare di buona voglia, *come per un diporto*, o per un esercizio onorevole, quella sciocchissima fatica di *correre alla disperata* [...] intorno a un *granellino di sabbia*. (OM 366-367)

A parte la ripresa del sintagma «granellino di sabbia» per indicare la Terra¹¹, e dell'aggettivo «invisibile»¹², è interessante notare come Pirandello operi una trasposizione, attribuendo al pianeta press'a poco le espressioni che Leopardi usa per il sole. In tal modo la terra «gira, e gira e gira» «come se ci provasse gusto a girare» allo stesso modo in cui il Sole nel *Copernico* correva «alla disperata» «come per un diporto». Mentre in quest'ultimo caso era il Sole che rifiutava ogni preoccupazione riguardo i bisogni della terra, per Mattia è la terra stessa che si diverte a far sentire «ora un po' di caldo e ora un po' di freddo» agli uomini. Nel romanzo pirandelliano, dunque, il genere umano è ancor più isolato rispetto ad un universo indifferente:

E che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle *general calamità*? Storie di *vermucci* ormai le nostre. (MP 324)

«Vermucci» gli uomini, come i «vermicciuoli» di cui dovranno andare a caccia per farsi luce, quando il sole non provvederà più alla loro illuminazione (OM 364). Le «general calamità» sono un nulla rispetto al mondo che quasi le ignora; nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, il Folletto aveva dichiarato:

E però le loro proprie vicende le chiamavano *rivoluzioni del mondo*, e le storie delle loro genti, storie del mondo. (OM 78)

In seguito ad un'immaginaria estinzione del genere umano, il «mondo» continua ad esistere, «la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non

¹¹ Cfr. anche «questo oscuro / *granel di sabbia*, il qual di terra ha nome» (*La ginestra*, vv. 190-191).

¹² Particolarmente interessante risulta questa ripresa se si pensa che si tratta di un *bapax* nell'opera di Leopardi, il quale usa l'aggettivo «invisibile» soltanto nel caso in questione.

sono stanchi di correre» (OM 80). È allora possibile che la terra stessa si stanchi di correre, come già il Sole nel *Copernico*, nauseata dalla stupidità degli uomini:

Avete letto di quel piccolo disastro delle Antille? Niente. La Terra, poverina, stanca di girare, come vuole quel canonico polacco, senza scopo, ha avuto un piccolo moto d'impazienza, e ha sbuffato un po' di fuoco da una delle sue tante bocche. Chi sa che cosa le aveva mosso quella specie di bile. Forse la stupidità degli uomini che *non sono mai stati così noiosi come adesso*.¹³ (MP 324)

Il tema della mancanza di vitalità degli uomini moderni, e dunque del loro essere divenuti «noiosi», tema carissimo al Leopardi che ne rintraccia la causa appunto nella perdita delle illusioni, è il motivo-base di una delle *Operette* più schiettamente umoristiche: il *Dialogo d'Ercole e di Atlante*. La questione su cui dibattono inizialmente i protagonisti, in seguito alla quale decideranno di giocare a palla con la Terra, è appunto il fatto che quest'ultima risulta terribilmente alleggerita rispetto al passato, oltre che silenziosa e noiosa, al punto che Atlante ammette:

È già gran tempo, che il mondo finì di fare ogni moto e ogni romore sensibile: e io per me stetti con grandissimo sospetto che fosse morto. (OM 45)

Ercole avanza l'ipotesi che il mondo dorma, proponendo di risvegliarlo facendo «insieme alla palla con questa sferuzza» (OM 46). Anche nell'*Ercole e Atlante* il lessico rivela una stretta parentela con quello del *Fu Mattia Pascal*, vista l'abbondanza di diminutivi (*sferuzza*, *pallottoline*¹⁴, *pallottola*), quasi dello stesso genere di quelli del *Copernico* e di quelli del *Folletto e Gnommo*; il che innegabilmente accomuna queste *Operette* all'insegna di un umorismo che riesce ad esplicitarsi al meglio col trasfigurare la gravità delle temati-

¹³ Si vedano, in relazione a questi temi, le poesie giovanili *Il pianeta* (cit. nota 18): «Postiglione, il vecchio Tempo; / passegger' precari, noi: / forse, in prima, è passatempo; / poi, *col tempo, ti ci annoj*»; e *Comiato* (in *Fuori di chiave*, cit.; ora in SP 253): «Sì, sì, ricordo. Tu, povera Terra, / eri, qual veramente sei, di mali / piena, dilaniata dalla guerra / perpetua de' tuoi tristi animali, / e vecchia e stanca di volgere in tondo / nella stupida macchina del mondo.» (vv. 17-18). Cfr. anche *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra* (in SP 1108-1109): «Restano male per esempio se la terra, nel raggrinzare un po' la sua crosta come un'asina il suo cuoio pinzato da una mosca, dimostra di non portar rispetto a tutte quelle loro costruzioni e in un momento le butta all'aria».

¹⁴ *Pallottoline* è il titolo di una novella in cui si svolge proprio il tema della piccolezza della terra nell'universo (NA 185-195). In essa Pirandello si serve di termini e di espressioni modulati da alcune *Operette* leopardiane come *Ercole e Atlante* e *Copernico*. Ad esempio, frequenti sono proprio i diminutivi, oltre a quello del titolo: *pulviscoli infinitesimali*, *globetti*, *planetino*, *stellina*, *puntino luminoso*.

che trattate nella «leggerezza apparente»¹⁵ di un'interpretazione in chiave mitologica.

È comunque nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, che Pirandello trova le suggestioni maggiormente significative per il seguito del discorso di Mattia, vale a dire per la constatazione secondo cui gli uomini mantengono intatte le proprie illusioni, nonostante la rivoluzione copernicana. Tocca a don Eligio Pellegrinotto il compito di dar voce a quest'altra costante tematica delle *Operette*, al controcanto che in esse accompagna ogni ironica presa di distanza da visioni di tipo antropocentrico:

Don Eligio Pellegrinotto mi fa però osservare che, per quanti sforzi facciamo nel crudele intento di strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene, non ci riusciamo. Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente. (MP 324)

Un tale suggerimento offre lo spunto a Mattia per riflettere sul fatto che

Il nostro Comune, in certe notti segnate nel calendario, non fa accendere i lampioni, e spesso – se è nuvoloso – ci lascia al buio. Il che vuol dire, in fondo, che noi *anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo*. (MP 324)¹⁶

Nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* si discute appunto, dopo l'estinzione del genere umano, di come gli uomini credessero che la natura fosse al loro servizio, di come l'avessero creduto sempre, fino alla fine, e non soltanto fino alla rivoluzione copernicana. Siamo, cioè, in una prospettiva ben più avanzata rispetto a quella del *Copernico*; se quest'ultimo dialogo fissava ed interpretava un momento cruciale della storia dell'uomo, l'altro ne illumina l'intera vicenda esistenziale alla luce di una valutazione globale dell'idea di natura:

¹⁵ L'espressione è dello stesso Leopardi, che la usa in una lettera in cui si oppone all'inserimento delle *Operette* nella «Biblioteca amena», ventilato da Antonio Fortunato Stella, loro primo editore: «Finalmente l'uscir fuori a pezzi, nuocerà sommamente ad un'opera che vorrebbe esser giudicata dall'insieme, e dal complesso sistematico, come accade in ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente» (Ep. 1026, pp. 1272-74).

¹⁶ In un altro punto cruciale del romanzo, quando cioè Mattia decide di farsi riconoscere vivo e di tornare dunque al suo paese, si presenta la stessa immagine: «C'era la luna, quella sera, e però tutti i lampioncini erano spenti, al solito, per le vie quasi deserte» (MP 562). Il motivo delle notti di luna «segnate nel calendario» riporterà nella novella *Le sorprese della scienza* («Il Marzocco», 3 dicembre 1905), in cui è un esplicito riferimento autobiografico alla fortuna de *Il fu Mattia Pascal*. Si veda anche la poesia *Allegre*, IV, *Io non so che bestie sieno* (in *Mal giocondo*, cit.; ora in SP 30-31): «Voi *non siete accese lampade*, / né men chiodi da solajo» (vv. 9-10).

S'immaginavano che le stelle e i pianeti fossero, come dire, moccoli da lanterna, piantati lassù nell'alto, a uso di far lume alle signorie loro, che la notte avevano gran faccende. (OM 80)

Interessante risulta il sintagma «moccoli da lanterna» se consideriamo che un capitolo del *Fu Mattia Pascal* ha per titolo *Il lanternino* e la teoria che vi viene esposta sarà chiamata, come vedremo, *Lanterninosofia*. Una suggestione viene a Pirandello anche dal *Dialogo della Terra e della Luna*, in cui la Luna stessa, personificata, ammette di non rendersi conto degli effetti che essa provoca sulla Terra, come ad esempio il fatto che «io ti fo gran lume nelle tue notti» (OM 112).

Il Folletto e lo Gnomo, come la Terra e la Luna, come Ercole e Atlante, parlano del genere umano come di una «bagattella» nell'universo, qualcosa che c'è ma potrebbe non esserci. Il Folletto ci assicura, con un umoristico sorriso, che la fine del genere umano non coinciderà con la fine del mondo, o dei mondi; che, anzi, quando gli uomini saranno tutti spariti, al mondo non mancherà nulla, e i fiumi non saranno stanchi di correre, né il mare si asciugherà:

Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima. (OM 76)

È sottesa, a tale ipotesi, una visione della natura che non ha quasi nulla a che vedere con quella estrema, totalmente nichilista, del *Cantico del gallo silvestre*, ovvero la natura come regno del nulla eterno. Qui siamo di fronte ad una concezione che confina l'uomo entro uno spazio ristretto, dal quale egli si illude di poter comunicare con una natura che invece lo ignora; come il Tasso in prigione (nell'operetta che lo vede protagonista) si illude di conversare con un Genio frutto della sua fantasia, e come l'uccellino in gabbia, nel capitolo IX del romanzo pirandelliano, si illude di comunicare con l'uomo che gli parla:

Povero uccellino! Lui sì m'inteneriva, mentre io non sapevo che cosa gli avessi detto...

Ebbene, a pensarci, non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? E non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione. (MP 430)

Si tratta di una esplicita dichiarazione di fede leopardiana, che evidentemente fa sistema, per il contenuto e per il tipo di lessico adottato, con quanto espresso nella *Premessa seconda*. L'essere della natura, tanto per il Leopardi

nella fase delle *Operette*, quanto per il Pirandello del *Fu Mattia Pascal*, è diverso dall'essere dell'uomo, l'uno immortale ed eternamente fondato in sé, l'altro mortale, momentaneo e casuale; l'apparenza, il pathos, la bellezza, il suono della natura sono solo inganni dei nostri sensi e del nostro desiderio di destino. Ma, come la natura è, di per se stessa, infinita, così essa può ricreare infinitamente l'illusione della bellezza in chi la osservi, può determinare una sorta di trasporto fantastico o di persistente vita dell'immaginazione nell'uomo ragionevole e disperato. Nietzsche riscontrava una superstita forma di teismo nella concezione leopardiana della natura (GM 90-91), e non a torto; lo stesso si potrebbe dire per Pirandello. Ma ciò che in fondo conta, per entrambi gli autori, nel rapporto uomo-natura, è la nuova prospettiva e il nuovo impulso dell'uomo che vuol descrivere sentimentalmente la natura. In tal senso, la sua opera sulla terra è inutile (prima di tutto a se stesso), ma 'naturale' e poetica, cioè leopardianamente fantastica. Essa sola rende accessibile il campo aperto delle possibilità, di fronte alle quali l'uomo può smettere di sentirsi circondato dal nulla, poiché la possibilità permette l'errore, che a sua volta consente di cogliere il nuovo, e lo sconosciuto. La natura, che o è illimitata o non è, offre all'uomo la consolazione delle cose possibili, il loro dispiegarsi infinito dietro l'orizzonte visibile:

Ciascuna navigazione è quasi un salto dalla rupe di Leucade; producendo le medesime utilità, ma più durevoli che quello non produrrebbe; al quale, per questo conto, ella è superiore assai. (*Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, OM 302-303)

Il viaggio di Cristoforo Colombo, frutto di riflessione e di azione, conduce non di fronte al nulla, inverosimile, ma di fronte alla possibilità, verosimile. Egli non crede che l'ignoto sia contrario alla possibilità, è «in forse» ma non teme, sa che l'ignoto può rivelargli il proprio errore.

La scrittura stessa è una distrazione, una possibilità offerta alla vita per contrastare il tempo della morte, in quanto essa riesce a guardare quel tempo dal velo di un'esistenza che ha ancora nella lingua dell'immaginazione un'esile estrema protezione. Come i paradisi artificiali, anche la scrittura può essere, contro lo spegnersi di questa lingua, di qualche pur pallido rimedio. È in questo senso che nella *Premessa seconda* Mattia accetta il gioco delle possibilità, ammettendo di raccontare la propria paradossale esperienza «in grazia di questa distrazione provvidenziale». Trapela altresì, da tale conclusione, il rifiuto da parte di Pirandello della narrativa naturalistica, attenta prevalentemente ai fatti, talora minimi e trascurabili; egli profila il suo programma di scrittore problematico cui stanno a cuore i grandi temi dell'uomo, primo fra tutti il tema leopardiano per eccellenza: il rapporto tra «l'infinita nostra piccolezza» e l'universo.

3. Tra il buio e la luce: le meditazioni di Anselmo Paleari

Dalla *Premessa seconda* si snoda un filo conduttore, di natura metanarrativa, che attraversa e lega in un movimento circolare tutto il romanzo, esplicitandosi, sotto forma di dialogo, in altri due punti fondamentali: l'episodio dello strappo nel cielo di carta del teatrino di marionette, e l'esposizione della filosofia del lanternino. In entrambi i casi, interlocutore dominante del dialogo risulta Anselmo Paleari, figura bizzarra di filosofo dilettante a cui pare delegato il compito di portavoce dell'autore.

Non è certamente un caso che proprio tra le pieghe di questi teorici intervalli digressivi si notino gli echi leopardiani più significativi; e non è un caso che siano questi i luoghi in cui Pirandello mette a punto la teoria umoristica, col riflettere (= rispecchiare) nella paradossale e particolare vicenda del proprio personaggio la difficile ed altrettanto paradossale condizione dell'uomo moderno. Che è una condizione di scissione dell'Io, che ha perso la propria unità di soggetto, e che si trova in una situazione di straniamento rispetto a se stesso e a tutto ciò che lo circonda. È proprio tale posizione straniata ad essere esemplificata non solo nell'intera vicenda di Mattia Pascal, ma anche nell'ipotesi allegorica dello strappo nel cielo di carta, e nelle immagini poetiche che illustrano la filosofia del lanternino. L'Io, nel momento in cui si scopre bloccato in un vuoto non-senso, circondato dal pallido ed impotente lume della propria ragione, non è più in grado di reagire al sovrastante peso della vita-natura: si vede fissato in un gesto, in un al di là delle illusioni, in una dimensione spazio/temporale irrelata, in cui anche i nomi (propri e comuni) perdono di senso e diventano simulacri della loro stessa significazione: Adriano Meis si scopre come niente altro che il «fu Mattia Pascal».

Sono infatti queste le caratteristiche dei dialoganti leopardiani, straniati fisicamente e mentalmente, alienati nella loro incomunicabilità, imprigionati in un tentativo fallimentare di dar senso alla propria esistenza e alle parole che la descrivono e anche la determinano. I personaggi delle *Operette* hanno gli occhi puntati sul cielo (di carta) ormai strappato e, immobili nello stupore o nella rassegnazione, dialogano con il loro se stesso sdoppiato, che li osserva dall'altra parte del cielo con lo sguardo indifferente o ironico della luna.

3.1. LO «STRAPPO NEL CIELO DI CARTA» DEL TEATRINO

Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? (MP 467)

Siamo press'a poco a metà del romanzo; subito dopo una bella immagine di luna che si affaccia a spiare il protagonista indeciso sul da farsi: «Ho capi-

to, caro, ho capito! E tu, no? davvero?» (MP 467). Mattia stenta a riconoscere i suoi reali sentimenti nei confronti di Adriana, sa che da lì inizierà l'inevitabile presa di coscienza della sua condizione di morte in vita. Alla luna, in quanto onnisciente spettatrice, viene affidato il compito di suggerire ciò che il protagonista non ha il coraggio di confessare a se stesso; ed essa apre, in tal modo, la strada all'immagine del teatrino di marionette. C'è infatti una diretta consequenzialità tra le due raffigurazioni, all'insegna dell'attribuzione a forze esterne all'uomo di ciò che appartiene invece esclusivamente alla sfera umana¹⁷. E si tratta, come abbiamo avuto modo di notare in precedenza, di una tecnica umoristica tipicamente leopardiana, propria di quei dialoghi in cui vengono personificati i pianeti, la natura, la morte, la moda, e vengono attribuite alla loro iniziativa, o a quella degli dei, scoperte e decisioni che appartengono in realtà agli uomini. La struttura è quella dello sdoppiamento dell'Io e della moltiplicazione dei piani di enunciazione nell'impianto dialogico tramite l'attribuzione dei pensieri ad interlocutori diversi. Struttura che sarà rintracciabile – più complessa nelle modalità di espressione ma non nella sua essenza – anche nelle poesie del periodo pisano-recanatese.

Pirandello adotta una simile prospettiva nel concepire l'immagine del teatrino di marionette, e le possibili conseguenze di uno strappo prodottosi nel suo cielo di carta:

Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, tra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. (MP 467-468)

In realtà «gli influssi» irradiantisi dallo strappo sono il frutto di un sovravvento del vuoto interiore che spinge l'individuo a non credere più in se stesso e nelle proprie azioni. La tecnica di attribuzione a potenze o ad eventi esterni, in una prospettiva mitica, di ciò che è invece direttamente derivante

¹⁷ Si tratta di una tecnica che Pirandello sfrutta anche in diverse poesie giovanili; si veda ad esempio *Romanzi*, III, *Giove parla* (in *Mal giocondo*, cit.; ora in SP 11): «Parve un sublime incendio del cielo / quell'ultimo tramonto. E su le nove / cristiane genti stese un negro velo / la Notte. E disse, moribondo, Giove: / Le braccia, tra cui stretta il vecchio cerro / tenea la terra vigorosamente, / segò il villano» (vv. 1-7). Cfr. inoltre, in una prospettiva che ricorda molto da vicino quella del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* del Leopardi («tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie», OM 77), la *Favola prima* (da *Le favole della volpe*, in SP 1047): «Penso che questa della libertà e della signoria del mondo dev'essere certo comune malattia a tutti gli abitatori e i nati sulla terra».

da una condizione personale, la troviamo utilizzata abbondantemente nelle *Operette*, a cominciare dalla *Storia del genere umano* fino al *Copernico*.

Nella *Storia del genere umano* si narra di come gli uomini, dapprima felici, si resero conto del fatto che:

la terra, ancorché grande, aveva termini certi, e non così larghi che fossero incomprendibili; e che tutti i luoghi di essa terra e tutti gli uomini, salvo leggerissime differenze, erano conformi gli uni agli altri. Per le quali cose cresceva la loro mala contentezza. (OM 6)

Allo stesso modo Oreste si rende conto, in un attimo, che il cielo sopra di lui è un cielo di cartapesta; uno strappo glielo ha rivelato come un limite, una «siepe» al di là della quale si apre il mondo delle possibilità¹⁸. Non è un cielo infinito, e il teatrino delle marionette è come la terra che Giove aveva donato agli uomini: entrambi non soddisfano il bisogno di felicità, nel momento in cui uno strappo improvviso li scopre finiti e precari. Gli uomini riducono così l'incomprensibile a noto e monotono; vedono che grandezza e infinità non esistono, che l'immenso è un'astrazione o una larva creata dal desiderio. Anche quando Giove pietosamente moltiplica le apparenze sulla terra creando la varietà naturale, nel loro cuore permane un assillo, la brama dell'impossibile. E l'impossibile, proprio in quanto tale, è anche incomunicabile, non verbalizzabile, mentre le parole conosciute sono semanticamente vuote, sperimentate ormai nella loro insoddisfacente gamma di significati.

Il dialogo leopardiano è perciò sempre un dialogo all'insegna del vuoto: sia di quello che circonda il soggetto costretto a scindersi e sia di quello che circonda l'oggetto nella sua nominazione sbiadita. Così funziona anche lo scambio dialogico tra Mattia e l'emblema della natura più prossimo all'uomo, la luna, «confidente e sfinge, compagna ed enigma, silenziosa sorgente di un pensiero che dialoga con i confini del nulla» (Prete 1993: 11)¹⁹. La luna che suggerisce a Mattia-Adriano la verità sui suoi sentimenti («Ho capito, caro, ho capito! E tu no? davvero?», MP 467) pare essere la stessa luna lon-

¹⁸ Può contribuire ad avvalorare questa interpretazione la lettura della poesia *Richiesta d'un tendone* (in «Riviera Ligure», maggio 1907, e in «Nuova Antologia», 16 agosto 1910; poi in *Fuori di chiave*, cit.; ora in SP 191-192): «sentii che la celeste / volta non era per le nostre teste / regali incoronate / quel che si dice un ragionevol tetto. / Zitti, zitti, affrettatevi, tirate / un tendone, un tendone, per carità!».

¹⁹ Le medesime suggestioni lunari sono rintracciabili in alcune poesie giovanili: cfr. *Intermezzo lieto*, I (in *Mal giocondo*, cit.; ora in SP 42-43), il cui incipit recita «Naviga lenta pe i silenzi arcani / de la tranquilla notte, e l'ampio ascende / arco sidereo la crescente Luna» (vv. 1-3); *Luna sul borgo* (in *Zampogna*, cit.; ora in SP 175): «c'è la luna che dal cielo / rischiarà il borgo in vece vostra» (vv. 2-3); cfr. anche *Le nubi e la luna* (in *Zampogna*, cit.; ora in SP pp. 171-172): «e vien dal colle sù, grande, la Luna. / Sale pian piano, come diva intenta / a vigilare, e a sé le nubi chiama» (vv. 6-8).

tana, e in parte indifferente, ma comunque esperta delle sciagure umane, che compare nel *Dialogo della Terra e della Luna*, dove essa, alla domanda della Terra se conosca o meno i mali e i dolori, risponde:

Oh cotesti sì che gl'intendo; e non solo i nomi, ma le cose significate, le conosco a maraviglia: perché ne sono tutta piena, in vece di quelle altre che tu credevi. (OM 114)

Ebbene, tale luna personificata, nel romanzo pirandelliano, ha funzione introduttiva al dialogo (in realtà piuttosto un monologo²⁰) sul teatrino di marionette; nel senso che pone il lettore in una prospettiva straniata, e nella misura in cui si configura come voce e presenza esterna al cielo di cartapesta sotto cui Mattia vorrebbe nascondersi senza alzare gli occhi allo strappo che egli stesso ha provocato.

Oreste che fissa il cielo bucato, perde all'istante la sua identità di eroe tragico; in seguito a tale perdita, immaginiamo due possibili soluzioni. Prima possibilità: la tragedia può compiersi in un modo diverso, con la morte cioè dello stesso Oreste sopraffatto dalla sua condizione di lacerazione e di dubbio. Si avrebbe in tal caso uno scenario simile a quello evocato dal Folletto ad apertura dell'operetta leopardiana che lo vede protagonista insieme allo Gnomo:

Voi gli aspettate invan: son tutti morti,
diceva la chiusa di una tragedia dove morivano tutti i personaggi. (OM 73)

Seconda possibilità: la tragedia potrà trasformarsi in commedia, o più verosimilmente in tragicommedia, se il protagonista saprà superare con nuove illusioni l'*impasse* in cui si è venuto a trovare; com'è il caso di Cristoforo Colombo che, nell'operetta a lui dedicata, dice:

Che vuol dire uno stato libero da incertezza e pericolo? se contento e felice, quello è da preferire a qualunque altro; se tedioso e misero, non veggio a quale altro stato non sia da posporre. (OM 302)

Soltanto il rischiare nuove vie potrà fare in modo che Oreste non debba morire a causa della perdita della sua identità di personaggio tragico. È per questo che Mattia Pascal si offre una soluzione radicale: addirittura una nuova vita col nome di Adriano Meis, anche se sarà poi costretto a riscoprirsì soltanto come «il fu Mattia Pascal».

²⁰ A parlare, in effetti, è quasi soltanto Anselmo Paleari, mentre Mattia interloquisce con battute di valore quasi fatico, quali: «La tragedia d'Oreste?», «Non saprei», «E perché?» (MP 467).

Il dramma che Pirandello ha voluto esprimere attraverso la vicenda paradossale del suo personaggio è appunto la dissonanza che l'individuo vede tra il proprio morire e la nozione, cioè l'esser consapevole, della propria morte. L'uomo può sognare la sospensione del desiderio di destino, come i morti del *Ruysch*; può invocare il non essere come una forma di piacere; può invidiare i morti e deprecare il giorno natale. Ma non può comprendere la propria morte, cioè il venir meno non della vita in sé, ma della propria identità viva, di quel particolare *modo* dell'essere che è il suo proprio, irripetibile in quanto tale ed eternamente ripetibile e scomponibile nel quadro generale dell'essere; nel modo stesso in cui Oreste, in seguito allo strappo nel cielo del suo teatrino, non comprende la perdita della propria identità di eroe tragico intento solo a seguire e a compiere con convinzione il proprio destino.

Anche nell'episodio dello «strappo», come nella *Premessa seconda*, viene dunque riproposta la posizione ideologica altalenante propria delle *Operette morali*; una posizione cioè sempre in bilico tra fiero orgoglio di chi guarda in faccia le illusioni come tali²¹, e invidia per tutti coloro il cui cielo si mantiene intatto, «senza strappi»²². Tutti i personaggi delle *Operette* potrebbero essere divisi tra quelli paghi del cielo di cartapesta e quelli che, invece, divenuti Amleto, reagiscono in uno dei due modi possibili esplorati in precedenza. Il centro tematico propulsore dei dialoghi leopardiani va infatti individuato nell'alternanza tra l'ingenuità, ad esempio, del Venditore d'almanacchi e la disincantata ironia del Passeggiere; tra la miope credulità dell'Amico e la rassegnata disperazione di Tristano; tra il rudimentale pragmatismo del Fisico e la lungimirante saggezza del Metafisico.

3.2. LA FILOSOFIA DEL «LANTERNINO»: IL GIOCO DELLA VITA E DELLA MORTE

Proprio le riflessioni sul rapporto vita/morte contenute nel *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* mi sembrano fondamentali al fine di comprendere la struttura che Pirandello riserva al discorso sulla *Lanterninosofia*²³. Esso trova la sua premessa già nel decimo capitolo, *Acquasantiera e portacenere*, dove

²¹ È la posizione di Mattia quando critica il comportamento del Papiano: «E il prototipo di queste marionette, caro signor Anselmo» seguitai a pensare «voi l'avete in casa, ed è il vostro indegno genero Papiano. Chi più di lui pago del cielo di cartapesta, basso basso, che gli sta sopra, comoda e tranquilla dimora di quel Dio proverbiale, di maniche larghe, pronto a chiuder gli occhi e ad alzare in remissione la mano; di quel Dio che ripete sonnacchioso a ogni marachella: - *Ajutati, ch'io t'ajuto* -?» (MP 468; corsivo d'Autore).

²² Una posizione che sembra contrastare con la precedente assume infatti Mattia quando ammette: «Beate le marionette,» sospirai, «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pierà: nulla!» (MP 468).

²³ Si tratta dell'esposizione, da parte di Anselmo Palcari, della filosofia riassumibile nella dichiarazione finale: «Se la morte, che ci fa tanta paura, non esistesse e fosse soltanto, non l'e-

Anselmo Paleari, in un dialogo con Mattia, anticipa alcune osservazioni che saranno riprese in seguito. Come già era accaduto nella *Premessa seconda*, il rigido ed irremovibile pessimismo di Tristano viene mediato con quello più moderato e più aperto alla speranza del Metafisico:

Ma altro è l'uomo singolo, dicono, altro è l'umanità. *L'individuo finisce, la specie continua la sua evoluzione*. Bel modo di ragionare, codesto! Ma guardi un po'! *Come se l'Umanità non fossi io, non fosse lei e, a uno a uno, tutti*. (MP 442)

È la medesima polemica contro le masse che nel *Tristano* si definisce in questi termini:

Lasci fare alle masse; *le quali che cosa sieno per fare senza individui, essendo composte d'individui*, desidero che me lo spieghino gl'intendenti d'individui e di masse, che oggi illuminano il mondo. (OM 415)

Il discorso del Paleari è condotto all'insegna di una dialettica vita/morte che supera l'assoluta dominanza di quest'ultima, così come viene espressa nell'operetta. L'eroica furezza di Tristano di fronte alla disperazione e la sua infelicità tutta individuale, vengono dapprima sfumate nella possibilità di una paradossale estinzione del genere umano, sul tipo di quella immaginata da Leopardi nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*:

Ma se l'umanità anch'essa un giorno dovrà finire? Pensi un po': e tutta questa vita, tutto questo progresso, tutta questa evoluzione perché sarebbero stati? Per niente? (MP 443)

per poi trascorrere alla conclusione secondo cui:

Il male della scienza, guardi, signor Meis, è tutto qui: che *vuole occuparsi della vita soltanto*. (MP 443)

Si tratta esattamente dell'errore in cui cade il Fisico a giudizio del Metafisico, nel dialogo leopardiano che li vede protagonisti. Il primo si vanta di

stinzione della vita, ma il soffio che spegne in noi questo lanternino, lo sciagurato sentimento che noi abbiamo di essa, penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia, oltre il breve ambito dello scarso lume, che noi, povere lucciole sperdute, ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento d'esilio che ci angoscia?» (MP 487). La medesima teoria, oltre ad essere ripresa quasi alla lettera nel saggio su *L'Umorismo*, è presente anche nella poesia *Esame* («Nuova Antologia», 16 agosto 1910; ora in SP 410-415), espressa press'a poco negli stessi termini.

aver scoperto «l'arte di vivere lungamente», ottenendo in risposta dall'altro che «se la vita non è felice [...], meglio ci torna averla breve che lunga» (OM 138). Alla successiva replica del Fisico secondo cui la vita è invece un bene di per sé, tanto che «ciascuno la desidera e la ama naturalmente»²⁴, l'altro propone una smentita condotta attraverso una similitudine particolarmente interessante per il nostro discorso:

Così credono gli uomini; ma s'ingannano: come *il volgo s'inganna pensando che i colori sieno qualità degli oggetti; quando non sono degli oggetti, ma della luce*. Dico che l'uomo non desidera e non ama se non la felicità propria. Però non ama la vita, se non in quanto la reputa strumento o subbietto di essa felicità. (OM 138)

La similitudine ci introduce direttamente alla metafora pirandelliana dei lanternini:

Io direi innanzi tutto che *son di tanti colori*; che ne dice lei? *secondo il vetro che ci fornisce l'illusione*, gran mercantessa, gran mercantessa di vetri colorati. (MP 485)

E più oltre:

Questo maledetto *luminico* piagnucoloso ci fa vedere soltanto quel poco a cui esso arriva; e ce lo facesse vedere almeno come esso è in realtà! Ma nossignore: *ce lo colora a modo suo*. (MP 488)

Il luminico che ci portiamo dentro ci fa vedere soltanto una parte, per di più deformata, di realtà, e ci proietta tutt'intorno un'ombra misteriosa che siamo costretti a creder vera finché il lanterno resta acceso in noi.

La compresenza/opposizione di luce ed ombra, così come di giorno e notte, è una costante metaforica non solo di tutto il discorso del Paleari, ma dell'intero romanzo. Già nella cornice narrativa della *Premessa seconda*, Mattia si lamentava del fatto che il comune lasciasse le strade al buio in certe notti di luna piena, come se quest'ultima avesse per suo principale dovere quello di far luce agli uomini. E il buio s'imporrà prepotentemente a Mattia, in seguito all'operazione subita all'occhio, come condizione di vita per quaranta giorni. Si tratta chiaramente di una situazione metaforica in cui trovano spazio, non a caso, le riflessioni del Paleari sulla filosofia del lanterno, a loro volta chiave metanarrativa di lettura per la tragicomica vicenda del protagonista, prigioniero dell'altro se stesso morto ma pur sempre vivo.

²⁴ E Mattia Pascal gli fa eco, rispondendo timidamente al Paleari: «Dicono: l'istinto della conservazione...» (MP 442).

Quaranta giorni al buio. [...] Dopo alcuni giorni di quella *prigionia cieca*, il desiderio, *il bisogno d'esser confortato* in qualche modo crebbe fino all'esasperazione. (MP 483)

Non si può fare a meno di pensare alla figura di Torquato Tasso, così come viene delineata da Leopardi nell'operetta a lui dedicata. Il collegamento risulta pertinente sia per la situazione in sé e per il bisogno di consolazione che anche Torquato avverte (e che lo porta ad immaginare un genio buono ed amico con cui discutere di questioni filosofiche, come Mattia fa con Paleari), sia per la metaforizzazione tanto della condizione di prigionia quanto del buio e della notte:

La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. (OM 163)

La notte, essendo fondamentalmente il luogo dell'inarticolato, del primordiale, è anche il tempo dell'unica verità possibile. Essa, da dimensione irrazionale e immaginosa, diventa nelle *Operette*, e poi nei *Canti* pisano-recanatesi, il momento della massima lucidità possibile: quella appunto mista di immaginazione e ragione, potenziata dal torpore dei sensi, tra veglia e sonno, quando la vista interiore prende il posto della vista reale. Ricordiamo i versi del *Coro di morti* del Ruysch:

[...]. *Profonda notte*

Nella confusa mente

Il pensier grave oscura. (*Coro di morti*, vv. 8-10)

I morti nello studio di Federico Ruysch cantano proprio «di mezza notte» poiché quello è forse l'unico momento in cui è ammissibile che essi facciano irruzione nel mondo dei vivi con la loro canzoncina; nell'ora cioè che più delle altre evoca la fine della vita²⁵. La metafora della notte in relazione alla morte viene anch'essa usata dal Paleari in modo esplicito:

²⁵ Come abbiamo già visto a proposito della *Premessa seconda*, il *Coro dei morti* svolge una funzione importante nella dinamica del discorso pirandelliano. Pensiamo all'idea di una continuità assoluta tra vita e morte nel nome di un'eternità che le accoglie senza drastiche rotture; dice Paleari nel brano già citato (cfr. nota 32): «la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento d'esilio che ci nagoscia?» (MP 487). Lo stesso Mattia Pascal, d'altra parte, in seguito ai discorsi del Paleari sulla morte, avverte: «Non che credessi veramente di esser morto: non sarebbe stato un gran male, giacché il forte è morire, e, appena morti, non credo che si possa avere il tristo desiderio di ritornare in vita. Mi accorsi tutt'a un tratto che dovevo proprio morire ancora: ecco il male! Chi se ne ricordava più?» (MP 439).

Spento alla fine a un soffio [il lanternino], ci accoglierà *la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione*, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione? (MP 484-485)

L'opposizione giorno/notte, a significare l'inconciliabilità esistente tra due condizioni tanto diverse ma pur complementari e necessarie l'una all'altra, la troviamo, esplicitamente espressa ed accostata allo stato umano, poco oltre, nel capitolo successivo:

Com'*altro è il giorno, altro la notte*, così forse una cosa siamo noi di giorno, altra di notte. (MP 509)

I dialoghi leopardiani sono costellati da opposizioni dei campi semantici in questione, che rinviano spesso al disaccordo o all'incompatibilità tra i due interlocutori, vale a dire tra due modi del pensiero, tra due differenti orizzonti ideologici; oppure, come nel brano citato dal *Fu Mattia Pascal*, segnalano la distanza non tanto tra ragione e immaginazione o tra veglia e sonno, quanto piuttosto tra due diverse fasi dell'Io, tra la quotidiana e reale illusione diurna e la tragica verità notturna.

La distanza incolmabile, di valore metaforico, che separa la notte dal giorno è caricata di senso e marcata come indizio di fondamentale importanza già nella *Storia del genere umano*, ma resa funzionale e fatta interagire con la strutturazione dialogica, soltanto nel percorso riflessivo delle *Operette* del '24 dal *Dialogo della Terra e della Luna* fino al *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, passando attraverso il *Tasso* e il *Ruysch*. Che sono infatti i dialoghi di cui mi occuperò in dettaglio; anche perché sono quelli in cui viene affrontato, nei suoi diversi aspetti, il problema della nominazione del reale, del rapporto, cioè, tra oggetto e verbalizzazione dello stesso: problema speculare a quello della perdita di unità dell'Io e dunque legato anche alla opposizione figurativa giorno/notte.

Lo iato che separa i due stati dello scorrere del tempo funge da sfondo immaginativo al dialogo in svolgimento i cui salti di prospettiva più incisivi vengono segnalati proprio dall'alternarsi dei momenti di luce e di buio. La notte «senza luna né stelle» dell'immaginazione tassiana, la mezzanotte dei morti di Federico Ruysch, la «bella notte» di Colombo, sono altrettante varianti metaforiche di una sospensione, di una pausa nella vita, di un momentaneo accostamento alla morte o almeno al suo pensiero, una porzione di tempo apparentemente più statico, più lento a procedere, quando l'uomo si guarda dentro e fa il punto sulle sue illusioni. La notte, tramite l'impossibilità di «vedere» la realtà, permette il libero sfogo dell'immaginazione grazie alla quale opera anche la ragione: il disfacimento di ciò che alla luce si è presentato come vero e che al buio può rivelare la sua mancanza di senso.

La notte allude alla scena mortale della scrittura leopardiana, in quanto

momento straniato, tempo irrelato, sospensione dell'azione. Ma la scrittura, d'altro canto, dipanandosi nel tempo metaforico notturno, e disfaccendo la tela dell'azione vitale, avverte comunque e subisce il passare del tempo. Il tempo della scrittura, non alternativo ma sfasato rispetto a quello cronologico, cerca di esorcizzare quel trascorrere inesorabile e insensato: fissando la notte (e il giorno) nelle prospettive opposte della Terra e della Luna, e contemporaneamente nello sguardo coraggioso dell'uomo Colombo, esso crea l'illusione di poter dominare almeno il cambiamento di punto di vista. Slittamento del tutto illusorio; visto che le prospettive sono e restano inconciliabili, e il dialogo dunque inesistente. Inesistente soprattutto perché la prospettiva straniata notturna è anch'essa un inganno della mente: l'uomo può fermarsi a riflettere sul suo stesso «errare», ma quella riflessione si spegnerà sempre, umoristicamente, nell'abbagliante luce del giorno, in essa tornerà ad essere inglobata perché da essa, in fondo, aveva tratto la sua ragion d'essere.

Come infatti la scrittura si confronta con l'alternativa immobilizzante della pagina bianca, allo stesso modo l'uomo, sia attore o spettatore della vita, si confronta con l'impossibilità del dialogo, con l'inevitabile tramonto della comunicazione operativa. Ecco allora che l'illusorio sguardo esterno si materializza nello spazio siderale, nel non-luogo, in cui vengono collocati fantastici personaggi che rappresentano soltanto il sogno umano (irrealizzabile) del guardarsi dall'esterno; un esterno che non è però mai un «fuori da», visto che anche i pianeti e le stelle, gli eroi mitologici, e perfino i morti, paiono sottostare alle leggi umane. Tutto è ricondotto sotto il dominio assoluto del «male di esistere». Sia allora che si consideri il naufragio umano dall'esterno (I morti di Ruysch, il Genio di Tasso, il Sole del Copernico, la Luna, il Colombo consapevole della sventura umana) sia che lo si viva dall'interno (Tristano, Tasso, Copernico, Ruysch, la Terra, l'Islandese, il Colombo della scoperta dell'America che dubita e spera, ma anche il pirandelliano Mattia Pascal), la conclusione tragica, esplicita o implicita, è sempre la stessa: il fallimento della ragione.

La conclusione non muta solo perché è pur sempre l'uomo che mette in atto il procedimento mentale per cui, estraniandosi da sé, si situa su un'altra dimensione, «altra» solo apparentemente. L'umorismo, cioè, pare sopravvivere, nella dinamica situazionale, dall'esterno (Sole, Luna, Genio, i morti, la Natura), ma in realtà, in modo più o meno dichiarato (per sonno, ubriachezza, bisogno di fuga, illusione), è sempre il protagonista stesso che, scoprendosi alla ricerca di una verità impossibile, tenta delle risposte purtroppo inconsistenti e condotte da una prospettiva decisamente umana, perché interna alla vicenda dialogica.

Il caso dell'inconciliabilità di opposte visioni del mondo, espressa attraverso il collocamento diurno o notturno, si rileva spesso, nelle *Operette*, al

momento del saluto finale o iniziale tra i dialoganti. Così la Terra e la Luna si salutano in chiusura del dialogo:

Terra. [...] Dalla parte dalla quale ti favello è **notte**.

Luna. Ma qui da questa parte, come vedi, è **giorno**.

Terra. [...] **Buon giorno**.

Luna. Addio; **buona notte**. (OM 116)

Allo stesso modo il Sole e l'Ora prima nel *Copernico*:

– **Buon giorno**, Eccellenza.

– Sì; anzi **buona notte**. (OM 363)

L'accentuazione della differenza tra giorno e notte è non a caso una delle soluzioni adottate da Giove, nella *Storia del genere umano*, per far fronte all'infelicità degli uomini e alla loro continua richiesta di novità:

Cosperse la notte di stelle, rassottigliò e ripurgò la natura dell'aria ed accrebbe il giorno di chiarezza e di luce. (OM 9-10)

Ma il genere umano non si rassegna all'impossibilità di raggiungere uno stato felice, ed arriva a desiderare la morte e ad anteporla alla vita (com'è il caso di Tristano), oppure si culla con la fantasia e le illusioni, appartenenti comunque alla sfera del notturno (è il caso del Tasso che difatti immagina di sera la presenza del Genio, poco prima di addormentarsi). Sognante ed irrealista, questa felicità è all'incrocio di due interdizioni. La prima è descritta appunto nella *Storia del genere umano*, come volontà di raggiungere l'immenso e l'infinito, o addirittura come finzione d'immensità e infinità; ciò che fa dire a Leopardi, nel *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*:

Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura. (OM 404)

La seconda è legata al desiderio di non essere «genere umano», ma animale, vegetale, minerale, tutto ciò che ignora il sentimento della vita e il problema della felicità:

Anima. Dimmi: degli animali bruti, che tu menzionavi, è per avventura alcuno fornito di minore vitalità e sentimento che gli uomini?

Natura. Cominciando da **quelli che tengono della pianta**, tutti sono in cotesto, gli uni più, gli altri meno, inferiori all'uomo; **il quale ha maggior copia di vita, e maggior sentimento**, che niun altro animale.

Anima. Dunque alluogami, se tu m'ami, nel più imperfetto. (OM 101)

E, allo stesso modo, il signor Anselmo Paleari spiega a Mattia che:

Noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci vivere*, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno *sentimento della vita*, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. (MP 484)

Il sentimento della vita fa sì che l'uomo debba continuamente riflettere sulla propria condizione, e, in quanto animale sociale, sia legato ad una identità: non solo cioè al suo essere uomo, ma al suo particolare, individuale *modo* di essere *un* uomo, con un nome, appunto, *proprio*. La libertà del singolo è ridotta ad un ambito ristretto, al cerchio di luce che il suo *lanternino* gli proietta intorno: Adriano Meis, perseguitato dal fu Mattia Pascal, vede naufragare miseramente il tentativo di procurarsi una diversa identità. Il suo resta un sogno, irrealizzabile come quello di Amelio filosofo solitario, che conclude l'*Elogio degli uccelli* con questo voto:

In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per essere mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirla, [...]; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita. (OM 321)

LETTURA DEL DIALOGO DELLA TERRA E DELLA LUNA
E DEL DIALOGO DI CRISTOFORO COLOMBO
E DI PIETRO GUTIERREZ

Una lettura interdipendente tra i due dialoghi si giustifica intanto con una relazione tematica forte, che oltrepassa quelle piuttosto esili che si possono rintracciare tra le *Opèrette*. Il dialogo tra i due pianeti (personificati) e quello tra i due avventurieri sono infatti inseriti nel percorso di una stessa parabola riflessiva: quella che riguarda la consapevolezza umana di essere al margine di un universo sostanzialmente impregnato di dolore.

La strutturazione dialogica delle due operette è senza dubbio differente, ma non per una mera questione di modelli letterari, bensì per un necessario riflesso stilistico della differente dimensione enunciativa: il brio e la vivacità del primo dialogo sono speculari al rigore logico e argomentativo del secondo; il «favellare» della Terra si specchia nel «ragionare» di Colombo, come si trattasse di due facce della stessa medaglia. La nostalgia per le «belle fole», per i tempi antichi in cui si riteneva possibile che la Luna e la Terra fossero persone e potessero parlare, si materializza nella struttura dialogica della prima operetta; la coscienza filosofica della ineluttabilità del destino di noia e di infelicità si materializza invece nel rigoroso argomentare di Colombo. Ma si noterà come in entrambe le operette il tema della conquista geografica e scientifica in senso lato viene, in modi differenti, affiancato a quello delle illusioni antiche e dei miti su mondi sconosciuti.

Tale snodo tematico, costante nella riflessione del Leopardi sulle recenti scoperte della scienza e sull'entusiasmo illuminista di cui quelle scoperte sono oggetto, si configurava, d'altra parte, come un crocevia fondamentale già nella canzone *Ad Angelo Mai*, che può dimostrarsi un collante *a priori* dei due dialoghi che stiamo analizzando. In quella sede si mettono infatti in relazione la vicenda di Colombo e la quasi contemporanea carriera poetica dell'Ariosto; le quali, una volta accostate e fatte interagire, assurgono a simboli di due opposte tendenze dell'animo umano: da un lato, la curiosità di soddisfare la voglia di movimento e di novità (secondo il paradigma tracciato nella *Storia del genere umano*) esemplificata sulla figura storica di Colombo:

Ma tua vita era allor con gli astri e il mare,
ligure ardita prole,
quand'oltre alle colonne, ed oltre ai liti

cui strider l'onde all'attuffar del sole
 parve udir su la sera, agl'infiniti
 flutti commesso, ritrovasti il raggio
 del Sol caduto [...]
 [...] Ah! ah!, ma conosciuto il mondo
 non cresce, anzi si scema [...] (vv. 76-88)

e, dall'altro, l'infantile e statico rifugiarsi nell'irrealtà poetica di mondi fantastici, partoriti dall'immaginazione: premessa enunciativa e sfondo lirico nell'invenzione del *Dialogo della Terra e della Luna*:

Nascevi ai dolci sogni intanto, e il primo
 sole splendeati in vista,
 cantor vago dell'arme e degli amori,
 che in età della nostra assai men trista
 empierà la vita di felici errori:
 nova speme d'Italia. (vv. 106-111)

Anche i riscontri intertestuali ci confermano la reciproca dipendenza dei due dialoghi. Nei quali una medesima fonte settecentesca agisce a differenti livelli e con diversi spunti, assumendo, direi, una funzione strutturante: gli *Entretiens sur la pluralité des mondes*, di Fontenelle¹. Anzi, è possibile ammettere che la «Terza serata» dell'opera fontenelliana – mediata dai dialoghi lucianei per quanto riguarda il *Dialogo della Terra e della luna* – funzioni da raccordo intertestuale tra le due operette. Lì, infatti, vengono messe a confronto le due situazioni della scoperta dell'America e della possibile scoperta della luna come pianeta abitato: la medesima incertezza che domina quest'ultima ipotesi era riscontrabile al tempo di Colombo riguardo l'idea dell'abitabilità dell'altra parte del nostro pianeta. Vedremo in dettaglio i riscontri testuali.

Al di là delle relazioni di ordine tematico e intertestuale, c'è poi una sottile ma tenace isotopia che permea, anzi struttura, in filigrana i dialoghi che ci interessano giustificandone l'accostamento: quella relativa alla crisi del linguaggio, al problema del rapporto tra oggetto e nome, cui fanno da specchio metaforico *in praesentia* le opposte collocazioni dei dialoganti (notturna e diurna) con tutte le implicazioni che ne derivano. Si tratta del *fil rouge* che arriverà fino ai *Canti* pisano-recanatesi, nei quali l'autore cercherà di restituire vitalità al linguaggio poetico tramite una strutturazione intra-dialogica direttamente derivante dagli esperimenti testuali delle *Operette*; tesi ad attri-

¹ Solitamente citata come una fonte tra le altre, ma per cui manca, a quanto mi risulta, uno studio coerente e sistematico dei rinvii testuali riguardanti questa operetta.

buire nuovi significati alle parole, funzionanti simultaneamente e umoristicamente su diversi piani enunciativi.

1. Il Dialogo della Terra e della Luna

Il dialogo può essere diviso in sei sezioni, segnate dagli scarti relativi al grado e al tipo di asimmetria dei dialoganti:

1) rr. 1-22: presentazione degli interlocutori e dichiarazione di sudditanza da parte della Luna (asimmetria qualitativa e quantitativa² a favore della Terra).

2) rr. 23-58: dichiarazione da parte della Luna di non conoscere il genere umano pur essendo abitata (asimmetria di presupposti enunciativi).

3) rr. 59-137: dichiarazione esplicita della Luna di impossibilità dialogica a causa dell'antropocentrismo della Terra (asimmetria di presupposti enunciativi, evidenziata ora specificamente a livello linguistico; asimmetria qualitativa a favore della Luna, riconosciuta anche dalla Terra).

4) rr. 138-167: favola dell'Ariosto, con spunti lirici.

5) rr. 168-198: rivelazione del male comune all'universo (unica sezione in cui l'asimmetria quantitativa è a favore della Luna; simmetria planetaria all'insegna del male).

6) rr. 199-213: rifiuto della Terra di fronte alle conclusioni della sua interlocutrice; solidarietà con le speranze degli uomini (asimmetria qualitativa a favore della Luna definitivamente confermata).

1.1. PRIMA SEZIONE

La prima sezione presenta un movimento dialogico di genere luciano, come nota Nicoletta Fabio (1995: 205), evidente soprattutto nella comicità diffusa, nel tessuto lessicale, e nella presentazione eulogica³ dei personaggi:

Terra. Cara Luna, io so che tu puoi parlare e rispondere; per essere una persona; secondo che ho inteso molte volte da' poeti: oltre che i nostri fanciulli dicono che tu veramente hai bocca, naso e occhi, come ognuno di loro; e che lo veggono essi cogli oc-

² Per 'asimmetria qualitativa' intendo quella che concerne il diverso statuto ontologico dei personaggi; per 'asimmetria quantitativa' intendo quella relativa alla lunghezza dei turni conversazionali.

³ Utilizzo la distinzione formulata da S. STATI (1982: 53-56) tra enunciati *eulogici* («che esprimono la solidarietà, l'accordo con quanto detto dal partner»), *dislogici* («il cui produttore si dimostra ostile o critico nei confronti dell'allocutore e/o in contraddizione con ciò che egli ha detto») e *neutri* («che non partecipano all'opposizione eulogico vs dislogico»).

chi propri; che in quell'età ragionevolmente debbono essere acutissimi. Quanto a me, non dubito che tu non sappi che *io sono né più né meno una persona*; tanto che, quando era più giovane, feci molti figliuoli: sicché non ti maraviglierai di sentirmi parlare. Dunque, Luna mia bella, con tutto che io ti sono stata vicina per tanti secoli, che non mi ricordo il numero, io non ti ho fatto mai parola insino adesso, perché le faccende mi hanno tenuta occupata in modo, che non mi avanzava tempo da chiacchierare. Ma oggi che i miei negozi sono ridotti a poca cosa, anzi posso dire che vanno co' loro piedi; io non so che mi fare, e *scoppio di noia: però fo conto in avvenire di favellarti spesso*, e darmi molto pensiero dei fatti tuoi; quando non abbia a essere con tua molestia.

Luna. Non dubitare di cotesto. [...] *Se ti pare di favellarmi, favellami a tuo piacere*; che quantunque amica del silenzio, come credo che tu sappi, io t'ascolterò e ti risponderò volentieri, *per farti servizio*. (OM 105-106, rr. 1-22)

Il presupposto enunciativo dell'intero dialogo è basato su una dichiarata simmetria di fondo: l'essere la Terra e la Luna due «persone», perciò abilitate alla comunicazione verbale. Tutto il dialogo è dunque reso possibile da una premessa di tipo fantastico. Anche se i poeti si dimostreranno nel seguito del dialogo assolutamente inattendibili come fonti di informazione e tutte le loro teorie saranno svelate come false, a fondare la possibilità del dialogo è proprio una favola. Favola allora il dialogo stesso: nella misura in cui mette in scena un punto di vista, quello della Luna, esterno alla prospettiva umana, per proclamare con maggiore incisività una verità profondamente umana.

Il verbo «favellare», usato per ben due volte – tanto dalla Terra quanto dalla Luna – in questo *incipit* dialogico, confermerebbe che il dialogo consiste prevalentemente in un «raccontar favole», secondo l'etimologia del verbo, ricordata dallo stesso Leopardi:

Favella e favellare derivano evidentemente da *fabula* e *fabulari* [...]. Ma che ha da far la favella e il favellare col favoleggiare e con le favole? (Zib. 497)

La risposta a questa domanda non può essere ignorata per la corretta comprensione del dialogo che stiamo analizzando:

Qui appunto consiste il singolare e l'osservabile di questa derivazione. Perocché l'antico e primitivo significato di *fabula*, non era *favola*, ma *discorso*, da *for faris*, quasi *piccolo discorso*, onde poi si trasferì al significato di *ciancia nugae*, e finalmente di *finzione e racconto falso*. (Zib. 498; 13 gennaio 1821)

Recuperare il significato primitivo del verbo non è impresa priva di implicazioni concettuali: vuol dire innanzitutto recuperare (o tentare di farlo) anche il tempo primitivo in cui quel vocabolo nasce. Rendere giustizia all'etimologia della parola equivale a cercare la radice di un vissuto collettivo nel-

l'esperienza mitica che lo ha preceduto, ridare vita ad un corpo significante che ha perduto il contenuto semantico e vitale⁴. «Favellare» è anche parlare secondo un linguaggio finto; ma finto nel senso di mai esistito, perché anteriore ad ogni altro, e quindi mitico⁵. La distanza spaziale che intercorre tra i due pianeti, attenuata dalla 'favola' della loro personificazione per lo meno vocale, permette così a Leopardi di inserire su un piano di finzione consapevole un complesso gioco di prospettive e di livelli enunciativi, che strutturano la riflessione sul linguaggio.

Non è per fortuita coincidenza che il verbo «favellare» torna nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*⁶, in cui pure è adottata la formula del dialogo impossibile, o meglio del dialogo interiore camuffato da dialogo di scambio:

Genio. Via, questa notte in sogno io te la condurrò davanti [Leonora]; bella come la gioventù; e cortese in modo, che tu prenderai cuore di *favellarle* molto più franco e spedito che non ti venne fatto mai per l'addietro. (OM 154)

Qui si parla di un sogno, di una favola nella favola del dialogo, e perciò di un linguaggio ancora una volta significante in senso originario: di una comunicazione che sia in grado di andare oltre il reale, (con)fondendosi con esso già a livello del dialogo tra Tasso e il Genio (oltre che in quello auspicato tra Tasso e la sua Leonora). Lo sdoppiamento del livello enunciativo tra Tasso e Genio, così come tra Terra e Luna, è il mezzo più efficace per mettere in luce l'unilateralità e la pochezza dei significati tradizionali delle parole, con l'attribuire ad uno dei due dialoganti – come vedremo – l'incomprensione di alcuni termini, o il loro diverso intendimento.

Ma cerchiamo di capire come si manifesta la differente posizione enunciativa delle interlocutrici Terra e Luna.

Tutto il discorso della Terra è basato sulla confusione più totale tra teorie filosofiche, antichi miti, invenzioni di poeti, che vengono posti sullo stesso piano, senza alcuna scala di attendibilità, secondo «uno dei modi classici della produzione del comico: l'esagerazione, la sproporzione, il conflitto tra elementi disparati e 'ragionevolmente' non paragonabili tra loro» (Prete 1981:

⁴ Cfr. cap. I, § 4.

⁵ Cfr. su questo tema della favella/favola, e sul suo rapporto col mito, PRETE (1991), NATOLI & PRETE (1998: 61-77) e MAZZARELLA (1996: 103).

⁶ Il verbo si ritrova poi in operette che non sono dialoghi: *Detti memorabili di Filippo Ottonieri, Elogio degli uccelli, Proposta di premi fatta dall'Accademia dei sillografi*. Nelle operette più concertose, cioè più filosofiche, si usa piuttosto «ragionare», mentre «cicalare» esiste solo nel *Dialogo di Torquato Tasso*.

89-90). Il che evidenzia senza dubbio uno schema di tipo luciano⁷, in cui gli *exempla* mitologici e libreschi vengono affastellati con effetto di supporto comico, come:

Gallo. Mi pare, o Micillo, che tu sia del tutto incolto, e che non abbia mai letto i poemi di Omero, dove anche il cavallo di Achille, Xanthos, dato un bell'addio al nitrato, sta lì a dialogare in mezzo al combattimento. [...] E allora, che cos'avresti fatto, se ti avesse parlato la chiglia della nave Argo, o la quercia a Dodona avesse profetizzato con una sua propria voce? (SG 807)

Ma, al di là e per mezzo di tale mediazione, ciò mostra anche un tentativo di appiattimento del senso intrinseco delle teorie scientifiche, ridotte di fatto a favole moderne, in linea con le antiche favole mitologiche. La comicità che ne deriva – e lo capiremo meglio nelle sezioni successive – non è fine a se stessa: è anzi direttamente funzionale alla volontà di marcare la staticità della strategia dialogica della Terra.

La sua richiesta di comunicazione è dettata dalla noia, dal «non saper che fare»: perciò la sua curiosità non è volta a scoprire altre realtà e a risolvere dubbi riguardo i misteri dell'universo. La Terra si dimostra fin d'ora un concentrato di umanità, una sorta di distillato di illusioni antropocentriche, rese comiche dall'affastellare teorie filosofiche, poetiche invenzioni, antichi miti e moderne cervelotiche pseudo-scoperte. Essa non è perciò in prospettiva straniata (come la Luna) rispetto ai suoi abitanti: non è spettatrice, ma complice dell'illusione umana. La sua prospettiva è cioè falsata dall'essere totalmente coinvolta nel gioco umano.

Ricapitolando: il sistema delle (a-)simmetrie dialogiche è particolarmente complicato. Alla simmetria qualitativa iniziale (pianeti = persone), si aggiunge subito un'asimmetria relativa alla condizione di enunciazione: la Luna, subalterna rispetto alla Terra, risponde a quest'ultima per «far[le] servizio» aspettando sempre che l'altra dia il via al movimento dialogico; asimmetria che si rovescerà a favore della Luna, quando questa si rivelerà indubbiamente superiore nella sua saggezza: svelando la simmetria di fondo che la mette in relazione con tutti i pianeti del sistema solare: quella basata sul dominio universale e incontrastato del male.

Proprio a colei che parla solo per rendere un servizio, a colei che per definizione è «amica del silenzio», toccherà svelare l'amara verità sulla condizione irrimediabilmente infelice dell'intero universo. Certo, la Terra, tutta compresa nelle sue illusioni e nel suo «cianciare» (r. 122) per passare il tempo, non poteva arrivare a tanto: l'umanità ha bisogno di uno specchio per

⁷ Cfr. SANGIRARDI (1998: 354-355), che mette in luce le ascendenze luciane del dialogo, in relazione ai numerosi *exempla* che lo popolano. In generale, sui rapporti intertestuali dell'opera leopardiana con Luciano, cfr. GALIMBERTI (1964), MATTIOLI (1982), MESSINEO (1982).

guardarsi dall'esterno e scoprirsi infelice senza rimedio. Questo specchio è la Luna, e lo è per tradizione letteraria: il ricorso alla favola dell'Ariosto ne denuncia gli antecedenti lirici⁸.

Terra. Io vorrei sapere se veramente, secondo che scrive l'Ariosto, tutto quello che ciascun uomo va perdendo; [...] tutto sale e si raguna costà. (OM 113, rr.142-147)

La Luna è muta, in quanto detentrica della sapienza primitiva, e forse dell'originaria 'favella' polifonica e polisemica; essa conosce, riflettendo immagini, ma non parla: sarà infatti muta l'impassibile testimone del *Canto notturno*, che rispecchia il fallimento del retorico interrogare umano. Qui, nel dialogo, la Luna, pur professandosi «amica del silenzio», parla, sebbene per finta: perché la Terra, sia pur bonariamente, la costringe per un capriccio; e perché, in quanto «persona», deve possedere una voce e poter articolare parole. E d'altra parte la voce, come connotazione vitale dell'essere, è anche la 'voce' della tradizione mitologico/letteraria, che in Leopardi è percepita ed agisce sempre come risonanza verbale, come «dimensione acustica», per usare una formula di D. De Robertis (1987): in altri termini, sollecitare la 'voce' della Luna equivale a rievocare la serie di racconti fantastici che la riguardano, e viceversa⁹. Ma – e allora il gioco diventa umoristico – apostrofando la Luna, la Terra si condanna a sentire ciò che non avrebbe mai voluto sentire, a scoprire l'evidenza di tutto il negativo che lo specchio le rinvia: e che paradossalmente la costringerà, con movimento opposto a quello iniziale, ad interrompere la conversazione a favore di un più opportuno silenzio.

L'imperiosa richiesta di dialogo da parte della Terra fa appello, oltre alle favole dei poeti che vogliono la Luna una persona, anche all'evidenza della faccia lunare con «bocca, naso e occhi» visibile a tutti i fanciulli «acutissimi» in virtù della loro età; evidenza che sarà in seguito apertamente negata dalla Luna (rr. 83-86). Chiamiamo qui in causa per la prima volta il Fontenelle degli *Entretiens*:

La moitié de la lune qui se trouva tournée vers nous au commencement du monde, y a toujours été tournée depuis; elle ne nous présente jamais que *ces yeux, cette bouche et le reste de ce visage* que notre imagination lui compose sur le fondement des taches qu'elle nous montre. (Entr. 40, *Second soir*)

⁸ Cfr. SEGRE (1990). Il discorso sulla funzione della luna come immagine strutturante del testo è già stato fatto nel capitolo I, a cui rimando anche per la bibliografia relativa, e sarà ripreso nel commento al *Canto notturno*.

⁹ Si tratta di quella vasta «biblioteca fantastica» a cui Leopardi fa ricorso spesso nelle *Operette morali*, e per cui cfr. PRETE (1981).

Il dialogo di Fontenelle con la Marchesa è impostato sul tentativo di spiegare ad un pubblico non esperto una serie di nozioni scientifiche e anche immaginarie sull'universo conosciuto¹⁰. Lo spirito illuminista che anima l'opera del francese è naturalmente di un ottimismo sfolgorante in rapporto ai progressi della scienza, e all'attendibilità di una serie di fantastiche supposizioni. Anche l'entusiasmo sottostante all'esposizione della teoria dell'abitabilità dei vari pianeti risulta molto intenso. È questo uno dei casi più eclatanti di esotismo cosmico proprio dell'età dei lumi, dove scienza e fantasia si mescolano per lasciar spazio allo sfogo delle passioni contro le superstizioni o, all'opposto, contro la calma piatta della ragione.

L'uomo fontenelliano non è soltanto spettatore dell'universo, ne è soprattutto attore. Lo dimostrano le numerose metafore, anche comiche, di cui egli si serve per dimostrare alcune teorie. Ad esempio:

Oh! que j'aurois d'envie, s'écria la Marquise, qu'il arrivât *quelque grand naufrage* qui répandit ici bon nombre de ces Gens-là, dont nous irions considérer à notre aise les figures extraordinaires! Mais, repliquai-je, s'ils étoient assez bien habiles pour naviguer sur la surface extérieure de notre Air, et que de-là, par la curiosité de nous voir, ils nous pêchassent comme des Poissons, cela nous pleroit-il? Pourquoi non? Répondit-elle en riant. Pour moi, *je me mettrois de mon propre mouvement dans leur filets*, seulement pour avoir le plaisir de voir ceux qui m'auroient pêchée. (Entr. 61, *Troisième soir*)

Si esplicitano qui tanto lo spirito illuminista improntato alla curiosità che sfida ogni ostacolo pur di essere soddisfatta, quanto la riduzione comico-ironica di una materia carica di forti implicazioni sentimentali. Il «naufragio» che per gli illuministi è necessario a migliorare la relazione dell'uomo col mondo, diventa in Leopardi un'amara (dis)illusione contemplata proprio da quella Luna fatta oggetto di elucubrazioni e fantasticherie; la quale, salvando il suo ruolo di spettatrice, può sorridere delle «naufraganti» speranze della Terra credulona e dei suoi infondati saperi. Una volta preso atto del fallimento di quel relazionarsi col mondo, non resta che accettare il naufragio come inevitabile sconfitta, e tutt'al più divenirne spettatori in un atto estremo di paradossale umorismo: l'umoristico coraggio (della Luna) di vedersi naufragare nel male.

Una sorta di personificazione dei pianeti Leopardi la trovava già in Fontenelle:

-Toutes ces planètes, dit la Marquise, sont faites comme nous, qui rejettons toujours sur les autres ce qui est en nous-mêmes. La Terre dit: «*Ce n'est pas moi qui*

¹⁰ Opportunamente P. ROTA (1997: 79-91) ricorda anche, accanto al libro di Fontenelle, il suo corrispettivo italiano, cioè il *Newtonianismo per dame* di Francesco Algarotti.

tourne, c'est le soleil.» La Lune dit: *«Ce n'est jamais moi qui tremble, c'est la terre.»*
(Entr. 41, *Second soir*)

Sempre nello spirito brillante e spassoso della conversazione galante, si avanza l'idea che l'errore di prospettiva possa indurre conclusioni sbagliate tanto sulla Terra quanto sulla Luna; ma ciò non comporta alcun dubbio esistenziale da parte di chi è entusiasta e sicuro della positività costruttiva anche di errori del genere.

1.2. SECONDA SEZIONE

In questa sezione si impone una cospicua quantità di rinvii eruditi da parte della Terra, secondo l'intento enunciativo che abbiamo esposto in precedenza:

Terra. Senti tu questo suono piacevolissimo che fanno i corpi celesti coi loro moti?

Luna. A dirti il vero, io non sento nulla.

Terra. Né pur io sento nulla, fuorché lo strepito del vento che va da' miei poli all'equatore, e dall'equatore ai poli, e non mostra saper niente di musica. *Ma Pitagora dice che le sfere celesti fanno un certo suono* così dolce ch'è una meraviglia; e che anche tu vi hai la tua parte, e sei l'ottava corda di questa lira universale: ma che io sono assordata dal suono stesso e però non l'odo.

Luna. Anch'io senza fallo sono assordata; e, come ho detto, non l'odo: e non so di essere una corda.

Terra. Dunque mutiamo proposito. Dimmi: sei tu popolata veramente, come affermano e giurano mille filosofi antichi e moderni, da Orfeo sino al De la Lande? Ma io per quanto mi sforzi di allungare queste mie corna, che gli uomini chiamano monti e picchi; colla punta delle quali ti vengo mirando, a uso di lumacone; non arrivo a scoprire in te nessun abitante: *se bene odo che un cotal Davide Fabricio, che vedeva meglio di Linceo, ne scopersse una volta certi, che spandevano un bucato al sole.* (OM 106-107, rr. 23-43)

L'addensarsi a questo punto dei riferimenti eruditi, al di là dell'effetto comico su base antropocentrica, ha un valore ben più consistente nella dinamica dialogica: vale soprattutto a marcare la distanza di presupposti enunciativi tra le due interlocutrici. Distanza incolmabile davvero, se misurata diacronicamente sulla tradizione secolare del sapere umano scritto e dunque codificato, e sincronicamente sulla buffa immagine del «lumacone» che cerca senza successo di osservare da lontano la superficie della luna. L'accentuarsi della differenza di prospettiva dei due pianeti – per il momento limitata alla negazione da parte della Luna delle ipotesi dell'altra – è affidata cioè alla ironica relativizzazione del valore di fonti filosofiche (in senso lato) di tutti i tempi, in una metariflessione sulla loro inconsistenza, che coinvolge anche il

livello paratestuale¹¹. Le numerose note e annotazioni marginali di Leopardi con analoghi rinvii ai testi da cui sono tratte le leggende e le notizie riportate dalla Terra fanno convergere sulla paradossale enumerazione da patte del personaggio fittizio anche quella parallela dell'autore, in un sostanziale processo di svuotamento non solo delle teorie esposte, ma soprattutto della solidità enunciativa dell'Io da cui parte l'invenzione poetica. Mi spiego: la complicità tra Io autoriale e Io enunciatore/Terra, evidenziata dalla somma dei rinvii eruditi, fa sì che l'onda ironica, che investe la posizione antropocentrica della Terra, investa di riflesso quella dell'Io, nella sua erudizione esibita proprio a questo fine. Ma fa anche in modo che l'altra onda, quella umoristica che si solleverà sul finale in seguito al rifiuto della Terra di capire il messaggio lunare, si ripercuota sul doppio scettico e nichilista dell'Io, la Luna, ricondotta al silenzio da chi l'aveva spronata al dialogo; mettendo così in evidenza lo scollamento irreparabile del soggetto autoriale che si colloca contemporaneamente su due piani, sdoppiandosi nei personaggi fantastici di questo fantastico dialogo allo specchio.

Lo sfoggio di erudizione da parte della Terra apre la strada al quesito sugli abitanti della Luna, con conseguente esplicita divaricazione di presupposti enunciativi. Anche per questa sezione ricorriamo al testo di Fontenelle, peraltro citato dallo stesso Leopardi in una precedente variante dell'Autografo, accanto ad Orfeo e al posto di De la Lande (OM 107, r. 37).

I dubbi e le riserve espresse negli *Entretiens* sull'abitabilità della Luna presentano una buona dose di ironia ma non hanno nulla di umoristico; nel senso che il discorso non mette mai in discussione l'ottimistica certezza che ogni dubbio sia da imputare ad ignoranza e ad una scienza ancora agli albori che col tempo presenterà grandi e fondamentali scoperte:

Dites-moi bien sérieusement, si vous croyez qu'il y ait des hommes dans la lune; car jusqu'à présent vous ne m'en avez pas parlé d'une manière assez positive. Moi? repris-je, je ne crois point du tout qu'il y ait des hommes dans la lune. *Voyez combien la face de la nature est changée d'ici à la Chine; d'autres visages, d'autres figures, d'autres mœurs, et presque d'autres principes de raisonnement. D'ici à la lune le changement doit être bien plus considérable. [...]* Quelles sortes de gens seroient-ce donc? reprit la Marquise, avec un air d'impatience. De bonne foi, Madame, repliquai-je, je n'en sais rien. (Entr. 49-50, *Second soir*)

¹¹ Secondo la definizione di GENETTE (1989: 4), intendiamo per paratesto tutta quella «zona non solo di transizione ma di transazione» tra testo e contesto: il nome dell'autore, il titolo e gli intertitoli, le epigrafi e le dediche, le note, le prefazioni e le postfazioni. La cui importanza sarà evidente anche nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio*, per cui cfr. il capitolo successivo. La funzione del paratesto nelle *Operette* è stata ben illustrata da SECCHIERI (1992: 81-136).

Qui il ragionamento si basa su un'equazione di evidenza: la Natura assume volti diversissimi già nell'ambito stesso della terra, dunque figurarsi negli altri pianeti! Si tratta peraltro dell'assunto principale di tutto il libro, come dichiara lo stesso autore nella Prefazione:

Ne soupçonnez pas que ce soit une défaite pour éluder votre objection, que de dire qu'il n'y a point d'hommes dans la lune; vous verrez qu'il est impossible qu'il y en ait, selon l'idée que j'ai de la diversité infinie que la nature doit avoir mise dans ses ouvrages. Cette idée règne dans tout le livre, et elle ne peut être contestée d'aucun philosophe. (Entr. 13)

Sarà proprio questo assunto ad essere umoristicamente relativizzato da Leopardi con la dichiarazione finale per cui, nonostante la presunta diversità ad ogni livello, la natura trova una costante universale nel male. Per ora, nella sezione che stiamo considerando, l'entusiasmo illuminista per la varietà naturale di cui l'uomo è parte e che viene vista come oggetto di sempre nuove ricerche, diventa materia di risentita constatazione anti-anthropocentrica da parte della Luna¹², che dirà esplicitamente nella sezione successiva:

Luna. [...] Ma in vero che tu mi riesci peggio che vanerella a pensare che le cose di qualunque parte del mondo sieno conformi alle tue; *come se la natura non avesse avuto altra intenzione che di copiarli puntualmente da per tutto.* (OM 108, rr. 75-78)

Dove si avverte peraltro una nota malinconica, in Leopardi quasi connaturata al riconoscimento della piccolezza di un mondo creduto prima unico ed eterno. Ma torniamo al punto in cui comincia a svelarsi l'asimmetria enunciativa a favore della Luna:

Luna. Delle tue corna io non so che dire. Fatto sta che io sono abitata.

Terra. Di che colore sono cotesti uomini?

Luna. Che uomini?

Terra. Quelli che tu contieni. Non dici tu d'essere abitata?

Luna. Sì: e per questo?

Terra. E per questo non saranno già tutte bestie gli abitatori tuoi.

Luna. Né bestie né uomini; che *io non so che razze di creature si sieno né gli uni né le altre.* E già di parecchie cose che tu mi sei venuta accennando, in proposito, a quel che io stimo, degli uomini, *io non ho compreso un'acca.*

Terra. Ma che sorte di popoli sono coteste?

¹² ROTA (1999: 269-270) fa giustamente notare l'influsso di alcuni scritti galileiani (antologizzati non per caso nella *Crestomazia*), soprattutto del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, per quanto concerne la critica all'antropocentrismo e alla convinzione per cui sulla luna debbano succedere solo cose comprensibili agli umani.

Luna. Moltissime e diversissime, che tu non conosci, come io non conosco le tue.
(OM 107, rr. 44-58)

La Luna non si stupisce come la sua interlocutrice del fatto che i loro rispettivi abitanti non siano della stessa specie e non abbiano lo stesso nome; lo dà anzi per scontato, e si infastidisce piuttosto dell'ingenuità della Terra. La Luna non si cura molto di sapere più di quel che sa riguardo ai popoli terrestri, persuasa dell'inutilità di tali curiosità di fronte alla convinzione del male comune a tutto l'universo (di cui dirà in seguito).

Il problema comunicativo – che nelle sezioni successive si rivelerà più specificamente un problema verbale, di nominazione («intendi tu questi nomi?» r. 170) – è più complesso di quanto possa apparire a prima vista: che cosa nega la Luna? Nega la conoscenza dei nomi o anche delle cose significate? È chiaro che, delineando la diversità del sistema 'natura' per i due pianeti, la Luna non mette comunque in discussione la comunanza del sistema linguistico, la cui divergenza non permetterebbe comunicazione verbale. Ciò che viene qui esplicitato è invece il divario tra fede assoluta nel significato delle parole, e relativizzazione delle stesse. Lo scollamento tra significante e significato coincide con la crisi di un linguaggio anch'esso antropocentrico, autoreferenziale; e mette in evidenza le possibilità linguistiche (anche fallimentari, ma non inconcepibili) insite in un sistema di pensiero basato sulla coscienza della inattendibilità dell'uomo rispetto alla pretesa di capire. È grazie a questa coscienza che l'intelletto può aprirsi a 'mondi possibili' alternativi a quelli conosciuti: sarà infatti questo il presupposto enunciativo di Colombo¹³, che assumerà nel proprio ragionamento, cercando di superarle, tanto la staticità ottusa della Terra quanto la staticità nichilista della Luna.

Il problema della comunicazione è comunque posto: il nome privo di contenuto, di referente tangibile, è diventato un corpo senza vita, una 'mumia' verbale a cui ridar voce per qualche minuto (o per qualche riga) evocando un senso *post-mortem*. È quello che farà il *Coro di morti* nello studio di Federico Ruysch. Per ora, il dialogo che stiamo analizzando sperimenta la strada della comica contrapposizione linguistica, della non coincidenza tra significato e significante, con conseguente sdoppiamento dell'Io su due piani enunciativi (della Terra e della Luna); laddove Colombo tenterà la conciliazione in nome della ricerca, del rifiuto dell'immobilità (anche linguistica), passando attraverso il trasognato ampliamento semantico dei concetti da parte di Torquato Tasso, e attraverso il salto nell'incomunicabile e inconoscibile dimensione del *Coro di morti*.

La crisi linguistica delineata dalle dichiarazioni di non capire e di non co-

¹³ Per il quale P. TESTI (1995: 160-161) parla di coscienza dell'inadeguatezza del linguaggio tradizionale ad esprimere l'apertura verso nuovi orizzonti sconosciuti.

noscere da parte della Luna coincide inoltre, inevitabilmente, con la crisi di quest'ultima come immagine, e dunque dell'immagine poetica *tout court*. Se le parole non sono più in grado di rivelare forza immaginativa, restando circoscritte alla definizione di ciò che è visibile piuttosto che destare l'immagine anche di ciò che è invisibile¹⁴, gli stessi referenti del linguaggio perdono il loro alone fantastico: la Luna, da specchio dei sogni e delle illusioni, si trasforma in specchio del male universale. Essa non può che rimandare il negativo del pensiero umano: non può che constatare il fallimento della ragione, ma anche di se stessa come immagine e fonte di poesia, non più in grado di fraporsi tra Io ed oggetto con la sua forza evocatrice.

L'Io, lacerato a sua volta, ha riconosciuto la falsità e l'inconsistenza di quell'immagine: che diventa fantasma di se stessa, privata della sua aura mitica, e umoristicamente risvegliata dalla scrittura per tenere in piedi un'impalcatura compositiva tesa ormai alla proclamazione della finzione della scrittura e dell'illusione suprema della vita. L'Io, che comunque nelle *Operette* è nascosto, o piuttosto mascherato, disseminato nelle pieghe dei diversi interventi dialogici, accetterà di elaborare testualmente la propria crisi quando, come attore protagonista, parlerà in prima persona nei *Canti* pisano-recanatesi: allora la frattura dei livelli enunciativi, lo sfaldamento dell'immagine poetica, e il tentativo di recuperarli tramite la finzione e lo sdoppiamento dell'Io nel Tu, sorreggeranno i componimenti. Ma i presupposti si trovano già in questi dialoghi delle *Operette*.

1.3. TERZA SEZIONE

L'asimmetria enunciativa si chiarisce e si consolida:

Terra. [...] Fosti tu mai conquistata da niuno de' tuoi?

Luna. No, che io sappia. E come? E perché?

Terra. Per ambizione, per cupidigia dell'altrui, colle arti politiche, colle armi.

Luna. Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici. (OM 108, rr. 61-66)

Si fanno avanti lo spettro della conquista e la brama di possesso da parte degli uomini, gli effetti negativi del progresso che di certo non animavano lo scritto fontenelliano. La Luna dichiara di non saper decifrare i nomi; ammette insomma la difficoltà di comunicazione, ed infatti poco dopo asserirà: «Va pure avanti; che mentre seguiti così, non ho cagione di risponderti, e di mancare al silenzio mio solito» (rr. 120-121).

¹⁴ Cfr. PONZIO (1989: 37-49).

Ma la Terra insiste, pur riconoscendo la propria inferiorità intellettuale rispetto alla Luna, nell'avvertire l'interlocutrice della pericolosità dei progetti umani:

Terra. Cara Luna, tu hai a sapere che io sono di grossa pasta e di cervello tondo; e non è maraviglia che gli uomini m'ingannino facilmente. Ma io ti so dire che se i tuoi non si curano di conquistarti, tu non fosti però sempre senza pericolo: perché in diversi tempi, molte persone di quaggiù si posero in animo di conquistarti esse; e a quest'effetto fecero molte preparazioni. [...] Oltre a questo, già da non pochi anni, io veggio spiare minutamente ogni tuo sito, ricavare le carte de' tuoi paesi, misurare le altezze di cotesti monti, de' quali sappiamo anche i nomi. (OM 109-110, rr. 93-104)

In questo passo il paradosso della nominazione arbitraria ed insensata raggiunge il suo culmine: «sapere» i nomi delle presunte montagne lunari equivale a conoscerle. La crisi dell'identità tra nome e oggetto nominato è ormai totale, e parrebbe, nel seguito dell'intervento terrestre, che anche i nomi comuni, quelli delle cose più elementari e più note, perdano di senso, si accumulino in una sterile elencazione tesa solo alla proclamazione di un assoluto vuoto semantico.

A parte l'esplicito e comico riconoscimento dell'asimmetria enunciativa da parte della Terra stessa, l'ultima parte del brano citato ci riporta ad un passo del dialogo fontenelliano, di cui bisogna però notare il diverso spirito:

[...] Je n'en doute non plus que des nouvelles les plus sûres qui nous viennent de là.

Et quelles sont ces nouvelles sûres? interrompit-elle. Ce sont celles, répondis-je, qui nous sont rapportées par ces Savans qui y voyagent tous les jours avec des lunettes d'approche. Ils vous diront qu'ils y ont découvert des terres, des mers, des lacs, de très hautes montagnes, des abîmes très profonds. [...] L'illustre M. Cassini, l'homme du monde à qui le ciel est le mieux connu, a découvert sur la lune quelque chose qui se sépare en deux, se réunit ensuite, et se va perdre dans une espèce de puits. Nous pouvons nous flatter, avec bien de l'apparence, que c'est une rivière. Enfin on connaît assez toute ces différentes parties pour leur avoir donné des noms de Savans. Un endroit s'appelle Copernic; un autre Archimède; un autre Galilée; il y a un promontoire des Songes, une mer des Pluies, une mer de Nectar, une mer des Crises; enfin la description de la lune est si exacte qu'un Savant qui s'y trouveroit présentement ne s'y égareroit non plus que je ferois dans Paris. (Entr. 46, Second soir)

Nel riferire tali scoperte, Fontenelle non denota alcun imbarazzo o scetticismo; anzi, la fiducia nel loro valore è assoluta. Si tratta di quelle teorie che, nella premessa al libro, egli definisce «ragionevoli» e che dichiara di aver di tanto in tanto mischiato a idee favolose, ma badando bene a distinguere i due livelli, ciò che eviterà di fare la Terra nel dialogo di Leopardi:

Je n'ai rien voulu imaginer sur les habitants des mondes, qui fût entièrement im-

possible et chimérique. J'ai tâché de dire tout ce qu'on en pouvait penser *raisonnablement*, et les visions mêmes que j'ai ajoutées à cela ont quelque fondement réel. Le vrai et le faux sont mêlés ici, mais ils y sont toujours aisés à distinguer. Je n'entreprends point de justifier un composé si bizarre; c'est là le point le plus important de cet ouvrage, et c'est cela justement dont je ne puis rendre raison. (Entr. 12, *Préface*)

La Tetra leopardiana non distingue invece tra favole, mitologie, filosofie recenti, e mescola – secondo la dinamica che abbiamo già descritto – tutte le immagini leggendarie che le vengono in mente:

Terra. [...] Ora, venendo ad altro, come sei molestata da' cani che ti abbaiano contro? Che pensi di quelli che ti mostrano altrui nel pozzo? Sei tu femmina o maschio? perché anticamente ne fu varia opinione. È vero o no che gli Arcadi vennero al mondo prima di te? che le tue donne, o altrimenti che io le debba chiamare, sono ovipare; e che una delle loro uova cadde quaggiù non so quando? [...] (OM 110, rr. 106-112)

Come nella sezione precedente l'affastellarsi delle teorie filosofiche antiche e moderne preparava alla rivelazione fatale della non coincidenza tra «abitante» e «uomo», così ora l'apice della comica tirata storico-mitologica da parte di una Terra che non riesce in alcun modo a rinunciare al suo patri-monio culturale ritenuto universale, introduce al pacato ed amaro umorismo della battuta successiva. La Luna infatti risponde:

Luna. Va pure avanti; che mentre seguiti così, non ho cagione di risponderti, e di mancare al silenzio mio solito. *Se hai caro d'intrattenerti in ciance*, e non trovi altre materie che queste; in cambio di voltarti a me, che non ti posso intendere, sarà meglio che ti facci fabbricare dagli uomini un altro pianeta da girarsi intorno, che sia composto e abitato alla tua maniera. *Tu non sai parlare d'altro che d'uomini e di cani e di cose simili, delle quali ho tanta notizia, quanta di quel sole grande grande, intorno al quale odo che giri il nostro sole.* (OM 111-112, rr. 120-128)

Quelle della Terra vengono definite «ciance», mentre la Luna allude ad una diversa possibilità di dialogo, che l'altra non è in grado di assecondare: «Tu non sai parlare altro che...». Ci sarebbe dunque un altro modo di discorrere, per la Luna, con argomenti e nomi che non siano quelli a lei sconosciuti «d'uomini e di cani e di cose simili»: alternativo a tale ipotetico dialogo è il silenzio. A questo punto, nel tono più rilassato della Luna, che si contrappone al tono concitato e al ritmo serrato delle domande della sua interlocutrice, ci sembra però che si operi un salto umoristico in virtù del finale della battuta: soprattutto di «quel sole grande grande», che nella sua indefinita lontananza figurativa e concettuale ingloba anche quei nomi «d'uomini e di cani e di cose simili», che si perdono nel non-senso generale dell'universo. Paradossalmente, proprio al culmine dello svuotamento semantico, gli stessi nomi, ri-

dotti a rovine in-significanti, sembrano riacquistare forza evocativa: per il funzionamento pirandelliano del telescopio, che può far veder piccolo o grande a seconda del lato da cui si guarda, l'ironica svalutazione dell'umano si colora umoristicamente di un desolato moto di compassione per quegli uomini così piccoli. E ricordiamo il passo dello *Zibaldone*, che, pascalianamente, inverte il sarcastico antiantropocentrismo di altri luoghi:

Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, né l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza. Quando egli considerando la pluralità de' mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo, ch'è minima parte di uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza [...]; allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e della immensa capacità della sua mente. (Zib. 3171)

Anche Pirandello giocherà con la prospettiva rovesciata del grande e del piccolo¹⁵, e potrà anche affermare:

Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? *Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo.* E come si può dunque dir piccolo l'uomo? (Um. 159)

Eppure la struttura dialogica, e umoristica, del testo testimonia dell'impossibilità leopardiana di acquietarsi nel riconoscimento di questa «retorica dell'antinomia», per dirla con Ossola (1982: 302): che, se lascia intravedere l'altra faccia della medaglia, non restituisce però pienezza di senso al nome e al nominato, i quali restano comunque sospesi nel nulla delle proprie possibilità semantiche (perdute). Il fatto è che l'oltre-umano, il Dio, che consente a Pascal di re-integrare il significato perduto tanto delle cose quanto dei nomi che le designano, in Leopardi coincide con il vuoto. E il vuoto, che non è l'assenza (recuperabile dalla memoria), non permette alcuna effettiva restituzione di senso, se non appunto nella 'favola' intesa anche come memoria letteraria.

1.4. QUARTA SEZIONE

Allo stesso livello delle moderne teorie scientifiche viene collocata la favola dell'Ariosto con la relativa questione se davvero tutto ciò che perdono gli uomini si trovi sulla Luna, racchiuso in fiale di diversa grandezza:

¹⁵ Per il confronto tra Leopardi e Pirandello su questo tema cfr. BINI (1987: 62-63).

Terra. [...] Ma io mi dimenticava una cosa che importa più d'ogni altra. Io vorrei sapere se veramente, secondo che scrive l'Ariosto, tutto quello che ciascun uomo va perdendo; come a dire la gioventù, la bellezza, la sanità, le fatiche e spese che si mettono nei buoni studi per essere onorati dagli altri [...] Tutto sale e si raguna costà: di modo che vi si trovano tutte le cose umane; fuori della pazzia, che non si parte dagli uomini. In caso che questo sia vero, io fo conto che tu debba essere così piena, che non ti avanzi più luogo. [...] Però vorrei che noi facessimo insieme una convenzione, per la quale tu mi rendessi di presente, e poi di mano in mano, tutte queste cose; [...] ed io ti farei pagare dagli uomini tutti gli anni una buona somma di danari. (OM 112-113, rr. 141-161)

Dunque, nel dialogo leopardiano, il racconto dell'Ariosto è un mezzo per ricordare, pur restando sul terreno delle ingenuità terrestri, le qualità che gli uomini hanno irrimediabilmente perduto e che non c'è modo di recuperare, malgrado i sogni della Terra che vorrebbe organizzare addirittura un baratto. Ma ciò che crea l'effetto umoristico è l'idea, suggerita per via indiretta, che sia anche la perdita di fantasia – quella stessa che ha ispirato il poema ariostesco – a configurare un panorama desolante tra le righe del discorso della Terra.

Sarà opportuno ricordare, come già accennato nell'introduzione, che nella canzone *Ad Angelo Mai* l'encomio del poeta dell'*Orlando furioso* segue l'amara dichiarazione sulla scoperta di Colombo, che, lungi dall'ampliare i nostri orizzonti, non avrebbe fatto altro che accrescere il senso del nulla. L'Ariosto si configura, anche in questo caso, come il simbolo dell'illusione fantastica e poetica, tanto più significativo in quanto nato mentre Colombo, scoprendo l'America, uccideva metaforicamente quelle «belle fole»:

Nascevi ai dolci sogni intanto, e il primo
 sole splendeati in vista,
 cantor vago dell'arme e degli amori,
 che in età della nostra assai men trista
 empier la vira di felici errori:
 nova speme d'Italia. O torri, o celle,
 o donne, o cavalieri,
 o giardini, o palagi! a voi pensando,
 in mille vane amenità si perde
 la mente mia. Di vanità, di belle
 fole e strani pensieri
 si componea l'umana vira: in bando
 li cacciammo: or che resta? or poi che il verde
 è spogliato alle cose? Il certo è solo
 veder che tutto è vano altro che il duolo. (vv. 106-120)

In Fontenelle, per contro, il ricorso alla favola dell'Ariosto aveva l'unico fine di colorire il discorso e di allentare la tensione filosofica sfumando così i dubbi irrisolvibili, secondo la dichiarazione di principio espressa nella *Prefazione* precedentemente citata:

Mais, reprit-elle, je serois bien aise de savoir encore plus en détail comment est fait le dedans du Pays. Il n'est pas possible, répliquai-je, que Messieurs de l'Observatoire vous en instruisent; il faut le demander à Astolfe, qui fut conduit dans la lune par saint Jean. Je vous parle d'une des plus agréables folies de l'Arioste, et je suis sûr que vous serez bien aise de la savoir. [...] Ce qu'il vit de plus rare dans la lune, c'était un vallon, où se trouvait tout ce qui se perdait sur la terre, de quelque espèce qu'il fût, et les couronnes, et les richesses, et la renommée, et une infinité d'espérances, et le temps qu'on donne au jeu, et les aumônes qu'on fait faire après sa mort, et les vers qu'on présente aux princes, et les soupirs des amants. [...] Mais devinez de quelle sorte de chose on ne trouve point dans la lune: de la folie. Tout ce qu'il y en a jamais eu sur la terre s'y est très bien conservé. (Entr. 47, *Second soir*)

Evidente la differenza di tono nella considerazione scherzosa del racconto fontenelliano; che, attestandosi su un livello di utopico *divertissement*, non suscita alcun sentimento al di là dell'ammirazione per la fervida fantasia ariostesca e dell'ironico apprezzamento per i sogni e le illusioni umane: ciò che in Leopardi si trasforma in amara considerazione, in non troppo dissimulata nostalgia per i tempi in cui l'uomo poteva ritenersi soddisfatto di sé e della natura perché non si era ancora rotto l'incantesimo dell'illusione. La menzione di miti e di favole non scade mai nel ridicolo o nel satirico puro, ma si situa sempre su una dimensione di malinconica rimembranza di un'altra possibilità di vita e di pensiero che si è definitivamente perduta.

Quanto più il dialogo è improntato alla dichiarazione della negatività della vita, tanto più ci si rende conto della lacerazione dolorosa con cui è vissuto lo scacco dell'illusione. Il ridimensionamento dell'uomo, il riconoscimento del suo essere insignificante e meccanicamente inserito in un ingranaggio di cui non domina i congegni, non suscita nel lettore irrisione e sdegno, ma anzi nostalgia (per i tempi in cui si pensava che davvero il genere umano fosse privilegiato nell'universo) e malinconia, sorriso amaro ed amara tristezza.

Proprio nel discorso della Terra sulla favola dell'Ariosto compagno degli spunti idillici, sulla scia di quelli segnalati nella sezione precedente, che anticipano certi toni sentimentali del *Colombo*, del *Tasso*, dell'*Islandese*; toni assenti in altre operette precedenti, improntate ad uno stile più propriamente luciano¹⁶. A questo punto, sentiamo che non possiamo più ridere delle intemperanze dialogiche della Terra, del suo ostinato preoccuparsi della condizione umana. È così aperta la strada alla tragica rivelazione finale.

¹⁶ Alcuni guizzi lirici troviamo nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, come «Ma ora che ei sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi» (OM 80, rr. 138-141).

1.5. QUINTA SEZIONE

La quinta sezione è l'unica in cui l'asimmetria quantitativa si sposta definitivamente a favore della Luna:

Terra. Almeno mi saprai tu dire se costì sono in uso i vizi, i misfatti, gl'infortuni, i dolori, la vecchiezza, in conclusione i mali? intendi tu questi nomi?

Luna. Oh cotesti sì che gl'intendo; e non solo i nomi, ma le cose significate, le conosco a meraviglia: perché ne sono tutta piena, in vece di quelle altre che tu credevi. (OM 114, rr. 168-173)

La Luna si sente in dovere di specificare che non sono solo i nomi ad essere compresi ma anche ciò che essi indicano; il livello di comunicazione qui viene ripristinato nella sua completa aderenza tanto al codice quanto al senso veicolato. Il quale codice linguistico comune, ricordiamo, non viene mai messo in discussione, poiché in tal caso si avrebbe una discrasia nella possibilità dialogica: sarebbe impossibile dichiarare l'assenza di un oggetto se fosse anche lontanamente ventilata la possibilità di un'alternativa lessicale per contrassegnarlo.

Come pure resta centrale il mezzo «voce» per la comunicazione. Pur nella *fictio* planetaria, cioè, la dimensione spaziale non viene ignorata: la Luna e la Terra possono comunicare perché sono vicine:

Luna. [...] E se tu potessi levare tanto alto la voce, che fossi udita da Urano o da Saturno, o da qualunque altro pianeta del nostro mondo; e gl'interrogassi se in loro abbia luogo l'infelicità, e se i beni prevagliano o cedano ai mali; ciascuno ti risponderebbe come ho fatto io. Dico questo per aver dimandato delle medesime cose Venere e Mercurio, ai quali pianeti di quando in quando io mi trovo più vicina di te; come anche ne ho chiesto ad alcune comete che mi sono passate dappresso: tutti mi hanno risposto come ho detto. E penso che il sole medesimo, e ciascuna stella risponderebbero altrettanto. (OM 115, rr. 188-198)

1.6. SESTA SEZIONE

Col solito movimento umoristico di ripiegamento circolare, il dialogo si conclude con la rinuncia della Terra a prendere atto della rivelazione lunare:

Terra. Con tutto cotesto io spero bene: e oggi massimamente, gli uomini mi promettono per l'avvenire molte felicità. (OM 116, rr. 199-200)

Si tratta dello stesso salto argomentativo di altri dialoghi, introdotto da locuzioni conclusive con più o meno accentuata sfumatura concessiva:

Venditore. [...] *Coll'anno nuovo*, il caso incomincerà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice. (OM 404-405, rr. 53-55)

Colombo. [...] *Contuttociò* spererei che fossimo per goderla presto. (OM 304, rr. 142-143)

o anche, ma non a fine dialogo:

Tasso. *Con tutto questo*, io mi muoio dal desiderio di rivederla, e di riparlare. (OM 153, rr. 49-50)

Da questa posizione di ripiegamento consolatorio la Terra non intende muoversi. E se la conclusione razionale è data dalla Luna che dichiara:

Luna. Spera a tuo senno: e io ti prometto che potrai sperare in eterno. (OM 116, rr. 201-202)

la conclusione sentimentale del dialogo si realizza nella preoccupazione della Terra per il benessere degli uomini, forse accresciuta dalla rivelazione sulla negatività dell'esistenza universale.

Il *Dialogo della Terra e della Luna* si chiude sul saluto, carico di contenuto simbolico, delle due interlocutrici:

Terra. Sai che è? Questi uomini e queste bestie si mettono a romore: perché *dalla parte dalla quale io ti favello, è notte, come tu vedi, o piuttosto non vedi*; sicché tutti dormivano; e allo strepito che noi facciamo parlando, si destano con gran paura.

Luna. *Ma qui da questa parte, come tu vedi, è giorno.*

Terra. Ora io non voglio essere causa di spaventare la mia gente, e di rompere loro il sonno, che è il maggior bene che abbiano. Però ci ripareremo in altro tempo. *Addio dunque; buon giorno.*

Luna. *Addio; buona notte.* (OM 116, rr. 203-213)

Il passo offre più spunti analitici di quanto potrebbe sembrare se ci si limitasse a notare il riferimento a Luciano: «Ma mentre parliamo non si sente un vociare come di gente che grida da terra?» (*Caronte, Ermete, e diversi morti*, DM 359). Il tono di derivazione luciana è d'altonde presente anche nella chiusa, che tornerà identica in apertura del *Copernico*:

Ora prima. Buon giorno, Eccellenza.

Sole. Sì: anzi buona notte. (OM 363, rr. 3-4)

Ma in Leopardi non si tratta di una semplice teatralizzazione per mezzo di battute rapide e scoppiettanti che esaltano il modello greco. Qui di comico c'è ben poco. Se di teatralizzazione si può parlare, bisogna farlo in relazione alla portata metaforica di cui le opposte prospettive, notturna e diurna,

sono caricate¹⁷. Nel gran teatro del pensiero umano, l'incontro/scontro tra posizioni ideologiche trova conferma e si specchia nelle distanze effettive dello spazio circostante; la dimensione spaziale, quella che si percepisce con lo sguardo e si concepisce con l'immaginazione, ci offre lo spettacolo allietante ma desolante della nostra materiale 'lontananza' dalla verità.

Dobbiamo rilevare, oltre alla distanza comunicativa che viene marcata tramite la differenza giorno/notte, l'insistenza sul verbo «vedere» che sottolinea il punto di vista opposto ed inconciliabile dei dialoganti. Potrebbe infatti trarre in inganno il fatto che la Luna si trova in una condizione diurna, mentre l'altra è immersa in una notte fonda in cui i suoi abitanti sono addormentati. L'equivalenza *giorno* = *conoscenza* e *notte* = *inganno* parrebbe scontata; ma non è corretta. Ho già avuto modo di spiegare – e Pirandello lo aveva capito con grande lucidità – che il giorno leopardiano è piuttosto il tempo dell'inganno, del mascheramento, dell'illusione, in quanto sinonimo di realtà; mentre la notte coincide con il momento in cui l'animo, libero dalle catene del vivere reale, potenziato di immaginazione, può dar sfogo alla piena facoltà analogica della ragione, scoprendo così quelle profonde verità che non hanno nulla a che vedere con la realtà visibile, essendone anzi l'antitesi. La Luna, dunque, è detentrica di maggior saggezza non perché si trova in situazione diurna, ma perché al contrario è in posizione straniata rispetto alla Terra, della quale non solo non capisce ma nemmeno 'vede' nulla, poiché di là è notte; laddove la Terra 'vede' il giorno lunare, e da quella luce è metaforicamente accecata: la vista reale offusca quella della verità. Il gioco delle equivalenze dà perciò questi risultati: *notte* = *non vedere* = *verità* vs *giorno* = *vedere* = *inganno*.

Il finale recupera, con un movimento di raccordo circolare che ritroviamo in tutti i testi leopardiani, la strategia spazio/temporale del dialogo e la sua logica conseguenza: l'opposizione tra giorno e notte, tra vedere e non vedere, giustifica l'incompatibilità tra la «favella» (= la favola) della Terra e la parola-verità della Luna.

2. Il Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez

Nella già citata canzone *Ad Angelo Mai* in cui nel 1820 Leopardi celebrava i grandi italiani del passato, dopo Dante e Petrarca troviamo Cristoforo Colombo. La cui celebrazione è però accompagnata da un'amara constatazione:

¹⁷ Di un finale che «non possiede un'effettiva efficacia conclusiva» parla MONTEROSSO (1998: 601), il quale tuttavia, pur non riconoscendone il valore simbolico, nota che «quell'opposizione notte-giorno non è un contrasto buio-luce meccanicamente esteriore o un semplice gioco di parole, ma guizzo che offre un'immagine apprezzabilmente vivace».

Ahi ahì, ma conosciuto il mondo
non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
l'etra sonante e l'alma terra e il mare
al fanciullin, che non al saggio appare.

Nostri sogni leggiadri ove son giti
dell'ignoto ricetta
d'ignoti abitatori, o del diurno
degli astri albergo, e del rimoto letto
della giovane Aurora, e del notturno
occulto sonno del maggior pianeta?
Ecco svanire a un punto,
e figurato è il mondo in breve carta;
ecco tutto è simile, e discoprendo,
solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
il vero appena è giunto,
o caro immaginar; da te s'apparta
nostra mente in eterno; allo stupendo
poter tuo primo ne sottraggon gli anni;
e il conforto però de' nostri affanni. (vv. 87-105)

Il nuovo Ulisse, con le sue scoperte, appiattisce la terra rendendola uniforme, trasformandola in «breve carta». L'esploratore moderno sradica il «caro immaginar» del fanciullo e dell'umanità bambina, uccide con il vero lo stupendo potere primigenio dell'immaginazione: fa svanire d'un tratto, fissandoli in un punto geografico, i sogni di nuovi mondi. «Discoprendo» una nuova terra, Colombo non fa che accrescere il nulla. È questo il presupposto teorico dell'operetta, che presiede anche a riflessioni estetiche zibaldoniane, come la seguente:

Quando il Petrarca poteva dire degli antipodi, e che *l' di nostro vola A gente che di là FORSE l'aspetta*, quel forse bastava per lasciarci concepir quella gente e quei paesi come cosa immensa, e diletteosissima all'immaginazione. Trovati che si sono, certamente non sono impiccioliti, né quei paesi son piccola cosa, ma appena gli antipodi si son veduti sul mappamondo, è sparita ogni grandezza ogni bellezza ogni prestigio dell'idea che se ne aveva. (Zib. 247; corsivi d'autore)

Eppure non è di poca rilevanza lo scarto tra questa posizione del '20 e quella che sottostà all'invenzione del dialogo tra Colombo e l'amico Gutierrez. Se al tempo della canzone Leopardi metteva in evidenza i risvolti negativi della scoperta, non intaccando comunque lo statuto eroico dello scopritore, nel '24 trasferisce l'attenzione sull'Io che scopre, sull'attore della scoperta più che sullo spettatore di essa. La dimensione di ricerca psicologica, relativa agli effetti in(de)finiti del 'non vedere' e del 'non sapere' (il pensiero corre all'*Infinito*), cede il passo allo studio della condizione individuale di colui che scopre non

col fine di andare oltre, di superare il mistero che circonda l'uomo – vano tentativo, secondo la parabola dell'Ulisse dantesco¹⁸ –, ma paradossalmente per alleviare il proprio, personalissimo destino di noia e di infelicità. Il Colombo leopardiano, al contrario tanto del prototipo della tradizione quanto dell'amico Gutierrez, è infatti assolutamente consapevole della maggiore importanza della navigazione sulla scoperta; e il suo paradossale umorismo deriva dal fatto di essere 'condannato' alla scoperta nonostante tale convinzione.

Il tempo finalizzato che fa da sfondo alla scoperta del Mai e a quella colombiana che viene ricordata nella canzone, lascia il posto ad un «eterno ritorno» al nulla: lo stesso evocato dal *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*. Colombo è bloccato nell'esperienza di un tempo senza tempo, in cui lo spazio presente diventa strutturante nella sua relatività, perché l'essere 'qui ed ora', impegnati in un'impresa qualunque essa sia, conta più del realizzare l'impresa stessa.

Si può affermare che questa operetta, che si colloca – considerando solo i dialoghi – subito dopo il *Ruysch*, attua un salto di prospettiva sia spaziale che temporale. Dal punto di vista spaziale, già con *Prometeo*, *Tasso*, *Natura e Islandese*, *Ruysch*, la macchina da presa della scrittura si era abbassata sulla scena terrestre, lasciando la Luna nel cielo a sorridere dell'ingenuità della Terra e dei suoi abitanti. Ma non di tutti: mentre *Ruysch* è svegliato dai suoi fantasmi, e *Tasso* dialoga con la sua immaginazione, e le miserie umane vengono rappresentate anche da grandi uomini ridotti a poveri esseri succubi della propria ragione, ecco che la notte si offre in tutta la sua prorompente simbolica presenza, non subita ma vissuta, a quest'uomo d'azione. Qui si recuperano in pieno le fila del discorso metaforico sul confronto giorno/notte, rimasto interrotto al *Dialogo della Terra e della Luna*: la divergenza tra i due aspetti dell'esistenza, diurno e notturno, diventa dialettica.

Il salto di prospettiva temporale, d'altro canto, non riguarda tanto il tempo cronologico – ché il Colombo leopardiano è disancorato da ogni legame effettivo con la cronologia degli avvenimenti – quanto piuttosto l'atteggiamento del personaggio verso la complessa dimensione temporale dell'esistenza. Mi riferisco all'inedita padronanza e coscienza di sé con cui il protagonista di questa operetta gestisce, anche verbalmente, il tempo, non della Storia, ma della propria storia. Egli, unico caso nell'Operette, può permettersi di contemplare il paesaggio notturno (metafora della condizione di consapevole auto-inganno) senza esserne sopraffatto: mentre sia *Tasso* che *Ruysch* risultano attori passivi e perdenti di scene tragicomiche ritagliate in una notte in cui sperano di dormire e invece si ritrovano a dialogare con spiriti e mummie,

¹⁸ Per un discorso sul rapporto tra il mito omerico/dantesco di Ulisse e la riflessione leopardiana su di esso al tempo della canzone *Ad Angelo Mai* e dell'*Infinito*, cfr. PICONE (1989), BOITANI (1992), GIORDANO (1997: 393-395).

Colombo – in quanto attore consapevole della parte toccatagli sul palcoscenico della vita – può concedersi il lusso di essere anche spettatore (come la Luna) di quella scena notturna.

Se la dimensione temporale non fa violenza a quella spaziale, se esse non sono in contrasto e non determinano uno sfasamento nella percezione del proprio essere, lo sguardo è sereno e limpido, sebbene (o in quanto) del tutto disincantato: guardando lo spazio, l'uomo 'vede' il proprio tempo, e pensando il tempo, lo vede racchiuso nell'immagine (illusoria) che contempla. È allora vero che Tasso e Colombo sono fratelli, come afferma Franco Ferrucci (1998: 65), in virtù di un senso di prigionia che li incatena ad un sogno. Ma non è, quello di Colombo, «il sogno diretto alla terra dall'infinita schiavitù del mare» (Ferrucci 1998: 65), che è piuttosto il pensiero dell'amico Gutierrez. La prigionia di Colombo è invece un paradosso estremo; non riguarda il suo stato attuale (la notte, l'oceano, il dubbio), ma il suo stato futuro, ipotetico: la scoperta del Nuovo Mondo, l'epilogo forzato di una navigazione fine a se stessa. Il problema vero è la possibile fine del viaggio, quello che il viaggio significherà per l'umanità (a cui nell'operetta non si fa cenno, ma che incombe su di essa come sapere acquisito), e non l'incertezza che lo governa.

Di fronte ad una realtà insoddisfacente, Colombo non si ritira pauroso nelle magre consolazioni di un'esistenza infelice, ma sfida la noia, superando in ciò l'ingenuità dell'Islandese il quale dirigeva la sfida contro la natura invincibile. La sua forza è la consapevolezza assoluta dell'infelicità della vita; il suo navigare non è perciò una spossante ricerca del paradiso terrestre, bensì l'affermazione convinta e coraggiosa dell'unica risorsa umana contro il male di vivere: l'azione insistita e rischiosa. Quest'uomo sicuro della propria scelta di vita, contraddicendo la Terra che voleva tutti gli esseri umani «addormentati», ammira non tanto la notte in sé, quanto appunto il proprio agire nella notte, se stesso spettatore e attore della notte. È l'unico ad essere sveglio, a poter lucidamente analizzare la propria condizione di potenziale naufrago e il suo bisogno di speranze. Mentre l'Islandese fugge i mali contro la Natura matrigna, Colombo asseconda la Natura, indagandola e tentando di scoprirne luoghi sconosciuti, secondo il diagramma mitologico tracciato dalla *Storia del genere umano*.

La particolarità del Colombo rispetto ad altre operette consiste nella conciliazione in un unico personaggio di entrambe le prospettive: quella interna e quella esterna alla vita umana, quella della Terra e quella della Luna, o quella di Ruysch e quella delle mummie. Per quanto riguarda la prima, egli è l'uomo d'azione che rischia il naufrago, è l'eroe della scoperta del Nuovo Mondo¹⁹, ed è il personaggio che si ritrova, con le dovute differenze, nelle

¹⁹ Su questo aspetto del Nuovo mondo, e in generale sul senso dello spazio lontano e sconosciuto nell'immaginario del Colombo leopardiano e dunque del Leopardi stesso, cfr. BUCCINI (1990), MUÑIZ MUÑIZ (1993), TESI (1995).

fonti (Robertson in particolare e indirettamente Fontenelle, ma anche Fernando Colombo, Pietro Verri)²⁰. Anche l'incertezza sulla conclusione del viaggio, tutto sommato, rientra in questa ottica, visto che rende solo più umano l'eroe idealizzato; avvicinandolo in tal modo a Gutierrez. Ciò che marca invece la differenza tra il Colombo leopardiano e il personaggio della tradizione è non tanto una condizione di dubbio²¹, quanto una prospettiva di certezza: quella per cui l'azione, qualunque sia il fine contingente e comunque vadano le cose, è il più efficace antidoto contro la noia, una sorta di variante vitalistica del «liquore» di Tasso²².

Colombo concilia le due prospettive anche dal punto di vista spaziale: l'Oceano è un luogo sia esterno, in quanto isolato e lontano dalla terraferma, sia interno perché è comunque collocato sulla terra ed è anzi la via che conduce verso una *nuova* terra. Lo spazio oceanico è sì un non-luogo, ma non allo stesso livello dello spazio siderale in cui si svolge il dialogo tra la Terra e la Luna, né dello studio di Ruysch, dove questi si trova solo con le sue mummie 'cantanti', e nemmeno della prigione di Tasso dove la solitudine e l'isolamento sono totali.

In un certo senso, il Colombo leopardiano assurge a metafora dell'uomo post-illuminista: dell'uomo nella *navigatio vitae*, la quale non permette più la distinzione – ancora vigente nella cultura settecentesca – tra potenziale naufrago e spettatore del naufragio²³. L'uomo che scopre il nuovo continente 'errando' (nelle due accezioni del verbo, come nel pastore 'errante'), diventa metafora assoluta dell'attore-spettatore, eroe *malgré lui*.

Nell'analisi rispettiamo la seguente segmentazione del testo:

- 1) rr. 1-15 (richiesta di parere da parte di Gutierrez).
- 2) rr. 16-84 (Colombo ammette di essere in dubbio sulla riuscita dell'impresa).
- 3) rr. 85-136 (Colombo spiega che la navigazione tiene lontana la noia e rende più preziosa la vita).
- 4) rr. 137-161 (conclusione sulla speranza che stavolta certi segnali annuncino una nuova terra).

²⁰ Per le fonti del Colombo rinvio ai saggi di BESOMI (1995) e FABIO (1995), i quali hanno sottolineato le riprese puntuali da W. ROBERTSON, *Storia d'America*, Venezia, Curti, 1802, trad. di Antonio Pillori. P. TESI (1995: 143-145) ha inoltre messo in evidenza le risposdenze testuali dell'operetta con gli scritti di F. COLOMBO (*Historie della vita e dei fatti dell'Ammiraglio don Cristoforo Colombo*, Venezia, 1709, trad. di Alfonso de Ulloa) e di PIETRO VERRI (*Il discorso sull'indole del piacere e del dolore*, Milano, 1781).

²¹ Che BESOMI (1995) considera carattere distintivo del Colombo leopardiano.

²² Scrive giustamente BISCUSO (1999: 198): «Se la noia è la "nostalgia di un contenuto", secondo una felice intuizione di Marx, Colombo sceglie di darsi un contenuto».

²³ Cfr. BLUMENBERG (1975).

2.1. PRIMA SEZIONE

Fin dall'inizio Colombo e Gutierrez parlano da due prospettive differenti: il presupposto enunciativo del secondo è legato alla voglia di tornare sulla terraferma, mentre il discorso del primo è basato sulla positività del trovarsi in mare: illusione *vs* disillusione. La prospettiva straniata dell'oceano non comporta il superamento del binomio giorno/notte da parte di Gutierrez, il quale si aggrappa alla umanissima speranza del porto sicuro:

Colombo. *Bella notte, amico.*

Gutierrez. *Bella in verità; e credo che a vederla da terra, sarebbe più bella.* (OM 297, rr. 1-3)

Forte è la tentazione di leggere questo *incipit* in diretta continuazione con il finale del *Dialogo della Terra e della Luna*, secondo un'interpretazione tesa a rintracciare le fila della metaforica dialettica luce/buio nei diversi punti di vista di Colombo e di Gutierrez. Mentre il primo contempla la notte senza esserne sopraffatto (come la Luna), l'altro è immerso in essa e non riesce ad attribuirle un senso: e vorrebbe «vederla» col distacco e con la sicurezza illusoria della prospettiva terrena («a vederla da terra, sarebbe più bella»), quella stessa che caratterizzava infatti la posizione della Terra nel dialogo precedente.

Scompare nel *Colombo* ogni riferimento luciano. Il tono è discorsivo, ma non comico né brillante. Il dialogo è più concettoso e meno brioso di quello tra la Terra e la Luna; ma proprio per questo ancor più significativo è il filo neanche troppo sottile che li lega concettualmente.

Le battute iniziali rivelano un consistente movimento eulogico; di pari passo si definisce anche l'asimmetria quantitativa, che resterà chiara e costante per tutto il dialogo. E ciò deriva dal fatto che qui Colombo, come abbiamo detto, riunisce le due opzioni prospettiche nel suo personaggio; caso praticamente unico nelle *Operette*. Gutierrez è solo una posizione dialogica, una sorta di personificazione dell'«altro», necessario a Colombo per sviluppare il proprio dibattito interiore.

Fin dalla prima sezione, notiamo l'impronta lirico/sentimentale che caratterizzerà in seguito i passaggi più importanti del discorso di Colombo²⁴: l'efficacia poetica del paesaggio oceanico è sottolineata dall'anafora, e dall'assonanza (*bella, vederla, terra, bella*) che amplificano lo scenario notturno, sulle cui implicazioni metaforiche – comprendenti anche quelle che con Ossola

²⁴ La liricità di questa operetta è stata messa in luce da diversi commentatori. Cfr. in particolare FABIO (1995: 94), P. TESI (1995: 155-158), la quale sottolinea come «le modulazioni del ritmo, i richiami delle figure foniche dall'uno all'altro interlocutore, potrebbero costituire la tessitura di quella dialogicità che nelle *Operette* è stata spesso indicata come assente» (p. 157).

(1981) possiamo definire «foniche» – ci siamo già soffermati. Consideriamo ora lo spunto dialogico offerto da Gutierrez:

Colombo. Benissimo: anche tu sei stanco del navigare.

Gutierrez. Non del navigare in ogni modo; ma questa navigazione mi riesce più lunga che io non aveva creduto, e *mi dà un poco di noia*. Contuttociò non hai da pensare che io mi dolga di te, come fanno gli altri. Anzi tieni per certo che qualunque deliberazione tu sia per fare intorno a questo viaggio, sempre ti seconderò, come per l'addietro, con ogni mio potere. Ma, così per via di discorso, vorrei che tu mi dichiarassi precisamente, con tutta sincerità, *se ancora hai così per sicuro come a principio, di avere a trovar paese in questa parte del mondo*; o se, dopo tanto tempo e tanta esperienza in contrario, cominci niente a dubitare. (OM 297-98, rr. 4-15)

Due cose vorrei sottolineare in questa battuta, che è poi, tra quelle di Gutierrez, la più lunga: la dichiarazione del motivo della sua noia, e il proposito concreto e immediato del suo viaggio, cioè il «trovar paese». Si tratta dei presupposti enunciativi contingenti su cui Colombo potrà fondare la sua differente concezione tanto della noia quanto del senso della navigazione. Gutierrez non si discosterà mai da quei presupposti, e li ribadirà alla fine del dialogo, pur assecondando in apparenza le riflessioni dell'amico.

2.2. SECONDA SEZIONE

La noia di cui parla Gutierrez è sinonimo di stanchezza, di fastidio della navigazione che pare non avere fine, pur restando intatta la fiducia nell'esperienza di Colombo che la guida; il cui dubbio sulla riuscita dell'impresa viene ventilato da Gutierrez come un'ipotesi, una probabilità, in seguito al fallimento di una serie di congetture. Proprio tali congetture rivelatesi false danno il via alla prima parte del discorso di Colombo, interamente in linea con le aspettative di Gutierrez e con le sue premesse logiche. Che sono poi premesse di origine illuministica, dettate dalla speranza di conoscere nuovi luoghi e nuovi popoli, dalla passione per l'avventura, dalla fiducia nei pronostici scientifici, secondo le coordinate espresse da Fontenelle, e che legano in un unico nodo teorico questo dialogo e quello della Terra e della Luna:

Remarquez que le monde se développe peu à peu. Les anciens se tenoient bien sûrs que la Zone Torride et les Zones Glaciales ne pouvoient être habitées, à cause de l'excès ou du chaud ou du froid; et du temps des Romains, la carte générale de la terre n'étoit guère plus étendue que la carte de leur empire: ce qui avoit de la grandeur en un sens, et marquoit beaucoup d'ignorance en un autre. Cependant il ne laissa pas de se trouver des Hommes, et dans des pays très-chauds, et dans des Pays très-froids; voila déjà le monde augmenté. Ensuite on jugea que l'océan couvroit toute la Terre, hormis ce qui étoit connu alors, et qu'il n'y avoit point d'Antipodes, car on

n'en avoit jamais ouï parler, et puis, auroient-ils eu les pieds en haut et la tête en bas? Après ce beau raisonnement, on découvre pourtant les Antipodes. Nouvelle réformation à la Carte, nouvelle moitié de la Terre. [...] Le monde achevé peut-être de se développer pour nous, on connoitra jusqu'à la lune. Nous ne sommes pas encore là, parce que toute la terre n'est pas découverte, et qu'apparemment il faut que tout cela se fasse d'ordre. Quand nous aurons bien connu notre habitation, il nous sera permis de connoître celle de nos voisins les Gens de la Lune. (Entr. 54-55, *Second soir*)

Lo spirito di ottimistica fiducia nell'evoluzione inesorabile delle conoscenze umane e nella capacità dell'uomo di scoprire nuove realtà via via più lontane, anima, dicevamo, anche la risposta di Colombo, tutta improntata all'attendibilità delle «congetture» e dei «pronostici» fatti prima di partire, e al rapporto tra «pratica» e «speculazione»²⁵:

Colombo. Parlando schiettamente, e come si può con persona amica e segreta, confesso che sono entrato un poco in forse: tanto più che nel viaggio parecchi *segni* che mi avevano dato speranza grande, mi sono riusciti vani [...]. Similmente, ho veduto di giorno in giorno che l'effetto non ha corrisposto a più di una *congettura* e più di un *pronostico* fatto da me innanzi che ci ponessimo in mare [...]. Però vengo discorrendo, che come questi pronostici mi hanno ingannato, con tutto che mi paresse quasi certi; così potrebbe essere che mi riuscisse anche vana la congettura principale, cioè dell'avere a trovar terra di là dall'Oceano. Bene è vero che ella ha *fondamenti* tali, che se pure è falsa, mi parrebbe da un canto che non si potesse aver fede a nessun giudizio umano, eccetto che esso non consista del tutto in cose che si veggano presentemente e si tocchino. Ma da altro canto, considero che la pratica si discorda spesso, anzi il più delle volte dalla *speculazione*. (OM 298-299, rr. 16-35)

Il ragionamento fila con rigore sistematico e con evidenza scientifica; ne viene esplicitata la dinamica intradialogica con locuzioni introduttive come «vengo discorrendo», e i successivi «dico fra me» e «vengo pensando fra me stesso»²⁶, e con costruzioni sintattiche del tipo «da un canto – da altro canto». Questa impostazione autoferenziale, unita all'uso di termini del linguaggio filosofico/scientifico, sortisce un effetto di claustrofobico e circolare ritorno su se stesso del discorso: qui sì che si avverte un senso di prigionia di Colombo incalzato dalle domande dell'amico, e incatenato alle maglie serrate e non elastiche della tela linguistica costruita sull'univocità dei significati. L'oppressione che avverte il Tasso nel chiuso della sua stanza è qui veicolata (più che dallo spazio oceanico, o dalla incertezza del viaggio, come si diceva prima) dalla catena del linguaggio, non aperto a nuove possibilità di lettura,

²⁵ Per la ricorrenza di termini dal linguaggio filosofico, BESOMI (1995: 113).

²⁶ Espressioni per cui giustamente FABIO (1995: 94) ricorda i vv. 85 («Dico fra me pensando») e 90 («Così meco ragiono») del *Canto notturno*.

a Nuovi Mondi, alternativi a quello conosciuto come reale; ed è dunque, soprattutto, un'oppressione linguistica.

La liberazione dal linguaggio del senso unico (anche per mezzo di antichi miti e favole, come nel *Dialogo della Terra e della Luna*) e il recupero di una 'favella' primitiva, polisemica e dialogica, coinciderà perciò per Colombo con la liberazione *in fieri*, cioè nel corso del dialogo e non prima né dopo, dalla prigionia della meta obbligata: il viaggio ha senso nella sospensione e nell'indecisione del navigare e della notte, come la parola ha senso nella sospensione, anch'essa notturna, dell'interrogazione priva di risposta, che rimanda a una serie infinita di domande (e di risposte) possibili; quelle stesse che il pastore del *Canto notturno* indirizzerà alla luna.

I «fondamenti» solidi su cui è costruita l'ipotesi di Colombo, non sono sufficienti a dare la certezza assoluta della riuscita del viaggio, secondo il teorema fontenelliano:

Il n'y a que la vérité qui persuade, même sans avoir besoin de paroître avec toutes ces preuves. Elle entre si naturellement dans l'esprit que, quand on l'apprend pour la première fois, il semble qu'on ne fasse que s'en souvenir. (Entr. 55)

E difatti le considerazioni di Colombo in merito alla possibilità di trovare terra, corrispondono in maniera singolare, nel tono e soprattutto nella premessa dell'azione di una natura varia e multiforme, a quelle espresse da Fontenelle negli *Entretiens* in relazione all'abitabilità della luna:

Colombo. [...] E per verità, *la natura si vede essere fornita di tanta potenza, e gli effetti di quella essere così vari e molteplici*, che non solamente non si può fare giudizio certo di quel che ella abbia operato ed operi in parti lontanissime e del tutto incognite al mondo nostro, ma possiamo anche dubitare che uno s'inganni di gran lunga argomentando da questo a quelle, e *non sarebbe contrario alla verisimilitudine* l'immaginare che le cose del mondo ignoto, o tutte o in parte, fossero maravigliose e strane a rispetto nostro. (OM 299-300, rr. 52-60)

Il ricorso al concetto di «verisimilitudine» segna in modo marcato la *forma mentis* colombiana come esposizione della teoria di Fontenelle:

Moi? repris-je, je ne crois point du tout qu'il y ait des Hommes dans la Lune. Voyez combien la face de la Nature est changé d'ici à la Chine; d'autre visages, d'autres figures, d'autres moeurs, et presque d'autres principes de raisonnement. D'ici à la Lune le changement doit être bien plus considérable. [...] (Entr. 50, Second soir)

In linea col paradigma filosofico che abbiamo già ricordato per il *Dialogo della Terra e della Luna*:

– Ne soupçonnez pas que ce soit une défaite pour éluder votre objection, que de

dire qu'il n'y a point d'hommes dans la lune; vous verrez qu'il est impossible qu'il y en ait, selon l'idée que j'ai de *la diversité infinie que la nature doit avoir mise dans ses ouvrages*. Cette idée règne dans tout le livre, et elle ne peut être contestée d'aucun philosophe. (Entr. 13, *Préface*)

Comincia a farsi sentire la polemica leopardiana rispetto alla fonte: seppur per essere confutate, vengono introdotte alcune favole antiche, nell'esporre le quali lo stile si abbandona a *nuances* liriche e lascia trasparire un' indefinita nostalgia per un mondo di intatte illusioni, sull'onda di certi passaggi immaginosi della Terra nell'operetta che la vede protagonista:

Colombo. [...] Non dico per tutto questo, che si abbia a prestare orecchio alle favole degli antichi circa alle meraviglie del mondo sconosciuto, e di questo Oceano; come, per esempio, alla favola dei paesi narrata da Annone, che la notte erano pieni di fiamme, e dei torrenti di fuoco che di là sboccavano nel mare: anzi veggiamo quanto sieno stati vani fin qui tutti i timori di miracoli e di novità spaventevoli, avuti dalla nostra gente in questo viaggio; come quando, a vedere quella quantità di alghe, che pareva facessero della marina quasi un prato, e c'impedivano alquanto l'andare innanzi, pensarono essere in sugli ultimi confini del mar navigabile. (OM 300, rr. 65-75)

Si insinua poeticamente, attraverso l'insistenza sul contenuto di quelle storie, il sospetto che, tutto sommato, coloro che in antichità credevano alle favole fossero più felici. L'endecasillabo tronco (arcaico, con accenti cioè di terza e di settima) «in sugli ultimi confini del mar» chiude liricamente la *rêverie* lasciando l'aggettivo «navigabile» in sospensione (e si avverte quasi un *enjambement* in prosa) tra l'inquietante e il malinconico.

2.3. TERZA SEZIONE

Il tessuto lirico si conferma prevalente nel ragionamento di Colombo, che, pur non perdendo mai in lucidità razionale, abbandona il lessico e il tono del rigore scientifico, nel desiderio di liberazione linguistica dalle trappole del finalismo obbligato; e si lascia trasportare, anche fonicamente, da un tentativo di persuasione più sentimentale:

Colombo. Se al presente tu, ed io, e tutti i nostri compagni, non fossimo *in* su queste navi, *in* mezzo di questo mare, *in* questa solitudine incognita, *in* istato incerto e rischioso quanto si voglia; *in* quale altra condizione di vita ci troveremmo essere? *in* che saremmo occupati? *in* che modo passeremmo questi giorni? Forse più lietamente? o non saremmo anzi *in* qualche maggior travaglio o sollecitudine, ovvero pieni di noia? (OM 301-302, rr. 91-98)

Qui addirittura l'insistenza sulla particella «in» delinea una sorta di tema

sonoro continuo che scandisce l'elenco delle domande. E a questo punto il ricorso agli antichi diventa materia di supporto e non di confutazione:

Colombo. [...] *Scrivono gli antichi, come avrai letto o udito*, che gli amanti infelici, gittandosi dal sasso di Santa Maura (che allora si diceva di Leucade) giù nella marina, e scampandone; restavano, per grazia di Apollo, liberi dalla passione amorosa. Io non so se egli si debba credere che ottenessero questo effetto; ma so bene che, usciti di quel pericolo, avranno per un poco di tempo, anco senza favore di Apollo, avuta cara la vita, che prima avevano in odio; o pure avuta più cara e più pregiata che innanzi. *Ciascuna navigazione è, per giudizio mio, quasi un salto dalla rupe di Leucade.* (OM 302, rr. 107-116)

L'introduzione quasi fiabesca del racconto di Leucade, «Scrivono gli antichi, come avrai letto o udito», scatenando quei sentimenti di vaghezza e di lontananza legati all'atto del rimembrare, tanto cari al Leopardi poeta, apre la strada alla similitudine centrale nel ragionamento di Colombo, permettendone la coerenza logica contestuale. È lo stesso movimento argomentativo che si troverà più oltre:

Colombo. *Credesi comunemente che gli uomini di mare e di guerra*, essendo a ogni poco in pericolo di morire, facciano meno stima della vita propria, che non fanno gli altri della loro. [...] Chi pose mai nel numero dei *beni* umani l'avere un poco di terra che ti sostenga? Niuno, eccetto i navigatori, e massimamente noi, che per la molta incertezza del successo di questo viaggio, non abbiamo maggior *desiderio* che della vista di un cantuccio di terra; questo è il primo *pensiero* che ci si fa innanzi allo svegliarci, con questo ci addormentiamo; e se pure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte o di una foresta, o cosa tale, non capiremo in noi stessi dalla *contentezza*; e presa terra, solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile, e di poter andare qua e là camminando a nostro talento, *ci parrà per più giorni essere beati.* (OM 303, rr. 118-136)

Qui la liricità tocca il suo culmine, con la clausola finale di ritmo endecasillabico: «*ci parrà per più giorni essere beati*»; che ci ricorda l'*explicit* del *Coro di morti*: «*però ch'esser beato / Nega ai mortali e nega ai morti il fato*».

Il tessuto lessicale è infarcito ora di 'parole' (*beni, desiderio, pensiero, amore, pregio, etc.*) in senso leopardiano, di contro ai 'termini' della battuta precedente (*congettura, pronostici, fondamenti, speculazione*). Ecco perché la successiva considerazione di Gutierrez, che invece si attesta su un livello lessicale nuovamente ricco di 'termini', risulta sfasata rispetto all'enunciato di Colombo, pur ponendosi apparentemente sullo stesso piano:

Gutierrez. Tutto cotesto è verissimo: tanto che se quella tua *congettura speculativa* riuscirà così vera come è la *giustificazione* dell'averla seguita, non potremo mancar di godere questa beatitudine in un giorno o l'altro. (OM 304, rr. 137-140)

La risposta di Gutierrez non rivela soltanto il tentativo di ricondurre il ragionamento alla contingenza del fatto presente – riproponendo la centralità di «quella congettura» e della sua «giustificazione» – ma anche e soprattutto la premessa su cui poggia il meccanismo dialogico indagato già per il *Dialogo della Terra e della Luna*: che il codice comunicativo funzioni per i due interlocutori, tanto sul piano del significante quanto su quello del significato, su due assi paralleli e mai coincidenti: ulteriore problema linguistico, riflesso di quello esistenziale.

Secondo quanto affermato dallo stesso Leopardi:

Le diverse viste vedono uno stesso oggetto in diversissime misure, ma siccome anche nel veder la misura esse provano la stessa differenza, così il senso della differenza sparisce, ed ella è impossibile a ravvisarsi e determinarsi. Così gli uomini concepiscono diversissime idee di una stessa cosa, ma esprimendo questa con una medesima parola, e variando anche nell'intender la parola, questa seconda differenza nasconde la prima: essi credono di esser d'accordo, e non lo sono. Pensiero importantissimo, giacché si deve riferire non alle sole idee materiali, ma molto più alle astratte (che tutte infine derivano dalla materia) e agli stessi fondamenti della nostra ragione. (Zib. 1707-1708, 15 sett. 1821)

Il codice di trasmissione si adatta alle differenze di prospettiva, che vengono inglobate e in qualche modo censurate ad un primo livello di enunciazione, permettendo così la comunicazione, ma non l'effettivo scambio dialogico. L'interazione resta sempre inefficace e superficiale, data la inconciliabilità dei punti di vista. La parola «noia» ha infatti un senso diverso per Colombo e per Gutierrez: per il primo (come dimostrato a r. 7: «questa navigazione mi dà un poco di *noia*») ha un significato circoscritto ad una condizione di stanchezza, di fastidio, mentre per il secondo si tratta del *taedium vitae* in senso lato. Così pure sono invertiti i termini della «navigazione»: per Gutierrez essa rappresenta il passaggio verso la terraferma, il tempo di attesa di qualcos'altro; per Colombo essa è al contrario la condizione ideale, il tempo della vera vita che permette di sopportare i momenti di stasi e di apparente sicurezza sulla terraferma.

Diversa dunque la prospettiva di enunciazione, e diverso il senso della conclusione. Questa, affidata alle voci di entrambi gli interlocutori, lungi dall'essere pacificamente univoca, si propone come una doppia alternativa:

Colombo. [...] In somma tutti questi *segni* raccolti insieme, per molto che io voglia essere diffidente, mi tengono pure in *aspettativa grande e buona*.

Gutierrez. Voglia Dio questa volta, ch'ella si *verifichi*. (OM 305, rr. 158-160)

Colombo, pur adattandosi nuovamente al codice dell'amico e alle sue coordinate logiche, pur tornando a considerare i «*segni*» di cui aveva parlato all'inizio del dialogo, si appaga in qualche modo della condizione stessa di

«aspettativa» e di speranza, conscio della maggiore gratificazione che si trova nel momento dell'attesa di un evento rispetto alla sua realizzazione. Laddove Gutierrez, forse con una punta di scettica ironia, ribadisce ancora una volta la diversa natura della sua speranza col porre l'accento sulla possibilità che essa «si verifichi», che divenga cioè realtà. Il pragmatismo di Gutierrez conclude il dialogo, con effetto umoristico per il lettore; anche se l'ultima parola resta di fatto quella di Colombo, che affronta i pericoli del mare per fuggire la noia, ontologicamente legata all'esistenza umana.

In questo senso, il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* è davvero l'esito più coraggioso dei dialoghi delle *Operette* del '24, ponte diretto verso i *Canti* della rinascita pisana: in continuità con il *Dialogo della Terra e della Luna*, esso ingloba la posizione paradossale ed immobilizzante del *Dialogo di Tasso*, presentandosi come alternativa umana al messaggio oltre-umano del *Coro di morti*.

LETTURA DEL DIALOGO DI TORQUATO TASSO E DEL SUO GENIO FAMILIARE

Dialogo umoristico può essere senz'altro definito quello di *Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, che Fubini (1973: 393) considerava «la più bella delle *Operette morali*». E per più di una ragione. Il funzionamento del testo evidenzia, a livello microstrutturale, meccanismi tali per cui risulta agevole, in questo caso più che in altri, rintracciare, sul piano macrostrutturale, le caratteristiche di composizione che determinano la valenza umoristica dell'insieme. Il lavoro di analisi sarà perciò condotto tenendo costantemente presente l'interazione tra i due livelli menzionati, in un gioco di intreccio e di reciproca influenza.

L'impostazione macrostrutturale di tipo umoristico, che ingloba e trascende l'ironia e la comicità dell'enunciazione, è resa possibile – come abbiamo in parte già visto per i dialoghi analizzati – dall'intreccio dei seguenti espedienti compositivi:

1) Asimmetria tra i due interlocutori, sia quantitativa che qualitativa, passibile di variazione per quanto riguarda la dinamica discorsiva e la dominanza dialogica.

2) Asimmetria tra le posizioni ideologiche, in parte, ma non direttamente, collegata alla precedente; riscontrabile nel corso del dialogo non solo nel contrasto tra i due dialoganti, ma anche nei movimenti di pensiero espressi unicamente dal Tasso, a cui il Genio fa in fondo, come vedremo, da controcanto ironico/umoristico.

3) Sostanziale inconcludenza del dialogo, che si rivela strutturalmente circolare, dunque formalmente ripiegato su se stesso.

4) Inscenazione testuale straniata, in assenza di precise coordinate spazio-temporali.

5) Dialogo intertestuale, di tipo parodico, con la principale fonte nell'invenzione di quest'operetta: *Il Messaggero* di Torquato Tasso, in cui l'autore mette in scena se stesso (come Io narrante) a colloquio con uno spirito¹.

¹ La fonte tassiana viene normalmente suggerita dai critici come una delle fonti del dialogo; ma manca, a quanto mi risulta, uno studio sistematico dei rinvii testuali.

1. Il «Genio» leopardiano e lo «Spirito» tassiano

È importante chiarire il primo e fondamentale grado di asimmetria tra i due personaggi; vale a dire quello relativo alla loro stessa qualificazione di partenza. Il Genio è uno Spirito, dunque di natura costituzionalmente diversa rispetto al suo interlocutore Tasso: il dialogo, cioè, si svolge tra un essere umano e uno non umano². Ma, al di là di questo evidente dato di partenza, i personaggi in questione vengono profondamente rivisitati da Leopardi, fino a diventare tutt'altro da ciò che i loro nomi evocano.

Tasso si configura, nel corso dell'operetta, come maschera di ogni uomo nel tempo 'notturno' e solitario di una lucida follia, quando l'Io riesce a sdoppiarsi e a dialogare con un secondo Io potenziato di immaginazione e di capacità analitica. Pur inserendosi a pieno titolo tra le rappresentazioni più marcatamente romantiche del malinconico poeta perseguitato³, in realtà il dialogo leopardiano si allontana da quel filone, nella misura in cui la figura del Tasso prigioniero è sottoposta ad un'analisi di tipo umoristico, che tanto più risulterà evidente quanto più si rifletterà sulla funzione del Genio.

Quest'ultimo non è più né lo Spirito della fonte tassiana (del dialogo *Il Messaggero*), di ascendenza neoplatonica, né la personificazione di un intelletto di natura incomparabilmente superiore, secondo la connotazione settecentesca. Ricorriamo alle pagine dello *Zibaldone* per cercare chiarimenti rispetto alla polisemica connotazione di cui si cativa il personaggio «Genio» in relazione al suo nome. Ecco un brano scritto nell'anno 1821, in un periodo, cioè, antecedente la composizione delle *Operette*:

Che cos'è dunque ciò che si dice, che il genio si fa giorno attraverso qualunque riparo, e vince qualunque ostacolo? *Non esiste genio in natura*, cioè non esiste nessuna persona le cui facoltà intellettuali siano per se stesse strabocchevolmente maggiori delle altrui. Le circostanze e le assuefazioni col diversissimo sviluppo di facoltà non molto diverse, producono la differenza degli ingegni; producono specialmente il genio, il quale appunto perché tanto si innalza sull'ordinario (il che lo fa guardare come certissima opera della natura), perciò appunto è *figlio assoluto dell'assuefazione*. (Zib. 1647).

Dunque, il *genio* «non esiste in natura»; è figlio dell'assuefazione. Sarà piuttosto da identificare, perciò, con un ingegno particolarmente atto ad assuefarsi e ad assorbire i dati dell'esperienza materiale. Che Leopardi, parlando di *genio*, si riferisca ad una parte, o meglio ad una specifica forma di atti-

² M. CAESAR (1989) propone una classificazione di tutti i dialoghi delle *Operette morali*, basandosi proprio sul criterio della distinzione tra personaggi umani e non umani.

³ Per una ricognizione sul «mito romantico di Torquato Tasso» cfr. FUBINI (1973: 385-397).

vità intellettuale, e dunque a nulla di spirituale che possa trascendere la materialità dell'ingegno, è chiaramente provato dalla seguente riflessione:

Genio nel senso francese, esprime un'idea che era compresa nell'*ingenium*, o nell'*ingegno* italiano, ma non era distinta dalle altre parti dell'idea espressa da *ingenium*. E tuttavia quest'idea suddivisa, espressa da *genio*, non è di gran lunga elementare, e contiene essa stessa molte idee, ed è composta di molte parti, ma difficilissime a separarsi e distinguersi. Non è idea semplice benché non si possa facilmente dividere né definire dalle parti, o dall'intima natura. Lo spirito umano, e seco la lingua, va sin dove può; e l'uno e l'altra andranno certo più avanti, e scopriranno coll'analisi le parti dell'idea espressa da *genio*, ed applicheranno a queste parti o idee nuovamente scoperte, cioè distinte, nuove parole, o nuovi usi di parole. (Zib. 1236; corsivi d'Autore)

Ora, in relazione alle modalità con cui Leopardi fa intervenire il *genio* nella dinamica dialogica dell'operetta, ovviamente personificandolo, non è difficile rilevare la pertinenza di un passo come questo redatto nell'agosto 1823, esattamente dieci mesi prima della composizione del *Tasso*:

Spessissimo l'ingegno è svegliato da cause fisiche manifeste ed apparenti, come un suono dolce, o penetrante, gli odori, il tabacco, il vino ec. e quel che dico dell'ingegno, dicasi delle passioni, dei sentimenti, dell'indole ec. (Zib. 3206)

Sulla stessa linea di riflessioni si colloca il seguente brano, scritto quasi in contemporanea con il precedente:

Un suono dolce o penetrante, indipendentemente dall'armonia o melodia che può sembrare aver rapporto alle idee, gli odori, il tabacco ec. influiscono sull'immaginazione massimamente, e v'influiscono in modo al tutto fisico, cioè senz'alcun rapporto per se stessi alle idee [...]. L'immaginazione è visibilmente sottoposta a mille cause totalmente fisiche, che la commuovono e scuotono, o l'assopiscono e intorbidiscono, la sollevano o la deprimono, l'eccitano o la raffrenano, la scaldano o l'agghiacciano. Se dunque l'immaginazione, *perché non l'ingegno?* mentre quella è pure una facoltà tutta spirituale, o tutta appartenente a ciò che nell'uomo si considera come spirito; è una parte o facoltà dell'animo solo, dello spirito ec. è dello stesso ingegno. (Zib. 3386-87).

Il finale rivelatore che stravolge e reinterpreta l'intera operetta, quando cioè il Genio dichiara di «abitare» «in qualche liquore generoso», pare essere la trasposizione poetica del ragionamento, appena riportato, dello *Zibaldone*: un uomo solo, prigioniero della sua malinconia e del suo pensiero⁴, prima

⁴ «Prigioniero di se stesso» lo definisce LENTZEN (1997) in un saggio in cui non si coglie comunque la portata umoristica del dialogo. Sul senso della prigionia in Leopardi, cfr. F. FERRUCCI (1998: 60-82).

ancora che dei suoi carcerieri, cerca conforto nell'alcool, e quel tanto di euforia e di fittizia vitalità che ne derivano gli danno la possibilità di sentirsi, se non meno triste, di sicuro meno alienato da se stesso, risvegliando anzi quella parte 'geniale' dell'essere, quella ragione speculativa, forse leopardianamente 'ultrafilosofica', che di norma, in uno stato di disperazione e di noia, tace. Si legga un pensiero del 27 novembre 1823:

L'ebbro ancorché vivente, operante e pensante e parlante, *non riflette* sopra se stesso, né sulla sua vita, azioni, pensieri, parole, o men del suo solito e più rapidamente e correndo via. - [...] Nondimeno egli è al tempo stesso più spiritoso, pronto, ingegnoso, ed anche profondo ec. dell'ordinario suo: il che sembra mostrare p. lo contrario una maggiore facoltà ed atto di riflessione. *Ma questa è una riflessione non riflessuta e quasi organica, e un'azione quasi meccanica del suo cervello e della sua lingua*, leggermente influita e guidata appena appena dall'animo e dalla ragione, e un effetto quasi materiale e spontaneo delle abitudini contratte ed esercitate e possedute fuori di quello stato. (Zib. 3931, 27 novembre 1823)

Quel che ne risulta è la messa in scena di un dialogo apparentemente condotto secondo le più tradizionali regole tipiche di questa forma letteraria; ma sorretto in realtà da un complesso meccanismo parodico⁵, con finalità di desublimazione tanto del Tasso romantico prigioniero della propria follia, quanto del Tasso dialogico e filosofico del *Messaggero*, con cui vengono fusi i toni sentimentali (anch'essi desublimati) di un anti-esemplare Petrarca. Il tutto a vantaggio di un implicito recupero del valore storico della crisi tassiana, che fu poi crisi del rispecchiamento autore/testo⁶ in nome di un rapporto faticoso tra vita e scrittura.

Il capovolgimento semantico a cui sono sottoposti i concetti, e quindi i nomi, nel dialogo del Leopardi, dimostra questo tentativo di rivalutazione della portata innovativa dell'esperienza del Tasso, che, riflettendo sul rapporto tra immagine vera e immagine sognata (di Leonora), riflette di fatto anche sul rapporto (dialogico) tra realtà e finzione letteraria. Operatore d'eccezione⁷ di tale dinamica testuale è il Genio, cioè un Tasso sdoppiato, desublimato e potenziato (nella sua componente rivoluzionaria): che non è dunque un puro nome al posto del personaggio storico assente, o una specie di maschera poetica a coprire un Leopardi in scena, ma piuttosto il concentrato umano e artistico di tutto ciò che il poeta sorrentino, per Leopardi, poteva significare, una specie di estratto nominale delle sue potenzialità innovative.

⁵ Per il concetto di parodia cfr. GORNI & LONGHI (1986).

⁶ Cfr. BOLOGNA (1993: 420-478).

⁷ ECO (1979: 151) chiama così l'oggetto o la persona che consente la finzione testuale, lo «strumento nominato ma non costruito», «un operatore cui si attribuisce la proprietà di poter violare le leggi naturali (e le verità logicamente necessarie)».

È a causa di questa sostanziale identità che l'asimmetria tra il protagonista e il Genio viene modificandosi nel corso dell'operetta per ciò che concerne l'aspetto discorsivo; fino ad essere dichiarata nulla, e totalmente ribaltata, sul finale. Colui che nella prima sezione risulta come l'interlocutore dominante, sia qualitativamente (in quanto essere non-umano), sia quantitativamente (vista la lunghezza e la sentenziosità, almeno apparente, delle battute che gli vengono attribuite), nel finale scompare addirittura: la ragione speculativa annulla umoristicamente se stessa.

2. L'ironia paratestuale e intertestuale

A livello paratestuale, sarà il caso di mostrare subito il gioco strategico determinato dal singolare rapporto tra il titolo dell'operetta e la nota che ad esso si riferisce. Quest'ultima recita:

Ebbe Torquato Tasso, *nel tempo dell'infermità della sua mente*, un'opinione simile a quella famosa di Socrate; cioè credette vedere di tratto in tratto *uno spirito* buono ed amico, e avere con esso lui molti e lunghi ragionamenti. Così leggiamo nella vita del Tasso *descritta dal Manso*: il quale si trovò presente a uno di questi o *colloqui* o *soliloqui* che noi li vogliamo chiamare. (OM 431-432)

Se pensiamo all'indiscutibilmente possibile, anche se parziale, identificazione del personaggio Tasso con l'autore stesso e, in senso lato, con un certo lettore ideale dell'operetta, non può non risultare sottilmente ironica la specificazione «nel tempo dell'infermità della sua mente». Ciò che qui non convince è il tentativo di collocazione temporale di una vicenda che poi nello svolgimento dialogico si dimostra del tutto priva di qualunque aggancio reale a situazioni storiche, esplicitandosi come cifra universale di una riflessione sempre valida.

Lo stesso discorso vale per il Genio, che nella nota è riduttivamente definito «uno spirito buono ed amico», mentre abbiamo in parte già visto le numerose e complesse implicazioni che esso assume in funzione del suo nome, e che in questa sede prendono forma di poetica rappresentazione. Ma il punto di maggior stridore, per chi abbia intuito il gioco intertestuale dell'operetta, è il seguente: «Così leggiamo nella vita del Tasso *descritta dal Manso*». Una dichiarazione di fonte che è piuttosto un invito metatestuale, ma *e contrario*, a lasciare da parte queste ed altre simili testimonianze. La fonte con cui confrontarsi era per Leopardi ben altra: era il dialogo in cui lo stesso Tasso descriveva la medesima situazione, mettendosi in scena come protagonista. E soprattutto svelando egli stesso, in conclusione, l'avvenuto dialogo come un monologo:

Ma io, riscotendomi, m'accorsi che ne l'alta mia imaginazione aveva filosofato non altramente che gli uomini contemplativi sogliano ne la lor contemplazione. (Ms 332)

Dunque, nessun bisogno di ricorrere alla biografia del Manso, se non quello di dare un segnale, certamente obliquo ed ermetico, sui parametri di lettura da utilizzare. La paradossalità *meta-* e *inter-*testuale della nota orienta verso un'interpretazione ironica, tenendo conto anche del corto-circuito di attese, stavolta anche a livello propriamente testuale, creato dall'accostamento tra il «Dialogo» del titolo e i «colloqui o soliloqui» della nota. Ma vedremo come, alla luce dell'intera struttura del dialogo, e soprattutto in funzione della battuta finale che a sorpresa riscrive a ritroso tutta l'operetta, anche questi sofisticati meccanismi paratestuali acquistino valenza piuttosto umoristica, nella relativizzazione generale dei concetti e della stessa dinamica dialogica. La quale dinamica è giusto che sia analizzata tenendo presente che essa si articola in un confronto continuo e serrato con la fonte tassiana.

Anche quelli del Tasso sono dialoghi di riflessione, o di opinione⁸: le opinioni avanzate vengono difese dai protagonisti con metodo dialettico; ma spesso nessuna di esse coincide con quella dell'autore, mentre molto marcato è sempre il ricorso all'autorità degli antichi scrittori, onde avvalorarne la plausibilità nel contesto letterario.

Leopardi, rispetto al *Messaggero*, rinuncia prima di tutto alla cornice diegetica, dando vita ad un dialogo di tipo esclusivamente mimetico. Elimina poi l'aspetto 'logico' del ragionamento, vale a dire la tendenza tassiana a trarre tutte le conseguenze e a cercare tutti i risvolti possibili di una tesi; tecnica, questa, nella quale si inserisce anche la tendenza ad un ampio uso della cosiddetta *reductio ad absurdum*, espediente tipicamente platonico, che Tasso sfrutta appunto come variazione logica, più che secondo schemi funzionali all'argomentazione. All'assenza di finalità dei dialoghi tassiani, o meglio alla loro finalità esclusivamente letteraria, si sostituisce un intento umoristico, cioè la relativizzazione di ogni principio espresso, sia esso più o meno coincidente con l'idea dell'autore. Leopardi annulla inoltre l'argomentazione di tipo dialettico, e la presenza di veri e propri inni conclusivi che sovente nei dialoghi tassiani risolvono l'*impasse* speculativa. I finali del Tasso sono quasi sempre scioglimenti *ex machina*, spesso di ordine teologico, che spezzano con la loro autorità ogni possibile evoluzione del confronto: la conclusione di Leopardi è invece una non-conclusione, la cui funzione pare essere soltanto quella di determinare un'irreparabile frattura nel dialogo che si traduce *in factis* nell'assenza di parole. Per i dialoghi di Tasso, inoltre, non si può parlare di una tensione drammatica di pensiero (o lo si può fare soltanto in rela-

⁸ Cfr. BONFANTINI & PONZIO (1986) e JACQUES (1979).

zione all'intreccio delle varie argomentazioni e ai continui rinvii a fonti autoriali), laddove nelle *Operette* essa è uno degli elementi principali⁹.

3. Dall'ironia all'umorismo

Le sezioni in cui divido il testo sono per lo più coincidenti con le diverse unità tematiche:

- a) rr. 1-9 (*incipit*);
- b) rr. 10-48 (impostazione del dialogo all'insegna della parodia romantica);
- c) rr. 49-88 (problema del rapporto tra realtà e sogno, verità ed apparenza);
- d) rr. 89-135 (teoria del piacere);
- e) rr. 136-236 (problema della noia e possibili rimedi);
- f) rr. 237-245 (finale).

3.1. L'INCIPIT COMICO

Genio. Come stai, Torquato?

Tasso. Ben sai come si può stare in una prigione, e dentro ai guai fino al collo.

Genio. Via, ma dopo cenato non è tempo da dolersene. Fa buon animo, e *ridiamone insieme*.

Tasso. Ci son poco atto. Ma la tua presenza e le tue parole sempre mi consolano. Siedimi qui accanto.

Genio. Che io segga? La non è già cosa facile a uno spirito. Ma ecco: fa conto ch'io sto seduto. (OM 151; rr. 1-9)

L'*incipit*, dal punto di vista strutturale, rivela subito l'atteggiamento dei due interlocutori, ognuno dei quali si mostra ben disposto nei confronti dell'altro: «*Genio.* Come stai, Torquato?»; battuta il cui movimento eulogico, ancor più evidente nella prima variante: «*Genio.* Come stai, buon Torquato?», è ribadito e supportato dagli immediatamente successivi «*ridiamone insieme*» del *Genio* e «le tue parole sempre mi consolano» del *Tasso*. L'asimmetria tra i due personaggi è in tal modo ridotta dal punto di vista dell'articolazione strutturale delle battute, instaurandosi subito un orizzonte di possibile convergenza tra i discorsi dell'uno e dell'altro. Al contrario, essa viene confermata dal punto di vista qualitativo con la battuta del *Genio* «Che io

⁹ Per ulteriori ragguagli sui dialoghi del *Tasso* si vedano almeno: BALDASSARRI (1970), PRANDI (1990). Sui dialoghi di *Tasso* nella ricezione leopardiana cfr. DEL GATTO (1998). Sul rapporto Leopardi-*Tasso*, cfr. GALIZZI (1968), ma soprattutto SCRIVANO (1978). Per il dialogo cinquecentesco in generale, cfr. i contributi di FLORIANI (1981); ORDINE (1988); SASSO (1990).

segga? La non è già cosa facile a uno spirito»; che, in una precedente variante, recitava: «Non sai tu che gli spiriti non hanno il sedere?».

È dunque fin d'ora evidente il tono familiare (non a caso il Genio è qualificato come *familiare*) ed affettuoso, oltre che comico, dell'operetta. Essa, per il momento, rivela una certa ironia, reperibile sia a livello testuale che intertestuale.

Sul piano testuale, ironico appare l'atteggiamento del Genio, che, sebbene partecipe e ben disposto verso l'*alter ego* del dialogo, presenta una volontà un po' beffeggiatrice e canzonatoria. Quest'ultima risultava con particolare evidenza, come abbiamo visto, dalla prima stesura, in cui il proposito di demistificazione delle poetiche evasioni che l'animo si crea, conduceva la scrittura sul piano della battuta volgare, con conseguenti stonature che solo molto più tardi vennero sfumate e ricondotte ad un gioco più letterariamente meditato di chiaroscuro e di attenuazione. Questa ironia di livello microstrutturale, costante lungo l'intero dialogo e che serve di nutrimento e di base all'umorismo macrostrutturale che ne scaturisce, si alimenta di una struttura lessicale composta da termini di uso comune con accentuazioni di tipo conversevole-familiare, secondo le indicazioni di Ricci Battaglia (1972). La quale struttura assume tutta la sua pregnanza parodico/polemica se confrontata con quella, di ben altro genere, propria del dialogo tassiano *Il Messaggiero*. L'invito a ridere delle proprie sventure, rivolto dal Genio al Tasso, perché «dopo cenato non è tempo da dolersene», trova, nella fonte, un riscontro nel riso dello Spirito:

A queste parole *udii ridere più forte lo spirito* e ritirar a sé la sua mano. (Ms. 254).

Lo Spirito stesso ammette:

Il tuo vaneggiare, nato per soverchio d'affanno, *rivolge in riso* ogni mio disdegno. (Ms. 253)

e poi

Nondimeno, perché io in guisa *mi rido di te* che n'ho insieme compassione, rimuoverò da te que' dubbi che mi sarà concesso di rimuovere. (Ms. 253)

Evidente la forte connotazione ironica che assume la battuta del Genio leopardiano in relazione a quelle dello Spirito tassiano: complicità di tono familiare *vs* presa di distanza di tono sostenuto; riso di tipo consolatorio e rassicurante *vs* riso di superiorità originato da compassione; invito ad una reazione istintiva e arrendevole (il riso, appunto) *vs* proposta di sostituzione del «vaneggiamento» con il «ragionamento». Allo stesso modo la battuta, che in variante abbiamo visto recitare «Non sai tu che gli spiriti non hanno il sede-

re?», suona ironica non solo a causa del tono irriverente in rapporto al contesto dell'operetta leopardiana, bensì anche in relazione alle discussioni sulle proprietà fisiche degli Spiriti condotte dai due interlocutori del *Messaggero*:

Ma te non vidi io giamai, e solo odo la voce tua, la quale è pur argomento che tu abbi corpo, perciocché la voce formar non si può senza lingua e senza palato. E se l'hai, perché no'l dimostri? (Ms. 252)

E poi lo Spirito:

Potrei aver l'ale e agli occhi tuoi non manifestarle, perciocché l'anima tua medesima ha due ale, le quali tu non vedesti giamai. (Ms. 263-64)

3.2. LA PARODIA DEL TASSO-EROE ROMANTICO

Dal tono comico e ironico dell'*incipit*, si passa ora, con un salto piuttosto brusco, ad un accento volutamente di maniera nella presentazione di un'immagine stereotipata e vulgata del poeta della *Gerusalemme*:

Tasso. Oh potess'io rivedere la mia Leonora. Ogni volta che ella mi torna in mente, mi nasce un brivido di gioia, che dalla cima del capo mi si stende fino all'ultima punta de' piedi; e non resta in me nervo né vena che non sia scossa. Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti, tali, che per quel poco tempo mi pare di essere ancora quello stesso Torquato che fui prima di avere fatto esperienza delle sciagure e degli uomini, e che ora io piango tante volte per morto. (OM 151-152, rr. 10-18)

Ancora una volta: ad un primo e superficiale livello enunciativo, il discorso del Tasso si delinea in apparenza come un risveglio improvviso di sentimentalismo nostalgico, «d'impronta platonizzante e istintivamente romantica» (Galimberti 1977: 153, n. 6)¹⁰, ma non può non rivelare, ad un'analisi più attenta, tutta la sua dirompente carica parodica e ironica. A livello macrostrutturale, invece, tale carica risulta già umoristica, tenendo conto di considerazioni che esplicheremo.

È necessario appuntare l'attenzione sul finale della battuta del Tasso:

In fine, io mi maraviglio come il pensiero di una donna abbia tanta forza, da rin-

¹⁰ Un'ascendenza forse goethiana si cela dietro questa battuta, e in particolare dietro l'esclamazione «Oh potess'io rivedere la mia Eleonora». Nel dramma dedicato a Torquato Tasso – la cui prima traduzione risale al 1820 a cura di Guido Sorelli ed è perciò possibile che Leopardi l'avesse letta – Goethe fa dire al protagonista verso la fine dell'opera: «Potessi baciare ancora una volta la mano del duca. / Potessi prendere congedo [...]» (TT 251, vv. 3390-91).

novarmi, per così dire, l'anima, e farmi dimenticare tante calamità. E se non fosse che io non ho più speranza di rivederla, crederei non avere ancora perduta la facoltà di essere felice. (OM 152, rr. 25-29).

Questa conclusione, ancor prima dell'esplicita demistificazione operata in seguito dal Genio, insinua elementi estranei al tono sentimentale-romantico del discorso precedente; elementi di dubbio propri di una ragione speculativa, con cui almeno in parte si identifica il Genio.

Dunque, Tasso anticipa quelle che saranno nelle battute successive le taglienti riflessioni del suo interlocutore, creando così una continuità tra gli interventi, o meglio facendo in modo che quelle che sembrano delle improvvisate rivelazioni di rottura da parte del Genio, siano in realtà già presenti *in nuce* nel suo ragionamento, e risultino l'ovvia ed inevitabile conseguenza di una riflessione che egli stesso innesca.

La tecnica compositiva sarà la stessa anche nelle sezioni successive: è sempre il Tasso a dare il via al movimento dialogico, stimolando le domande dell'altro, che sembrano di fatto sorgere spontanee dai suoi stessi interventi; i due si rivelano così, anche dal punto di vista strutturale, lo sdoppiamento di un'unica persona. Laddove nel *Messaggiero* lo Spirito prospetta al suo interlocutore delle verità a lui sconosciute, espressione di una precisa dottrina filosofica (quella neoplatonica, appunto), qui il Genio fa da controcanto ironico agli amari pensieri del protagonista. Ad esempio, in questa sequenza, si ha la netta impressione di una vera e propria alternanza, nell'ambito di un medesimo movimento di pensiero, tra riflessione e sentimento, rispettivamente rappresentati dal Genio e dal Tasso:

Genio. Quale delle due cose stimi che sia più dolce: vedere la donna amata o pensarne?

Tasso. Non so. Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea.

Genio. Coteste dee sono così benigne, che quando alcuno vi si accosta, in un tratto ripiegano la loro divinità, si spiccano i raggi d'attorno, e se li pongono in tasca, per non abbagliare il mortale che si fa innanzi. (OM 152-153, rr. 30-37)

La risposta del Tasso alla domanda del Genio è in realtà già una spiegazione, e la battuta di forte sapore ironico che la segue potrebbe tranquillamente far parte della stessa enunciazione.

Non è difficile cogliere in tutta la sequenza un accento amaro di rimpianto per il sogno neoplatonico, illustrato nella sua articolazione dottrinarica proprio nel *Messaggiero*; dove, oltre a rintracciare una fonte testuale diretta riguardo alla frase «per non abbagliare il mortale che si fa innanzi» da accostare a «per non abbagliar gli occhi vostri» (Ms. 262, in relazione alla luminosità emanata dagli spiriti), troviamo ulteriori riscontri nei discorsi dello Spirito sull'origine e sugli effetti dei «raggi» che la donna emana dagli occhi:

Da gli occhi de l'amata son cagionati nel petto de l'amante or con la grazia de' movimenti, or con lo splendore de' raggi diversi effetti. (Ms. 278)¹¹

Il *Genio* leopardiano, invece, lungi dall'offrire spiegazioni scientifiche degli effetti causati nell'uomo innamorato dalla presenza o dall'assenza dell'amata, ne smitizza totalmente il ruolo, riportandola alla materialità di creatura umana, al pari degli uomini (descritti come «creature poco lodevoli e poco amabili» – OM 153, rr. 46-47). La nota di amarezza e di quasi impercettibile nostalgia che riesce, seppur in modo obliquo, a farsi strada tra la satira e l'ironia della generale desublimazione, è isolabile soltanto a partire da uno sguardo complessivo sulla struttura dialogica dell'intera sezione, e ovviamente dell'intera operetta. E quella nota è la chiave interpretativa indispensabile per non cadere nell'errore di limitare il discorso critico all'ironia o alla satira sia pur bonaria del livello microstrutturale. Una sorta di pirandelliano «sentimento del contrario» parla per bocca del *Genio*, quando, mettendosi dal punto di vista delle donne, dichiara:

Io non so vedere che colpa s'abbiano in questo, d'esser fatte di carne e sangue, piuttosto che di ambrosia e nettare. (OM 153, rr. 41-43)

L'ironia permerte di cogliere l'umorismo che essa stessa veicola.

3.3. REALTÀ E SOGNO

Per mezzo di una locuzione conclusiva (con sfumatura concessiva) che consente il passaggio ad un nuovo argomento, Tasso, con un altro salto testuale, riconduce il discorso sul piano sentimentale:

Tasso. Con tutto questo, io mi muoio dal desiderio di rivederla, e di riparlare. (OM 153, rr. 49-50).

L'atteggiamento del *Genio* allora si fa più dolce e consolatorio, dopo le ciniche battute della sezione precedente:

Genio. Via, questa notte in sogno io te la condurrò davanti; bella come la gioven-

¹¹ Tali teorie neoplatoniche sono sfruttate anche da Goethe nel dramma *Torquato Tasso*, quando traccia la dinamica del rapporto tra Tasso ed Eleonora, impiegando frasi del tipo: «Tu sei quell'angelo santo / che mi venne incontro la prima volta! Perdoni lo sguardo offuscato del mortale / che non ti ha subito riconosciuto» (TT 241, vv. 3246-49), «Se tanto fulgore non m'abbaglia, / vedo un'eterna insperata felicità / scendere splendida con raggi d'oro» (TT 117, vv. 1116-18), o anche «La dea scesa dal cielo solleva rapida / Nel suo volo il mortale» (TT 117, vv. 1132-33).

tù; e cortese in modo, che tu prenderai cuore di favellarle molto più franco e spedito che non ti venne fatto mai per l'addietro: anzi all'ultimo le stringerai la mano; ed ella guardandoti fiso, ti metterà nell'animo una dolcezza tale, che tu ne sarai sopraffatto; e per tutto domani, qualunque volta ti sovverrà di questo sogno, ti sentirai balzare il cuore dalla tenerezza. (OM 153-154, rr. 51-58).

Di fronte alla forza inestinguibile dell'amore, l'unica possibile proposta consolatoria è quella di sognare.

Argomento centrale, questo del rapporto sogno-realtà, anche nel *Messaggero*, dove lo Spirito tenta in tutti i modi di spiegare quale e quanta indiscutibile differenza corra «dal vero al sognato», come il sogno sia una pura illusione e sinonimo di falsità, mentre è soltanto nella realtà che tutte le sensazioni e le emozioni possono farsi sentire. Nell'operetta leopardiana, al contrario, proprio il Genio, lungi dal definire filosoficamente l'essenza del vero (come la sua domanda avrebbe richiesto), sentenzia ciò che in fondo lo stesso Tasso, per sua propria triste esperienza, avrebbe potuto sostenere:

Sappi che dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai. (OM 154, rr. 62-65).

La prima battuta del Genio in questa sezione è davvero un caso esemplare di struttura umoristica ottenuta dalla sapiente combinazione ed interazione di effetti prodotti da diversi livelli enunciativi.

Sul piano lessicale, essa è un concentrato di stile aulico e di parole «poetiche» (in senso leopardiano), dopo la prevalenza di registro familiare che abbiamo riscontrato nella sezione precedente. Incontriamo qui sostantivi come *sogno, notte, gioventù, cuore, animo, dolcezza, tenerezza*, mentre l'aggettivo *fiso* rappresenta la punta estrema di una diffusa aulicità, che volutamente riprende certe sfumature stilnovistiche caratterizzanti l'esperienza amorosa del Tasso. L'ampliamento – o riduzione: dipende ovviamente dai punti di vista – a cui viene sottoposto il concetto di vero, assimilato e addirittura posposto al sogno in quanto alle emozioni che consente, coincide ancora una volta (come per i dialoghi già analizzati) con un tentativo di rottura degli schemi mentali comuni, all'insegna di una rivoluzione linguistica: tra significante e significato viene messa in crisi la rispondenza più ovvia, e vengono avanzate altre ipotesi di senso, al limite del paradossale, ma inserite coerentemente nel disegno rivoluzionario di smantellamento del senso unico e incontrovertibile delle parole. Leopardi tenta il recupero del valore dialogico del linguaggio, tramite lo sdoppiamento dell'Io/Tasso nella maschera ironico/grottesca del Genio, che con le sue provocatorie interrogazioni e con le sue smitizzazioni del senso comune, passa i concetti – e le parole che li indicano – al vaglio implacabi-

le di un pensiero libero e aperto alla considerazione del possibile oltre il reale: oltre il reale della prigione tassiana.

Torniamo all'aggettivo «fiso»: proprio in quanto eccesso aulico, esso fa implodere l'intero brano, calamitando su di sé le lievi sfumature poetiche circostanti, che diventano ancora una volta parodica materia di ironia; presentandosi come il punto di rottura che tradisce il vero pensiero del Genio, la sua corrosiva volontà disgregatrice, la quale sola crea continuità con la sezione che precede. E come avevamo visto per quest'ultima, il tono polemicamente ironico risulta più evidente se si tien conto dell'intertestualità. Nel *Messaggero*, infatti, l'Io narrante, trattando della «virtù imaginatrice» (Ms. 264) in grado di confondere realtà e sogno, si appoggia all'autorità del Petrarca, e cita dal *Canzoniere*:

*Che, perché
mille cose riguardi intento e fiso
solo una donna veggio e 'l suo bel viso*¹²
(Ms. 264)

Ecco dunque che l'aggettivo «fiso» si carica di un'intensità particolare, rivelandosi citazione petrarchesca mediata dal dialogo del Tasso, ma impiegata in modo da prendere il sopravvento su quest'ultimo, in un recupero incrociato di fonti.

La stessa citazione petrarchesca viene, però, in un certo senso parodiata, ed asservita al generale movimento ironico, se si pensa che il tormento e la desolata immaginazione del poeta del *Canzoniere* diventano qui la cifra espressiva della rappresentazione in prospettiva di un sogno avente per oggetto una Laura-Leonora da preferirsi alla donna reale. Tanto più che, mentre nella poesia petrarchesca è l'Io che guarda «fiso», nell'operetta è alla donna che l'aggettivo viene attribuito, con un capovolgimento ironico degno di nota. A conferma di ciò appare significativo riportare la prima variante del finale della battuta del Genio: «ed ella guardandoti *fiso*, ti metterà nell'animo una dolcezza tale che allo svegliarti ne leccherai le labbra e le dita»: caduta di livello stilistico, che va nella medesima direzione della variante esaminata nella sezione precedente. La modifica, in questo come in altri casi, attenua l'ironia, lasciando che comunque il sentimento, lungi dall'essere bruciato da una troppo smaccata messa in ridicolo, resti operante assorbendo ed unificando il dialogo all'insegna di una carica umoristica.

Nel *Messaggero*, l'Io narrante è l'enunciatore di un passo fondamentale per tutta la dinamica del dialogo leopardiano:

¹² Il testo del *Canzoniere* petrarchesco è in realtà differente: *Dico che, perch'io miri / mille cose diverse attento e fiso / sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.* (RVF, CXXVII, 12-14).

E certo egli non si può negare che non si dia alcuna alienazione di mente, la quale, o sia infirmità di pazzia, come quella d'Oreste e di Penteo, o sia divino furore, come quello di coloro che da Bacco o da l'Amor son rapiti, è tale che può non meno rappresentar le cose false per vere di quel che faccia il sogno; anzi pare che via più possa farlo, perché nel sonno solo i sentimenti son legati, ma nel furore la mente è impedita. (Ms. 265)

È il brano che più puntualmente Leopardi si cura di smentire in ogni suo passaggio, sostenendo per bocca del Genio la teoria per cui il sogno sarebbe addirittura più conveniente e piacevole della realtà, e smentendo, con la situazione stessa rappresentata nel suo dialogo, il fatto che nel furore (dovuto al vino o alla passione amorosa) la mente sia «impedita», come pure l'idea che nel sonno i sentimenti siano «legati». Che le cose non stiano come scriveva il Tasso nel suo dialogo, Leopardi lo sa per esperienza personale: l'individuo di cui parla il Genio, che fugge la donna amata il giorno dopo averla sognata per non rompere l'incanto del sogno, è l'autore stesso che, nei *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, racconta:

Sogno di quella notte e mio vero paradiso in parlare con lei ed esserne interrogato e ascoltato con viso ridente e poi domandarle io la mano a baciare ed ella torcendo non so di che filo porgermela guardandomi con aria semplicissima e candidissima e io baciarla senza ardire di toccarla con tal diletto ch'io allora solo in sogno per la primissima volta provai che cosa sia questa sorta di consolazioni con tal verità che svegliatomi subito e riscosso pienamente vidi che il piacere era stato appunto qual sarebbe stato reale e vivo e restai attonito e conobbi come sia vero che tutta l'anima si possa trasfondere in un bacio e perder di vista tutto il mondo...in somma il sogno mio fu tale che e con sì vero diletto ch'io potea proprio dire col Petrarca In tante parti e sì bella la veggio *Che se l'error durasse altro non cheggio*. (PP 1199)¹³

Si noti come il medesimo verso petrarchesco, *Che se l'error durasse altro non cheggio* (RVF CXXIX, 39), sia citato dal Tasso nel *Messaggiero*, per bocca dello Spirito, il quale se ne serve, però, con intento opposto, per dimostrare che «l'error de la imaginazione non dura» (p. 19). Petrarca, dunque, viene sottratto all'autorità a cui lo destinava il Tasso, il quale lo aveva asservito, nel suo dialogo, alla filosofia neoplatonica.

¹³ Cfr. anche la lettera allo Jacopssen in data 23 giugno 1823, in cui Leopardi scrive: «Dans l'amour, toutes les jouissances qu'éprouvent les âmes vulgaires, ne valent pas le plaisir que donne un seul instant de ravissement et d'émotion profonde. Mais comment faire que ce sentiment soit durable, ou qu'il se renouvelle souvent dans la vie? où trouver un coeur qui lui réponde? Plusieurs fois j'ai évité pendant quelques jours de rencontrer l'objet qui m'avait charmé dans un songe délicieux. Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant à la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet, mais je ne le considérais d'après ce qu'il était; je le contemplais dans mon imagination, tel qu'il m'avait paru dans mon songe» (Ep. 568, p. 722). Cfr. il commento a questa lettera di FABIO (1995: 87).

Leopardi, però, nella sua operetta, polemizza ed ironizza ulteriormente nei confronti della tecnica di ricorso agli antichi da parte del Tasso. Laddove quest'ultimo fa appello a Petrarca, come abbiamo visto, e a Dante («Dante similmente paragona i fantasmi a quelle bolle che si forman de l'acqua, le quali agevolmente si risolvono in poco men che nulla» – Ms. 267), al fine di dimostrare che «l'alienazione della mente» e il sogno impediscono l'attività dei sensi, il Genio leopardiano, a sostegno della sua tesi in favore dei sogni, cita altri autori. Definiti genericamente «antichi» («molto più solleciti, accorti e industriosi di voi, circa a ogni sorta di godimento possibile alla natura umana» – OM 155, rr. 75-76), essi vengono nominati in nota: Apollonio, Cicerone, Plinio, Plutarco, Dioscoride, Meursio. Si tratta evidentemente di autori pagani, al posto dei cristiani Petrarca e Dante.

3.4. LA TEORIA DEL PIACERE

È a partire da questa sezione che le voci dei due interlocutori quasi si sovrappongono, diventando di fatto una sola voce. È sintomatico, a tal proposito, che il Tasso replichi al Genio riassumendo il discorso fin lì svolto, e traendo, per la prima volta, una conclusione perentoria, dal sapore di sentenza:

Tasso. Per tanto, poiché gli uomini nascono e vivono al solo piacere, o del corpo o dell'animo; se da altra parte il piacere è solamente o massimamente nei sogni, converrà ci determiniamo a vivere per sognare: alla qual cosa, in verità, io non mi posso ridurre.

Genio. Già vi sei ridotto e determinato, poichétu vivi e che tu consenti di vivere. Che cosa è il piacere? (OM 156, rr. 89-93).

Il «per tanto» iniziale introduce la logica conseguenza del ragionamento dell'altro, creando una chiara impressione di intra-dialogicità. Così, in seguito, quando il Genio risponde alla propria stessa domanda su «che cosa è il piacere», lo fa in realtà nell'unico modo in cui avrebbe potuto farlo anche il suo interlocutore, vale a dire «per ispeculazione»:

Genio. Nessuno lo conosce per pratica, ma solo per ispeculazione: perché il piacere è un subbietto speculativo, e non reale [...]. (OM 156, rr. 98-100)

È questo il punto del dialogo in cui più chiaramente si ha la conferma del fatto che il Genio sia da identificare in parte con la ragione speculativa, potenziata di capacità analitica e analogica dovuta all'alcool, dello stesso Tasso. È infatti in questa sezione che la tecnica dimostrativa segue in modi più espliciti il procedimento platonico-socratico, che pure in tutto il dialogo

(sebbene con la mediazione dei dialoghi tassiani) è presente come una tessitura in tralice.

Ma Platone è un autore totalmente estraneo al contenuto e all'ideologia dell'opera leopardiana. L'uso, ad esempio, di un'espressione interrogativa tipicamente platonica come «che cosa è», ripetuta tre volte nel *Tasso*, pur riconoscibile come formula-chiave dell'ironia socratica contro le verità cristallizzate, si rivela *a posteriori*, in controluce, come un'operazione demistificatoria (il cui risultato è dunque umoristico) della stessa ironia di Socrate. Perché: i soggetti di eccezionale gravità (il vero, la noia, il piacere) a cui di volta in volta essa è applicata, vengono trattati da due interlocutori che sono in realtà i protagonisti di un dialogo allo specchio; che sono cioè il risultato dello sdoppiamento di un Io lacerato, prima che dai propri pensieri, da un'esperienza e poi da un'assenza di vita. Il Tasso-Socrate leopardiano non tanto «sa di non sapere», quanto «sa di non vivere»; e i suoi «Non so» filtrano la tecnica argomentativa socratica risemantizzandola attraverso una lente bifocale, che da un lato ne recupera la dimensione ironica, ma dall'altro ne sgonfia la carica pedagogica. Il confronto dialogico con se stesso (che termina peraltro senza alcuna conclusione filosofica), solo in quanto tale e non per i contenuti che esprime, si presenta infine come unica consolazione possibile: l'illusione di comunicare come illusione di vivere.

3.5. LA NOIA

Lo stravolgimento di senso della tecnica dialogica socratica e di quella tassiana, che ingloba e media la prima, risulta evidente anche in questa sezione. In modo particolare, qui sono adottate formule ed espressioni, oltre che legami logici e sintattici, di chiara derivazione platonica, ma impiegati in modi trasgressivi:

Tasso. Laonde la nostra vita, mancando sempre del suo fine, è continuamente imperfetta: e quindi il vivere è di sua propria natura uno stato violento.

Genio. Forse.

Tasso. Io non ci veggo forse. Ma dunque perché viviamo noi? voglio dire, perché consentiamo di vivere?

Genio. Che so io di cotesto? Meglio lo saprete voi, che siete uomini.

Tasso. Io per me ti giuro che non lo so.

Genio. Domandane altri de' più savi, e forse troverai qualcuno che ti risolva cotesto dubbio. (OM 158, rr. 136-146)

Notiamo innanzitutto una tendenza all'inversione dei ruoli: il Genio si limita a suggellare la sentenza del Tasso con un enigmatico «Forse»; come pure, alla successiva domanda, rudemente risponde: «Che so io di cotesto?», per poi consigliare di ricorrere alla sapienza di altri uomini, spogliatosi di

ogni atteggiamento dottrinario. Evidente la ridicolizzazione dei procedimenti socratici di espressione del dubbio, come pure la sotterranea polemica con *Il Messaggero* del Tasso. Dove, ad un certo punto del dialogo, lo Spirito si esprime in questi termini:

Veggio che intentamente m'ascolti, e assai mi piace che non ti dimostri ritroso a le mie ragioni, molto diverse da quelle che usano alcuni filosofi famosi [...]. Or lascia ogni miscredenza e innalzati meco più su che non arriva il senso o la ragione naturale; e abbia ferma credenza che quel ch'io ti dirò sarà verissimo, bench' in alcuna parte sarà ricoperto d'alcun gentil velo. (Ms. 393-94)

«Il senso» e «la ragione naturale», nel dialogo leopardiano abdicano invece, per bocca del Genio, a favore di un paradossale incitamento al non pensare. Il sonno, l'oppio, il dolore, sono altrettanti rimedi alla noia, ad un'esistenza vuota che permette al tarlo della riflessione di corrodere anche le ultime risorse vitali. La noia, questa sì, il Tasso sa spiegare «che cosa sia». Per esperienza personale, ne conosce i tragici effetti, le più riposte trappole, ed è dunque in grado di descriverla, per mezzo di similitudini¹⁴:

Tasso. Qui l'esperienza non mi manca, da soddisfare alla tua domanda. A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani contenuti in ciascuna di loro; e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente. Così tutti gl'intervali della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri, sono occupati dalla noia. (OM 158, rr. 151-157)

Anche le similitudini, come pure le metafore, sono caratteristiche della tecnica compositiva propria dei dialoghi platonici e tassiani, che tendono, per loro tramite, a rappresentare e a mostrare, più che a di-mostrare, le teorie esposte. Nel caso di Leopardi, similitudini e metafore hanno sì la funzione di presentare i concetti esemplificandoli figurativamente, ma allo stesso tempo vengono spogliate del compito filosofico di chiarire, attraverso l'evidenza del paragone, le questioni più vertiginose: limitandosi a rendere concreta e a riportare alla materialità della sensazione l'astrattezza di certe idee. E d'altronde la loro forza e incisività risulta spesso attenuata da forme avverbiali o espressioni parentetiche che ne mitigano la portata dimostrativa:

L'uso del mondo, e l'esercizio de' patimenti, sogliono *come* profundare e sopire dentro a ciascuno di noi quel primo uomo che egli era. (OM 152)

Io mi maraviglio di come il pensiero di una donna abbia tanta forza, da rinnovarmi, *per così dire*, l'anima. (OM 152)

¹⁴ Sulla dialettica tra vuoto e pieno nella similitudine della noia, cfr. RUSI (1991: 231-32).

E andate *quasi* riportandovi di continuo agli istanti futuri di quel medesimo diletto. (OM 156)

Sicché la vita umana, *per modo di dire*, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia. (OM 159)

L'esser diviso dagli uomini, *e per dir così*, dalla vita stessa, porta seco questa utilità. (OM 161)

La solitudine fa *quasi* l'ufficio della gioventù. (OM 162)

È pur vero che le similitudini, e le metafore in particolare, hanno soprattutto un valore poetico, presenti come sono nelle zone di maggior commozione e liricità. Così scrive Leopardi nello *Zibaldone*, in data 17 ottobre 1823, dunque nel periodo immediatamente precedente la composizione del *Tasso*:

Or di queste metafore e figure ec. ne dev'esser composto tutto lo stile e tutta l'espressione de' concetti del poeta. Continua immaginazione, sempre viva, sempre rappresentante le cose agli occhi del poeta, e mostrantegliele come presenti, si richiede a poter significare le cose o le azioni o le idee ec. (Zib. 3718-19)

Similitudini e metafore, con una spiccata predilezione per quelle tratte dalle scienze fisiche e naturali, divengono dunque nelle *Operette* un ulteriore mezzo per recuperare le varie suggestioni platoniche e tassiane, inglobandole e risemantizzandole.

Nel *Tasso*, si diceva, dopo le mancate definizioni del vero e del piacere, la noia è descritta ricorrendo alla similitudine con l'aria, poi ampliata dal Genio che paragona i diletти umani ai ragnateli. E d'altro lato, solitudine e gioventù diventano, poco dopo, termini di uno stesso paragone:

La solitudine fa quasi l'ufficio della gioventù; o certo ringiovanisce l'animo, ravvalora e rimette in opera l'immaginazione, e rinnova nell'uomo sperimentato i benefici di quella prima inesperienza che tu sospiri. (OM 162, rr. 223-226)

Mentre Tasso concluderà i propri ragionamenti con la poeticissima similitudine tra il crepuscolo e la tristezza attenuata dalle conversazioni con il Genio:

La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. (OM 163, rr. 237-241)

Ma torniamo ai rimedi paradossali proposti dalla ragione/Genio, in risposta ai dubbi del Tasso: il sonno, l'oppio, il dolore. Il cerchio concettuale e quello della struttura dialogica si chiudono su se stessi. Il dialogo, e qui si

evidenzia la sua strutturazione umoristica, si esaurisce nell'amarezza dell'esperienza: le parole lasciano il posto ai fatti. La ragione speculativa non può far altro che riconoscere la supremazia del sogno sulla realtà, e suggerire i modi per agevolarlo. Il sonno, l'oppio e il dolore sono in realtà i rimedi alla noia che Tasso ha già sperimentato: il primo è lo stato che porrà fine al dialogo, il secondo è lo stato che ha reso possibile la condizione stessa del dialogo (anche se sotto forma di «liquore»; ma ovviamente il principio è il medesimo), il terzo è lo stato d'animo costante che fa da sfondo a tutta l'esperienza tassiana ed umana in generale. Dunque, il cerchio si chiude sul discorso del rapporto sogno-realtà, vero snodo tematico e metatestuale dell'operetta:

Così, tra sognare e fantasticare, andrai consumando la vita; non con alta utilità che di consumarla; che questo è l'unico frutto che al mondo se ne può avere, e l'unico intento che voi vi dovete proporre ogni mattina in sullo svegliarvi. (OM 162, rr. 228-232)

È grande la distanza che separa questa dichiarazione del Genio dai nobili propositi espressi dal Tasso nel suo *Messaggero*, pur nella singolare consonanza di temi e motivi:

Comunque sia, coloro che non sono maninconici per infermità ma per natura, sono d'ingegno singolare, e io son per l'una e per l'altra cagione: laonde in parte vo consolando me stesso. E quantunque io non sia pieno di soverchia speranza, come si legge d'Archelao re di Macedonia, nondimeno io non sono così freddo e gelato ch'io sia costretto ad uccidermi [...] e facendo immagini e sogni infiniti, come credo pur che sia questo, a guisa d'arciere che saetti tutto il giorno colpirò per avventura una volta il segno de' miei pensieri. (Ms. 267)

La malinconia tassiana, propria di ingegni votati alla riflessione, è sostituita nell'operetta leopardiana dalla noia, la quale sola fa sì che l'Io, sdoppiato e in dialogo con se stesso, possa vivere – in una condizione ovviamente degenerata rispetto a quella archetipica – la dimensione mitica, originaria, di un intelletto sognante, e di una 'favella' che recuperi il suo livello favolistico e la sua polisemia:

La mente, non occupata da altro e non isvagata, mi si viene accostumando a *conversare seco medesima* assai più e con maggior sollazzo di prima, e acquistando un abito e una virtù di *favellare in se stessa, anzi di cicalare*, tale, che parecchie volte mi pare quasi avere una compagnia di persone in capo che stieno ragionando, e ogni menomo soggetto che mi si appresenti al pensiero, mi basta a farne *tra me e me una gran diceria*. (OM 161, rr. 200-206)

La «singolarità» del nobile ingegno, condizione fondante, per il protagonista del *Messaggero*, di realizzazione dialogica, è ridimensionata dal Genio:

E quest'assuefazione in sì fatto tenore di vita, non credere che intervenga solo a' tuoi simili, già consueti a meditare; ma ella interviene in più o men tempo a chicchessia. (OM 161, rr. 210-213)

Le «immagini e sogni infiniti», a cui il dialogo tassiano assegna il possibile fine di «colpire il segno de' pensieri», hanno nel dialogo leopardiano l'unica utilità di «consumare la vita». Che è poi lo scopo di tutti gli uomini; siano essi prigionieri o carcerieri, il loro comune destino è di essere infelici. Suona così l'ultima sentenza del Genio, che getta una luce di universale amarezza sull'intera vicenda umana, misurata umoristicamente sul paradigma dell'esperienza tassiana:

Ma, in fine, il tuo tempo non è più lento a correre in questa carcere, che sia nelle sale e negli orti quello di chi ti opprime. Addio. (OM, pp. 162-163).

3.6. IL FINALE UMORISTICO

In apparente sintonia con l'epilogo del *Messaggero*, il finale dell'operetta leopardiana si carica di tutt'altro significato e di tutt'altra funzione.

Io ti lascio; che veggo che il sonno ti viene entrando; e me ne vo ad apparecchiare il bel sogno che ti ho promesso. (OM 162, rr. 226-227)

annuncia il Genio. Lo Spirito del dialogo tassiano aveva detto:

Ma tempo è ch'io ti lasci, ché troppo lungamente sono stato teco. (Ms. 332)

In quest'ultimo caso, è all'alba che si è svolto l'incontro, laddove nel *Tasso* esso è avvenuto di sera. La contrapposizione è molto più significativa di quanto non possa apparire a prima vista. Lo Spirito del *Messaggero* esorta:

Volgi gli occhi al balcone e vedrai che per le sue fisure già entra il nuovo sole sì puro e sì chiaro ch'è indizio di felice giornata. (Ms. 253)

mentre l'*incipit* del dialogo recitava:

Era già l'ora che la vicinanza del sole comincia a rischiarare l'orizzonte. (Ms. 251)

Leopardi non offre una precisa descrizione del momento della giornata in cui il dialogo si svolge, a parte le generiche indicazioni fornite dal «dopo cenato» (r. 4), e, sul finale, dalle parole del Genio «veggo che il sonno ti vie-

ne entrando» (r. 227), da contrapporre al «riscotendomi» della conclusione tassiana; eppure, in forte contrasto con la classica e cadenzata *ouverture* del *Messaggero*, il Tasso leopardiano disegna un'immagine altrettanto poetica, ma di tutt'altra funzionalità:

La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. (OM 163, rr. 237-241)

Ancora per mezzo di una similitudine Leopardi risponde al Tasso del *Messaggero*: il crepuscolo che chiude il dialogo, riassumendone l'essenza, è contrapposto alla semplice descrizione dell'alba che apre l'altro dialogo, determinandone esclusivamente lo sfondo scenico. Ma la metaforizzazione del riferimento temporale non è compiuta da Leopardi in modo del tutto arbitrario rispetto alla fonte; egli, in fondo, opera, arricchendola di senso, tra momento della giornata e stato d'animo, una fusione già intuitivamente presente nel *Messaggero*, che conclude come segue:

Ma io, riscotendomi, m'accorsi che ne l'alta mia immaginazione aveva filosofato non altramente che gli uomini contemplativi sogliano ne la lor contemplazione. (Ms. 332)

L'altezza d'immaginazione da uomo «contemplativo» e la nobiltà degli argomenti trattati, possono solo accompagnarsi all'alba del giorno, al momento più vitale e carico di speranze; laddove l'amara (ma lucida) rivelazione di una vita nutrita di inganni e di illusioni, offerta da una ragione risvegliata artificialmente dall'alcool, può soltanto trovare collocazione in un malinconico tramonto che precede «una notte oscurissima, senza luna né stelle»: la chiusa di rinascimentale decoro del *Messaggero* lascia il posto alla rivelazione di una indecorosa verità di fatto.

LETTURA DEL DIALOGO DI FEDERICO RUYSCH E DELLE SUE MUMMIE

Professione assoluta e paradossale di fede materialista, questa operetta, che ha per protagonisti Federico Ruysch e le sue mummie, si presenta come un documento di capitale importanza per il nostro discorso sulla intradialogicità umoristica del testo.

Dal punto di vista tematico, risulta evidente la parentela con gli immediatamente precedenti *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* e *Dialogo della Natura e di un Islandese*¹: nel primo era stata affrontata la problematica della noia, la teoria del piacere e dell'oblio di sé, dà una situazione soggettiva di immobilità e di inattività assolute; mentre nel secondo la spasmica ricerca di felicità, o almeno di pace, è presentata nell'alternativa dinamica dell'Islandese.

Entrambe le esperienze vengono assunte come premesse teoriche dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: il quale, da un lato, illustra l'approdo ultimo della ricerca dell'Islandese, vale a dire la morte; dall'altro, descrive il momento del trapasso come un piacere languido, simile a quello provocato dal sonno (nel *Tasso* il piacere è definito «un concetto, e non un sentimento», consistente solo nel presente o nel passato, e raggiungibile tramite l'oblio di sé per «sonno, oppio o dolore»²).

Tanto l'avventura dialogica di Tasso quanto quella dell'Islandese si concludono umoristicamente con la sconfitta del tentativo di capire l'intima ragione del proprio fallimento, e con la conseguente negazione della possibilità dialogica. E come nei precedenti, anche nel *Dialogo di Ruysch* la struttura umoristica si evidenzia nell'asimmetria qualitativa tra gli interlocutori (uno umano, l'altro non più umano); nella situazione sfasata di enunciazione (i

¹ Il *Parini ovvero della gloria* si propone come una pausa riflessiva, trattatistica, nella serata rappresentazione mimica delle operette a cui ci riferiamo. Ma non si tratta di un *excursus* fuori tema: è tutto sommato una riflessione sulla scrittura letteraria, laddove i dialoghi tentano nel loro insieme di disegnare un percorso letterario alternativo, che sia cioè consapevole del fallimento dello scambio dialogico, della labilità della scrittura in quanto tale e della poesia in epoca moderna. Non è un caso che l'operetta seguente, appunto il *Ruysch*, contenga un paradosso assoluto e geniale che elude il problema della gloria e dei posteri: una poesia della morte recitata dai morti.

² Cfr. il cap. 4, § 3.5.

morti possono parlare soltanto se interrogati); nell'ambientazione spaziale e temporale straniata; nella circolarità e nell'inconcludenza del movimento dialogico che si ripiega su se stesso tornando al punto di partenza.

Ma questa operetta contiene in sé molto più del germe dialogico che strutturerà anche i *Canti*: una composizione lirica vera e propria, un *Coro di morti* che non è eccessivo considerare uno dei testi poetici leopardiani più intensi. L'interazione tra prosa e poesia è un fatto unico nel libro delle *Operette* e rappresenta un terreno di studio privilegiato per quanto concerne la plurivocità delle prospettive, l'ambiguità dell'io sdoppiato tra realtà ed allucinazione, e il gioco di specchi (di natura memoriale) tra soggetto ed oggetto, che saranno alla base della struttura lirica dei *Canti* pisano-recanatesi.

1. La mummia: una metafora *in praesentia* del testo

Le mummie dello scienziato Ruysch cantano e parlano, per un quarto d'ora, della morte come unico fine della vita a chi le aveva trasformate in testimonianza di vita illusoria oltre la morte. Metafora dell'utopica volontà umana di fermare il tempo, di bloccare per sempre una forma, di cristallizzarne l'immagine nel precipitato chimico di un fantasma: la mummia per Ruysch, il testo poetico per Leopardi. Compiere esperimenti sui morti, era stata per lo scienziato olandese una missione di vita; lo diventò anche per Leopardi. Per il quale, non a caso, la mummia fu un vero e proprio simbolo di ciò che della morte non si può sapere ma si può intuire tramite la vista di ciò che resta, vale a dire un inerte avanzo della vita, un passato perduto e imbalsamato nel presente spazio/temporale che ne è il risultato.

Si potrebbe sostenere che la mummia assuma i connotati di un vero e proprio oggetto-limite, secondo la definizione che dà Adelia Noferi (1984: 73) di quegli oggetti lirici che rappresentano un confine, il punto esatto di passaggio da uno stato all'altro, e che sono significanti proprio in quanto posti sul limite: come ad esempio, le fanciulle Silvia e Nerina, figure allegoriche della giovinezza sul punto di scomparire. Così la mummia è figura della morte, colta nell'illusoria relazione con la vita, in quel margine, puramente fittizio, di compresenza dei due stati nella loro simultanea negazione.

Negazione tanto della vita quanto della morte, e dunque in qualche misura incontro e livellamento all'insegna del non-senso: sarà il messaggio del *Coro*; ma ora soffermiamoci ancora sulla mummia, riflettendo su un altro luogo importante delle *Operette* in cui essa è presente.

Mi riferisco al *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in cui sul finale quella sorta di «geografo del male» (R. Damiani, in PP 1312) che è il protagonista, viene trasformato in mummia ed esposto in un non precisato museo d'Europa.

Questo finale, neanche a dirlo, determina il senso umoristico dell'intero dialogo, chiudendolo come al solito in una inconcludente (ai fini dialogici) ciclicità di lettura. Ma – quel che ci interessa di più – apre la strada creativa alla finzione del *Coro di morti*, offrendo lo spunto per una corretta interpretazione della prospettiva da cui leggere il dialogo che lo segue.

La mummia, nella sua immutabilità, testimonia di una vita passata svuotandola di significato; ma soprattutto cancella il senso dell'ansia umana di conoscenza: le domande dell'Islandese perdono il loro valore nel momento in cui la Natura – altra figura inquietante rigidamente rappresentativa di uno stato di fatto incomprensibile all'uomo – risponde non più a parole ma con l'evento che mette fine alle sue velleità di sapere. Il dialogo, cioè, cede il posto alla narrazione, nel momento in cui la sconfitta dell'interazione verbale si concretizza nelle due varianti ipotetiche, una di tipo «naturalistico» (l'arrivo di due leoni che mangiarono l'Islandese) ed un'altra di tipo «culturale» (la trasformazione in mummia in seguito ad un «fierissimo vento»)³:

Islandese. [...] dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che giungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero la forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa. (OM 179)

La domanda dell'Islandese resta sospesa nel nulla, e trova la sua risposta solo nella ipotetica narrazione della fine della sua esistenza: narrazione condotta secondo una struttura sintattica stringente e serrata, come in tutti i punti degli scritti leopardiani in cui «si dice il patto della scrittura con l'allegoria» (Prete 1998²: 33). Ed è proprio all'assenza di risposta da parte della Natura che fa da controcanto il vuoto di senso espresso dalla mummia stessa nel *Coro di morti* di Federico Ruysch: incomprensibile la vita ed incomprensibile la morte per l'Islandese, che nemmeno come mummia avrà la possibilità di sapere.

Il vento, forza esterna ed invincibile (esattamente come il «morbo» di Silvia, o come il generico «fato» che uccide la gioventù), spegne la parola sulla bocca di questa sorta di *Wanderer*, il quale diventa una mummia da esposi-

³ Stando alla definizione che ne dà Rolando Damiani nel suo commento alle *Operette* (PP 1313).

zione; esattamente come la «ri-morte» delle mummie spegnerà l'ultima domanda sulla bocca di Ruysch. Ciò che resta di una vita di domande al nulla, al punto estremo del non-senso, è l'avanzo umoristico della mummia, esposta in un museo o nello studio di Federico Ruysch, a testimoniare un passato di vita bloccato nel momento finale, quello che immediatamente precede la morte. I due punti evidenziano – come faranno nel *Coro di morti* e nei *Canti pisano-recanatesi* – la compresenza di due piani enunciativi: uno narrativo, presentato tra l'altro come una variante rispetto ad un'altra possibilità, e introdotto dalla forza espressiva del «ma»; ed uno propriamente rappresentativo/allegorico, la mummia ritrovata da «certi viaggiatori», che spiega con la sua torsione amaramente umoristica il salto verso il nulla incomprendibile del «perpetuo circuito» dell'esistenza universale.

Gli indefiniti, inoltre, – «alcuni che negano», «certi viaggiatori», «non so quale città di Europa» – promuovendo l'imprecisione dei dati, fanno sì che la vicenda si collochi in una dimensione spazio/temporale sfocata, e dunque fluttuante nel tempo senza tempo dell'esistenza universale; mentre quei «certi viaggiatori» riecheggiano in ellittica allusione la medesima parabola del viaggiatore islandese. Essi probabilmente cercheranno, come il loro predecessore, di sedare la propria ansia di sapere e il proprio inesauribile desiderio di felicità tramite l'avventura e lo spostamento nello spazio, con l'illusione di eludere così il pressante pensiero del non conoscere. E chissà se, come suggerisce Prete (1998²: 67), «i visitatori del museo, compresi delle magnifiche sorti della propria specie, saranno sfiorati, dinanzi al corpo mummificato, da quel vuoto di senso su cui si spalancava la domanda estrema dell'Islandese?». Il tempo della Natura non è quello dell'uomo, come le ragioni della Natura non sono quelle umane, e l'Islandese mummificato potrà solo essere la macabra testimonianza di questa verità che in vita non aveva avuto il tempo di capire.

Chissà – si sarà chiesto Leopardi – se anche Ruysch davanti alle sue mummie si poneva il dubbio di quale problema fosse rimasto irrisolto nella loro mente o di quale quesito spento sulle loro labbra, e che cosa avrebbero voluto dire a chi le osservava come un miracolo della chimica? Forse no, troppo preso dai successi dei suoi esperimenti; o forse sì, durante la notte, nel sonno, quando la coscienza, meno soggetta alle censure dell'Io razionale, può esprimersi più liberamente e dettare pensieri inconfessabili durante il giorno.

La mummia diventa così una vera e propria metafora e insieme sineddoche della morte nella vita e viceversa; e forse non ha torto Franca Janowski (1997) ad attribuirle un valore di vera e propria allegoria in senso benjaminiano, cioè di una figura che «traduce» un'assenza, in questo caso addirittura doppia: di vita e di morte. Per questo, dicevamo prima, la mummia è un sim-

bolo del limite, del confine tra due stati che in essa si sfiorano sospendendosi a vicenda in un grottesco avanzo di entrambi. Presente negato come vita e passato negato come rimembranza: la mummia è di fatto, prendendo in prestito una definizione di Colaiacono (1987: 10-11), la «tematizzazione di una rovina».

Avanzo, nel senso di rovina archeologica, significa naturalmente ciò che resta alla vista, ciò che l'uomo vivo può ancora vedere ma non capire: dunque un'illusione ottica, determinata dal permanere nel tempo di un finto essere materiale, rappreso e bloccato nel gesto che ha concluso la sua esistenza. Metafora perciò, la mummia, non solo della morte nella vita ma anche dell'illusione temporale sospesa e recuperata tramite la vista di un oggetto che ne provoca il ricordo: metafora cioè del ricordo stesso, supremo inganno dell'intelletto, illusione di aver vissuto un passato che l'immaginazione ci suggerisce, finto come il presente.

Senonché, da oggetto visibile (addirittura da esposizione), la mummia diventa, nel *Coro*, soggetto poetante: il che non è affatto privo di significato e soprattutto di conseguenze sul piano testuale. E non solo perché, come giustamente ricordava Lonardi (1978: 664-65), si inaugura una linea che condurrà al *Canto notturno*, in cui la «vaghezza» appartiene alla natura stessa del soggetto (e non solo, come finora era accaduto, agli oggetti di evocazione o rappresentazione). Ma soprattutto perché cambia completamente la prospettiva di composizione, e di lettura, del canto: la mummia, costruendo il testo su di sé, è anche una metafora *in praesentia* del testo stesso che è in sé concepito come una rovina. Quando l'Io non ha più a disposizione immagini poetiche vere, nel senso di spontaneamente emergenti dal rapporto realtà/fantasia, si affida al canto delle mummie per invertire la prospettiva temporale del testo, che si costruisce proprio a partire da un tempo bloccato in un presente assoluto. La rimembranza, motore della poesia, parte anch'essa dalla coscienza della propria inattendibilità, e si ricostruisce secondo un processo inverso di rievocazione di immagini morte.

La mummia come oggetto, e come interlocutrice in un dialogo notturno, può ispirare l'idea di un coro di morti (all'Io autoriale o al personaggio Ruysch), mentre la mummia come soggetto poetante deve per forza significare l'assenza di illusione temporale, e dunque di ricordo. Anzi, far parlare le mummie della loro totale disillusione al fine di palesare l'inganno umano tanto sulla vita quanto sulla morte è l'unico modo per trasformare la narrazione che umoristicamente chiude il *Dialogo della Natura e di un Islandese* in poesia: l'Io dell'Islandese, che in vita aveva sperimentato la suprema illusione di trovare la serenità spostandosi da un continente all'altro in un frenetico giro della morte carico di domande senza risposta, può ora dire in versi ciò che la prosa non aveva potuto dire: l'ultima verità secondo cui la vita è «un accidente della morte, essenziale tuttavia alla predicabilità di quella sola eterna

sostanza» (Gorni 1988: 478). Con il *Coro di morti* Leopardi sperimenta per la prima volta la possibilità del canto lirico come voce della morte, sovrapposizione forzata di stati mentali e testuali incompatibili, da parte di un Io postumo a se stesso, per lo meno postumo rispetto alle illusioni esistenziali. Ed è, in questo senso, adeguata l'osservazione di Galimberti (1977: XXXIV), secondo cui «da tutta la successiva poesia leopardiana, pur così capace di nuova vita, pare ancora posarsi sulle cose lo sguardo dei morti del Ruysch».

1.1. LO SDOPPIAMENTO DELL'IO E LA MOLTIPLICAZIONE DEI LIVELLI TEMPORALI

La voce del *Coro*, e quella dei *Canti* che ne faranno tesoro, è allora necessariamente sdoppiata, secondo un punto di vista autoreferenziale, dell'Io poetante, ed uno metareferenziale, dell'Io autoriale che struttura il testo; e che dipinge uno stato *post mortem* concepito ed espresso seguendo parametri esistenziali, cioè per concetti ed immagini ben noti ai lettori leopardiani, dunque carichi di storia semantica intratestuale.

Tanto per cominciare, la condizione dei morti è descritta secondo una dinamica visiva, pur essendo l'Io poetante (morto) del tutto privo di strumenti visivi e di elementi memoriali per poter almeno ricordare quelli della vita passata. Ma è pur vero che il linguaggio stesso è in certa misura modulato sul senso della vista, che l'esprimibile è metafora del visibile: e così, come la morte è suggerita dalla rigidità delle mummie, la vita per i morti è ridotta ad una «paurosa larva», ad un «punto acerbo». I loro occhi metaforici vedono forse più in là di quelli reali dei vivi, ma colgono anch'essi l'oggetto 'vita' secondo contorni sfocati e non delineabili. In sostanza, anche i morti ci parlano di immagini per mezzo di immagini, sia pur indistinte, sia pur sfumate.

Nel caso del *Coro*, diversamente dai *Canti* pisano-recanatesi, c'è una componente strutturante esterna alla poesia: il protagonista dell'operetta, quel Ruysch lontano tanto rispetto al contenuto del *Coro* quanto rispetto alla sua dinamica compositiva. È soltanto per lui, cioè ai suoi occhi, che l'Io poetante del *Coro* si presenta nell'immagine delle mummie. È lui che rende involontariamente umoristico il canto dei morti, dando vita ad un dialogo puntellato di domande scontate e poco interessanti, tipiche di uno scienziato-filosofo sicuro di sé e della propria attività sperimentale, che azzarda la richiesta più significativa soltanto allo scadere del quarto d'ora, felice poi di potersene tornare a letto.

La possibilità di far parlare i morti dal punto di vista di un Ruysch impaurito e non ricettivo, semi-addormentato e poco interessato alle rivelazioni delle sue creature, ha dato però al Leopardi la libertà necessaria per concepire un testo poetico ricco di novità espressive e strutturali: prime fra tutte, come si diceva, la finzione consapevole e lo straniamento dell'Io poetante rispetto all'Io autoriale.

Per capire questa sovrapposizione, è necessario insistere sulla dimensione temporale che presiede alla costruzione del testo; dimensione che varia, o meglio che si finge varia per i diversi attori/spettatori della rappresentazione. L'Io autoriale si destreggia in una situazione compositiva in cui l'Io poetante si pone al di fuori del tempo; e Ruysch, spettatore del *Coro*, è perfettamente a suo agio nel tempo convenzionale umano: il quarto d'ora del dialogo, il tempo del sonno notturno. Il soggetto autoriale è riuscito in tal modo ad oggettivare, rispetto a sé, tanto la dimensione atemporale della morte, che significa testualmente la morte dell'immagine poetica ridottasi a mummia, quanto la dimensione temporale narrativizzata, ironica ed impermeabile all'altra. La sovrapposizione tra questi due piani temporali determina la carica umoristica che iscrive l'intera operetta entro le proprie coordinate.

1.2. IL TEMPO NOTTURNO

Ad un livello puramente narrativo, Leopardi accoglie la tradizione secondo cui la mezzanotte, come il mezzogiorno, rappresenta il momento dell'esplosione di forze irrazionali; ma innesca subito l'effetto sorpresa, trasformando il momento irrelato, la sospensione del tempo, l'attimo magico ed incalcolabile, nel razionale ed umanissimo «quarto d'ora». Ad un primo stadio di analisi, si dovrebbe osservare cioè che la poesia del *Coro di morti* è immersa nel tempo acronico ed incantato della mezzanotte di mitologica memoria; laddove la prosa del dialogo, pur esplicitando tale collocazione per bocca dei morti, la sgonfia di forza rappresentativa e la riduce a prosaica invenzione fantastica. Ma vedremo come in realtà i livelli temporali siano sovrapposti e si sovradeterminino a vicenda.

La mezzanotte, come il mezzogiorno, è un momento di transizione e, come il mezzogiorno – l'alba – il tramonto, una radice di orientamento primordiale per quello che potremmo chiamare l'orologio simbolico⁴. Questi sono gli istanti in cui il tempo si arresta, in cui l'ordinata processione dei momenti si disgrega. In queste fasi il tempo viene percorso da qualcosa di straordinario, qualcosa che è oltre l'ordine abituale. Leopardi, d'altra parte, aveva trattato di tali suggestioni, ricordando specificamente le credenze popolari degli antichi in merito, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

⁴ Così scrive J. HILLMAN (1972: 121-127) a proposito del mezzogiorno: «L'ora di Pan era sempre il meriggio. In quel momento egli appariva nell'impero e nel fulgore del mezzogiorno, facendo sussultare uomini ed animali di un cieco terrore. Il culmine meridiano, lo zenit del giorno va considerato come il punto più alto della potenza naturale, che costella sia la forza vitale sia il suo opposto, la necessaria caduta da quell'altezza vitale. È il misterioso momento in cui io e la mia ombra siamo uno» (p. 121).

Nel capitolo 7, in particolare, si era soffermato sulle opinioni relative al «meriggio», confrontandole di tanto in tanto con quelle notturne:

Temevano dunque gli antichi le visioni *nel mezzogiorno, non altrimenti che nella notte*, ciò che apparisce ancora da quel luogo di Stazio:

Ingentes infelix terra tumultus

Lucis adhuc medio solaque in nocte per umbras

Expirat, nigri cum vana in proelia surgunt

Terrigenae.

Anche le ombre dei morti riputavansi comparire e andar vagando sul mezzogiorno, come vedesi sì nei citati versi di Stazio, sì presso Filostrato, il qual narra che i pastori non ardivano nel mezzogiorno avvicinarsi a Pallene, ossia Flegra, dove giacevano le ossa dei giganti, per timore degli spettri che apparivano in quel luogo facendo uno strepito spaventevole. (PP 710)

Aveva parlato anche del tempo del sonno che

è stato sempre il più proprio a risvegliare le chimeriche idee di fantasmi e di visioni, che quasi ogni uomo ha succhiate col latte. Si tace, si è soli, si è nelle tenebre: ecco i timori panici in folla, ecco i palpiti, ecco i sudori angosciosi, l'orecchio in aria per spiare ogni romore, i sospetti, e talvolta anche le visioni immaginarie. (PP 705)

O anche:

È facile immaginarsi che i nostri avi, i quali vivendo in un tempo in cui le scienze erano bambine, erano bambini ancor essi, non siano stati assai forti di animo per disprezzare le Storie degli spiriti e delle ombre. In luogo delle nostre befane e degli altri nostri spauracchi, essi avevano le loro Lamie, i loro Lemuri, i loro Fauni, i loro Satiri, i loro Silvani. La notte principalmente, secondo la loro opinione, era il tempo in cui questi spiriti indiscreti prendeano piacere di comparire sulla terra turbando il riposo dei viventi. Allora, dice Stazio, *Superis terrena placent*. Le ombre dei morti sceglievano il tempo della notte per uscire dai loro sepolcri. (PP 714-715)

Si tratta di passi importanti per comprendere l'interesse di Leopardi per tali problemi e tradizioni; e Sangirardi (1998: 366) li cita a proposito del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in cui una sorta di Lamia pare rivivere nella immensa figura della Natura, appoggiata ad una montagna.

Non dimentichiamo, però, che la mediazione di Luciano consente a Leopardi di sgonfiare la tensione di un eventuale risveglio di anime dell'aldilà, e di recuperare anche l'idea del sonno/sogno piacevole, interrotto dall'importuna voce che spezza il silenzio notturno: motivo che in generale può essere ricondotto alle *Nuvole* di Aristofane (dove, all'inizio della commedia, il padre Strepsiade disturba il sogno ippico di Fidippide). È il caso del *Sogno* ovvero *Il gallo*, per cui prima Mattioli (1982) e poi Sangirardi (1998) hanno sot-

tolineato la parentela con l'operetta leopardiana, soprattutto per quanto riguarda l'*incipit*:

Micillo. Possa Zeus in persona stritolarti, maledetto gallo, così invidioso e di voce così stridula: ero ricco, in compagnia di un sogno dolcissimo, vivevo una felicità favolosa e tu, perché nemmeno di notte potessi sfuggire alla mia povertà, che è assai più malvagia di te, col tuo grido penetrante, altisonante, mi hai svegliato [...] Non siamo neppure a metà della notte, e questo qui, insonne come se facesse la guardia al vello d'oro, finita appena la sera, ha già strillato; ma se ne pentirà! *Ti punirò infatti – siine certo – fracassandoti le ossa a bastonate: lascia sol che venga giorno, ché ora saltando qua e là nel buio mi daresti troppo da fare.*

Gallo. [...]

Micillo. O Zeus dei miacoli! O Eracle protettore! Che cos'è questo maleficio? Un gallo ha parlato come un uomo. (SG 805)

Certo, se risulta intertestualmente significativa la reazione dell'uomo svegliato nel cuore della notte, nell'alternanza di rabbia e paura, non mi pare che si possa in alcun modo fare appello alla voce dei morti luciani (nemmeno dei *Dialoghi dei morti*) per metterla in relazione con quella dei morti del Ruysch: se non altro perché Leopardi ne inverte del tutto la prospettiva, facendo in modo che i morti parlino della morte come del fine della vita, di cui non ricordano nulla, laddove i morti di Luciano sembrano immersi nella loro esistenza passata, come se non fosse cambiato niente nella loro condizione, salvo il fatto di non essere più presenti sulla terra⁵.

C'è quindi una doppia partitura ispirativa che guida l'operetta: quella seria e angosciante della sospensione del tempo, o meglio dell'irruzione di un tempo 'altro' da cui sorge il *Coro*; e quella ironica, che sdrammatizza l'irruzione dall'aldilà per mezzo del riferimento sottinteso al tempo felice del sonno interrotto da una voce inopportuna ed inusuale. Il gioco è tutto tra i due punti di vista: del *Coro*, cioè di un Io (/Noi/morti) poetante, che parla da una condizione straniata ed incomprensibile all'intelletto umano; e del co-protagonista vivo, che potrebbe essere l'unico reale attore dell'operetta se si considerasse quest'ultima come un parto della sua fantasia, o meglio come un suo sogno.

Il sonno assume così, a seconda della prospettiva di lettura, una doppia funzione: rivelatrice o pacificatrice, minacciosa o rasserenatrice. Di conse-

⁵ «Se i morti di Luciano non facevano che portare oltre la tomba l'attaccamento ai beni di cui avevano goduto nella vita, i morti del *Coro* prolungano nell'eternità quello stato di inappagamento e atonia che li aveva resi infelici da vivi, e che però adesso, spentasi la "fiamma vitale", li lascia almeno privi "d'affanno e di temenza". Si potrebbe allora concludere che, mentre i morti di Luciano rappresentano l'aldilà come un prolungamento, pur menomato, della vita, quelli di Leopardi considerano la vita come uno specchio e una parte "acerba" della morte» (SANGIRARDI 1998: 366).

guenza il comico e il tragico dell'operetta non si escludono a vicenda, ma anzi si rinforzano, come in ogni vera scrittura umoristica: giustamente Zanzotto (1987) nota che «il tremendo inno sacro cantato dai morti fa da preludio al dialogo, intriso di humour nero, tra lo scienziato e le mummie. La domanda totale, quella da cui nasce ogni poesia nel suo porsi come punto prospettico entro la vita, punto di pronunciabilità nella e della vita stessa, è posta in termini tragici entro un alone comico. Nessuno dei due elementi elide o esclude l'altro».

Dunque Leopardi, nel collocare sulla mezzanotte il momentaneo risveglio dei morti nello studio di Ruysch, intende parodiare le credenze e le atmosfere di ossessive extra-realtà, di cui aveva parlato nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Basti, del resto, considerare il riferimento esplicito, nel dialogo, all'«anno grande e matematico, di cui gli antichi scrivono tante cose» (OM 242, r. 66), che testimonia di una volontà – peraltro onnipresente nelle *Operette* – di un confronto parodico con fonti fittizie ed asservite al movimento umoristico. Infatti, se consideriamo che la mezzanotte, in un riaffiorare mitico di antichi terrori, avrebbe dovuto essere «il momento in cui il momento stesso conta, dove il momento è separato da prima e dopo, senza legge, [...] senza continuità e perciò senza relazione con il tempo che si stende prima e dopo» (Hillman 1972: 121-122), il discorso del Leopardi risulta, al tempo stesso, dissacrante e sdrammatizzante: nell'operetta, i morti fanno sì irruzione nella sfera della comunicazione umana, ma non come spiriti che richiamino all'irrelatezza della natura e alla sua forza irrazionale, bensì come tranquilli messaggeri di una condizione 'altra', paradossalmente esente da felicità al pari di quella umana. Niente a che vedere con la vita nel momento della sua massima propagazione. Qui i morti fanno delicatamente il loro ingresso in scena con una mesta canzoncina, e non per sconvolgere la vita degli umani, ma anzi adeguandosi – dopo il canto – alla loro dimensione comunicativa (il dialogo) e temporale, e ritirandosi sommessamente dopo un quarto d'ora esatto, un brevissimo arco di tempo che marca il paradosso di «una resurrezione a termine» (Gorni 1988: 483).

Né mi pare che possa valere, a risolvere tale forzatura (che costituisce l'intima ragione del testo, come vedremo nel corso dell'analisi), l'idea di una presunta assenza di interazione tra il *Coro* e il dialogo⁶. Se è vero infatti che i presupposti enunciativi risultano distanti, essi lo sono in base ad una differenza non di fine comunicativo, bensì soltanto di prospettiva compositiva da parte dell'autore: il fine essendo non quello di isolare il canto come rivelazione filosofica, rispetto al dialogo spassoso e comico; bensì di integrarli a vicen-

⁶ Cfr. D. DE ROBERTIS (1986: 267), che parla di una «secondarietà del dialogo» rispetto alla poesia; laddove mi pare che sia invece il canto ad essere strutturalmente, ma in un certo senso anche concettualmente, secondario, nella prospettiva umoristica delle *Operette*.

da, essendo guidati entrambi da un lo autoriale vigilante sull'intera partitura, in una prospettiva umoristica che si proietti dal dialogo verso il canto, e viceversa, secondo un procedimento di ri-lettura a ritroso del testo, tipico del Leopardi.

Il tempo notturno, in cui si sviluppano in successione il *Coro* e il dialogo, comporta in effetti due dimensioni differenti e sovrapposte, coincidenti con le due distinte concezioni della morte, dal punto di vista dei morti e dal punto di vista dei vivi: la prima come flusso indistinto in cui la tensione alla morte ingloba tutto l'esistente in un'atemporalità assoluta; la seconda come salto e stridente contraddizione tra l'oggetto materiale che si propone alla vista come rovina del passato – la mummia – e la consapevolezza della morte come destino dell'esistenza presente. Nel primo caso, la notte è metafora della morte, circolo (a)temporale oltreumano privo di fratture e discontinuità; nel secondo caso essa è onirica alternativa al giorno che tornerà.

In questa seconda accezione, in quanto tempo umano, il quarto d'ora dell'«esibizione» dei morti non può che essere il tempo di un sogno, di una visione da parte del mortale Ruysch. Pensiamo alle tante volte in cui Leopardi riflette proprio sulla dimensione del tempo come direttamente derivante da quella materiale:

Il tempo non è una cosa. Esso è uno accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola. La durata delle cose che sono, è il tempo: come 7200 battute di un pendolo da oriuolo sono un'ora; *la quale ora però è un parto della nostra mente*, e non esiste né da se medesima, né nel tempo, come membro di esso, non più di quel che ella esistesse prima dell'invenzione dell'orologio. Insomma l'esser del tempo non è altro che un modo, un lato, per dir così, del considerar che noi facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere. (Zib. 4233, 14 Dicembre 1826)

La definizione esatta del quarto d'ora marca umoristicamente l'invalidità della soglia umana, il muro divisorio tra il comunicabile e l'incomunicabile. L'incursione dei defunti nella sfera umana attraverso la parola, segna la materializzazione di un pensiero assillante di tutti i mortali, affascinante e allo stesso tempo sconvolgente: che i morti parlino. E chissà quante volte lo stesso Ruysch, sul momento di addormentarsi – avrà pensato Leopardi – si sarà sentito punto dal desiderio o dalla paura che le sue mummie gli svelassero qualcosa dell'arcano mondo in cui dimoravano. E, nei momenti in cui i sensi sono assopiti, quando la ragione è libera di fondersi con la fantasia, avrà immaginato di parlare con esse di problemi che lo assillavano da tempo; resi ossessivi proprio dalla presenza di quelle mummie, fredde ipostasi del sonno eterno.

O, se vogliamo pensare ad una versione più romantica, quando di notte

le forze irrazionali prendono il sopravvento, il macabro pensiero che le mummie possano resuscitare si realizza; in una forma che si rivela però subito tranquillizzante per il protagonista, che se la cava col suo distacco di scienziato poco incline alle avventure notturne, siano anche solo immaginarie. E d'altra parte, che quelle mummie dessero l'impressione di voler risuscitare e mettersi a parlare, Leopardi lo trovava confermato nell'*Eloge de M. Ruysch* di Bernard de Fontenelle, a cui rimanda egli stesso come ad una fonte informativa:

Tous ces morts sans dessèchement apparent, sans rides, avec un teint fleuri et des membres souples, étaient presque des ressuscités: ils ne paraissaient qu'endormis, tout prêts à parler quand ils se réveilleraient. Les momies de Ruysch prolongeaient en quelque sorte la vie, au lieu que celles de l'ancien Egypte ne prolongeaient que la mort. (El. 299-300)

Ma come accadeva nel *Dialogo di Torquato Tasso*, la fonte menzionata, se può aver fornito lo spunto iniziale per l'ideazione della vicenda attraverso un particolare minuto e del tutto secondario nel testo fontenelliano, ha un valore intertestuale contrastivo a carattere parodico/ironico: la sostanza dello scritto di Fontenelle – gli accuratissimi particolari biografici, le considerazioni chimiche e mediche – passa inosservata. La menzione della fonte serve a fornire il riferimento a ciò che l'operetta elude umoristicamente: nulla conserva della figura severa dello scienziato consacratosi allo studio e ai suoi esperimenti quest'uomo qualunque, presentato in uno stato altalenante di contenuta paura, di curiosità, di scarsa partecipazione al limite dell'indifferenza. Lo scienziato che viveva, secondo Fontenelle, esclusivamente in funzione del suo lavoro – «peu de sommeil avec beacoup de santé» (El. 295) – viene qui presentato proprio in fase di riposo, interrotto nel sonno dalle sue mummie, e desideroso di «tornarsene a letto».

L'obiettivo di Leopardi non ha in effetti niente a che vedere con i riferimenti storici agli esperimenti di Ruysch: gli interessa soltanto il possibile scenario di una celebrazione della morte come negazione dell'essere e del sapere, come cessazione dei sentimenti e delle forze virali, a partire dall'unico punto di vista possibile: quello umano.

2. Il Coro

CORO DI MORTI NELLO STUDIO DI FEDERICO RUYSCH

Sola nel mondo etema, a cui si volge 1
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa

Nostra ignuda natura;	
Lieta no, ma sicura	5
Dall'antico dolor. Profonda notte	
Nella confusa mente	
Il pensier grave oscura;	
Alla sperme, al desio, l'arido spirto	
Lena mancar si sente:	10
Così d'affanno e di temenza è sciolto,	
E l'erà vote e lente	
Senza tedio consuma.	
Vivemmo: e qual di paurosa larva,	
E di sudato sogno,	15
A lattante fanciullo erra nell'alma	
Confusa ricordanza:	
Tal memoria n'avanza	
Del viver nostro: ma da tema è lunge	
Il rimembrar. Che fummo?	20
Che fu quel punto acerbo	
Che di vita ebbe nome?	
Cosa arcana e stupenda	
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale	
Qual de' vivi al pensiero	25
L'ignota morte appar. Come da morte	
Vivendo rifuggia, così rifugge	
Dalla fiamma vitale	
Nostra ignuda natura;	
Lieta no ma sicura,	30
Però ch'esser beato	
Nega ai mortali e nega a' morti il fato.	

In questa sede non vorrei indagare tanto i modelli letterari che possono aver influenzato la composizione del *Coro*, che sono diversi e già ampiamente studiati: cori guariniani, *threnoi* omerici, melos corale simonideo⁷. Come pure non mi soffermo sui brani dello *Zibaldone* riportati da Lonardi (1978: 664) a proposito dei cori antichi e dell'effetto piacevole, di vaghezza e di indefinito, che provocavano nello spettatore; su questi pensieri tornerò a proposito del dialogo.

Dal punto di vista stilistico, certamente tali ascendenze e riflessioni critiche risultano significative, ma non spiegano il moderno gioco di prospettive

⁷ Si tratta peraltro di antecedenti tali più dal punto di vista metrico e ritmico che tematico. LONARDI (1978: 663) parla, per le fonti del *Coro*, di «buona circolazione (omofonica e rima, metrica, oltre che lessicale) tra cori (almeno) guariniani / traduzione dal melos corale simonideo / *Coro di morti*». Ricorda poi, per l'accostamento di poesia e prosa, i *threnoi* incastonati nell'ultimo libro dell'*Iliade*.

che Leopardi mette in atto con questo suo *Coro di mummie*. È proprio su questo gioco di specchi tra i vari attori del testo che occorre invece soffermarsi; perché è solo grazie ad esso che il contenuto del canto acquista valore per la produzione post-*Operette*⁸.

La materia filosofica per la geniale invenzione del *Coro di morti* viene a Leopardi da una serie di riflessioni che andava elaborando proprio in quel periodo. In particolare, mi sembra ci si possa collegare ad una pagina dello *Zibaldone*, scritta circa un mese prima della composizione del dialogo:

Quando noi diciamo che l'anima è spirito, non diciamo altro se non che ella non è materia, e pronunziamo in sostanza una negazione, non un'affermazione. Il che è quanto dire che spirito è una parola senza idea, come tante altre. Ma perocché noi abbiamo trovato questa parola grammaticalmente positiva, crediamo, come accade, avere anche un'idea positiva della natura dell'anima che con quella voce si esprime. *Nel metterci però a definire questo spirito, potremo bene accumulare mille negazioni o visibili o nascoste, tratte dalle idee e proprietà della materia, che si negano nello spirito, ma non potremo aggiungerci niuna vera affermazione, niuna qualità positiva, se non tratta dagli effetti sensibili, e quindi in certa guisa materiali, (il pensiero, il senso, ec.)* che noi gratis ascriviamo esclusivamente a esso spirito. E quel che dico dell'anima dico degli altri enti immateriali, compreso il Supremo (11 Luglio. Domenica. 1824). – *Tanto è dire spirituale, quanto immateriale*; questa, voce affatto negativa grammaticalmente, quella ideologicamente (11 luglio. Domenica. 1824). (Zib. 4111)

Il canto dei morti cerca di tradurre in versi, e di rivelare, verbalizzandolo, l'indicibile, ossia la negazione «ideologica» contenuta nella «spiritualità» e nella presunta «immaterialità» dello stato di morte. È il tentativo di fornire lo schema strutturale dell'impossibilità di definire quella dimensione 'altra' se non per esclusioni e negazioni progressive di ciò che è propriamente umano. Ma è anche l'affermazione di una possibilità poetica, di un esperimento lirico a partire da una prospettiva straniata: è possibile in altri termini il recupero del mito come riaccostamento alla Natura primigenia (che è tensione alla morte, come chiarisce Galimberti 1977: XXXIII) e alla lingua originaria, pur sotto la supervisione scettica di un Io vigile che segue e controlla il discorso. È d'altronde lo stesso procedimento che viene adottato in altri dialoghi: quando un essere non-umano, posto in una condizione di estraneità e di superiorità rispetto all'uomo, deve definire dei concetti o delle situazioni, lo fa per negazioni. Si pensi alla Luna del dialogo con la Terra, o alla Natura nel dialogo con l'Islandese.

⁸ BIGI (1994: 299) sottolinea come con questo testo Leopardi si incammini sulla strada delle canzoni libere, anche se specifica che «il *Coro di morti*, anche e proprio nella sua altissima originalità poetica, rimane, sul piano metrico come su altri piani, un fatto isolato, ricollegabile solo indirettamente alle prossime canzoni libere».

L'*escamotage* logico, che si riflette poi a livello retorico/stilistico e ritmico, e che permette il trionfo della negazione, è basato sulla circolarità del testo, ricalcando in ciò la struttura di tutta l'operetta: l'Io autoriale, cioè, prende spunto dalla convinzione espressa sul finale del *Coro*, «esser beato nega ai mortali e nega a' morti il fato», e cerca poi di rappresentare questa equivalenza di vita e di morte all'insegna del non senso, tanto nel contenuto quanto nella sintassi. Ripetizioni, anafore, parallelismi, chiasmi, rime ed assonanze, e l'uso dei due punti, permettono – come vedremo – di rendere un tale movimento di pensiero che guida il procedimento compositivo.

La morte descritta come semplice negazione della vita struttura tematicamente il *Coro*. O forse è più corretto sostenere che il punto di vista esistenziale è presente nella sua irrelatezza con quello opposto della morte: tanto se ad essere inaccessibile è la vita per i morti, quanto se inaccessibile, e quindi dicibile solo per approssimazioni e negazioni, è la morte per i vivi. Tale duplice possibilità di lettura implica una struttura bipartita, costantemente sdoppiata, tra il livello enunciativo dell'Io poetante e quello allegorico dell'Io autoriale. Che rispecchia quello tra testo come organismo vitale e testo come avanzo di se stesso, rovina, reperto archeologico.

La narrazione dello stato di morte appare tragicamente credibile, se la si legge come pura voce dell'al di là, come lingua originaria della Natura che allude a se stessa e si esprime per metafore che sono tutt'uno con i concetti senza esserne una trasfigurazione; se la si legge insomma come la leggeva Gerto (1970: XXII): «Il *Coro* sintetizza in sé con stupenda sapienza espressiva, quel che si sottrae ad ogni espressione, l'ineffabile realtà della morte, la condizione di non essere dei morti, la loro esistenza al di là di ogni forma di esistenza, l'assoluto presente immemore e immobile, l'al di là del tempo, il silenzio totale del conoscere e del volere, da cui emerge come unico punto di coscienza la non volontà di vita».

Essa risulta, per contro, umoristica e sdoppiata, se la si legge (naturalmente *a posteriori*) come fantastica proiezione di desideri e di paure dell'Io vivo di fronte alla materialità inerte ed inquietante delle mummie. In altre parole, il primo sdoppiamento enunciativo è tra la voce dei morti in quanto tali e la voce dei morti in quanto mummie: poiché, come abbiamo già spiegato, la mummia – essendo una metafora della vita che si cristallizza come rovina – scinde il testo in un livello enunciativo autoreferenziale, che è quello dei morti, e in un altro metatestuale che è quello delle mummie, maschere parlanti e proiezioni di un Io vivo che sta fingendo una situazione straniata, tentando di nominare una realtà oltre il reale.

I qualificativi presenti nel *Coro* sostengono l'ambiguità dell'enunciato, senza evocare uno spessore cronologico né una sovrapposizione di presente e passato, ma facendo per così dire da ponte verbale tra due fasi inconciliabili dell'essere, inaccessibili l'una all'altra, presentate come avanzo l'una dell'al-

tra. L'«antico dolor» di v. 6, ad esempio, richiama tanto il dolore di un tempo passato, dal punto di vista dell'Io vigile, quanto il dolore di un 'altro' tempo – o piuttosto del tempo umano in quanto tale – dal punto di vista della morte. Così pure la «profonda notte» dello stesso verso presenta una doppia valenza, a seconda della prospettiva: per i morti, è la «notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione» (Um. 155); per le mummie, in quanto specchi del pensiero del soggetto vivo che compone, essa è la notte metaforica del non-senso, in sostanza uno stato non dell'essere ma della mente pur sempre vigile. È poi anche, come vedremo nel confronto umoristico col dialogo, un'assolutizzazione onirica della notte vissuta da Ruysch, tempo del sonno e dei fantasmi rimossi durante il giorno.

Gli indicatori temporali più espliciti sono ai vv. 12 e 24: «l'età vote e lente / senza tedio consuma» e «Cosa arcana e stupenda / Oggi è la vita al pensiero nostro». Il primo indica proprio l'assenza di dimensione temporale, il vuoto totale in cui è immerso l'essere delle cose; mentre l'«oggi» è anch'esso uno stato assoluto, che non ha alcuna relazione con il passato esistenziale, se non come ritorno definitivo⁹ dall'illusione temporale umana all'eterno presente dell'essere: l'annullamento del «cerchio d'ombra fittizia» immaginato da Pirandello (Um. 156).

Lo *status* di cui cantano i morti di Ruysch è essenzialmente un ritorno alla Natura: un'allegoria del processo di recupero poetico dell'immagine, tramite l'esperienza di un linguaggio originario fatto di echi e risonanze, e l'adozione di una sintassi e di una retorica in grado di esprimere la coincidenza di evento e metafora. Quest'ultima riacquista cioè, almeno ad un primo livello di lettura, la sua valenza di origine della lingua, di espressione mitica: poiché «il mito, per la lingua della poesia, è questo balzo, sempre possibile, e sempre inadempito, nell'origine, nell'origine della lingua stessa, nella perdita e inattingibile comunanza dei nomi con l'essenza delle cose. O almeno nella prossimità di questa comunanza» (Prete 1991: 94).

La finzione che realizza il *Coro* è proprio quella dell'aderenza delle parole alle cose, anche nel senso di annullamento del margine temporale che separa il contenuto della scrittura dal momento della sua enunciazione¹⁰. Quest'ultima coincide col tempo narrato (di fatto atemporale) e non si carica, almeno dal punto di vista dell'Io poetante, di uno spessore storico che ingloba il passato.

⁹ Su questo tema dell'esperienza di scrittura come viaggio di ritorno dall'Io a se stesso, cfr. COLAIACOMO (1987: 153-154).

¹⁰ Contrariamente alle parole dei *Canti* successivi, che invece tendono proprio allo spessore temporale e alla polisemia, come scrive FELICI (1997: 56): «Le parole vaghe e indefinite servono ad approfondire la dimensione temporale della situazione idillica, infondendo in essa un intreccio inconfondibile di relazioni memoriali».

2.1. LA PUNTEGGIATURA

Interessante risulta in tal senso un'indagine sulla storia variantistica della punteggiatura adottata nel *Coro*, poiché le modifiche rispondono non solo ad un'esigenza di tipo ritmico, ma rivelano altresì una preoccupazione riguardo lo sviluppo logico/concettuale del testo, e la sua struttura genetica.

Così come lo leggiamo ora, il *Coro di morti* è contrassegnato da un'interpunzione tendenzialmente forte, che segna in modo incisivo i passaggi concettuali, sia dal punto di vista ritmico che da quello sintattico. Se però osserviamo la prima fase di elaborazione del testo nell'Autografo napoletano, ci rendiamo conto che i punti e virgola erano a volte delle semplici virgole, mentre a sua volta il punto e virgola lascia volentieri il posto ai due punti.

Elenco i versi in cui la virgola o l'assenza di interpunzione sono diventate un punto e virgola¹¹:

AN1 Nostra ignuda natura, (v. 4)

M27 Nostra ignuda natura; (v. 4)

AN1 Nostra ignuda natura (v. 23)

M27 Nostra ignuda natura; (v. 28)

AN1 Lieta no ma sicura, (v. 24)

M27 Lieta no ma sicura; (v. 29)

Si direbbe che l'introduzione del punto e virgola svolga una funzione prevalentemente prosodica e sintattica: di sottolineatura del tono lento cadenzato e lamentoso del canto, di rinforzo delle pause.

Non per tanto troviamo il punto e virgola a chiudere «Nostra ignuda natura» e «Lieta no ma sicura», ricorrenti due volte nel testo, come una lapidaria auto-definizione. Parrebbe cioè che nella lenta e fragile tessitura semantica di questo canto, che si basa su un substrato teorico labile e su premesse sperimentali inesistenti, l'autore senta il bisogno di rinforzare le cuciture (cioè i singoli sintagmi o parole) e di raddoppiare i nodi onde evitare lo sfilarsi della tela.

Ma il rinforzo interpuntivo ha anche un altro compito, conseguente allo sdoppiamento del punto di vista nel testo: promuove una sorta di livellamento semantico (appunto di *mummificazione*) dei sintagmi, che hanno senso di per sé, come dati di fatto, e non lo acquisiscono grazie alle specificazioni o alle apposizioni – come nel caso del punto e virgola tra «Nostra ignuda natura» e «Lieta no ma sicura» – o grazie alle proposizioni esplicative, come nel

¹¹. AN1 indica la prima stesura dell'Autografo napoletano del 1824, mentre M27 indica la stampa dell'editore Stella di Milano del 1827. La numerazione dei versi è differente perché (già in margine all'Autografo) Leopardi aggiunge i versi 9-10 e 14-15.

caso di «Lieta no mà sicura» che il punto e virgola separa dalla fatale rivelazione del finale «Però ch'esser beato / Nega ai mortali e nega a' morti il fato». Si tratta di una scelta che tende cioè ad appiattire i concetti, presentandoli come realtà statiche, esprimibili per giustapposizione e non per inferenza logica: una sorta di ungarettiano «divellamento a-logico, musicale, degli scarti di senso» (Ossola 1982: 279). Vale a dire: la «ignuda natura», sul cui senso tornerò nel paragrafo seguente, è tale anche indipendentemente dalla qualificazione «lieta no, ma sicura»; qualificazione che, a sua volta, non dipende ma solo si accompagna alla motivazione conclusiva che spiega la negazione della felicità tanto per i vivi quanto per i morti.

E d'altra parte, anche a livello fonico, le frequenti assonanze, consonanze, allitterazioni, assimilano parole appartenenti anche a campi semantici fra loro opposti o comunque molto distanti, come negli aggettivi «ignuda» e «sicura», riferiti a «natura», che sembrano trasportati da una stessa melodia fonica, dunque non a segnare una progressione logica ma piuttosto un affiatamento ritmico, una coesione verbale. Opportuna l'osservazione di Lonardi (1978: 660) secondo cui nel *Coro* «parole vicine danno l'impressione di svolgersi, con un minimo di moto vitale e insieme con un massimo di risparmio mentale, l'una dalla materia fonica dell'altra. Donde, per quest'ultimo aspetto, la tendenza delle parole a presentarsi, più che come frutto di processo razziocinante (pur in qualche misura inevitabile), come il portato di una lenta onda associativa». E davvero, in questo senso, il *Coro* si avvicina all'«assoluto metaforico» di cui parla Ossola (1982: 250-255) a proposito dell'*Allegria* di Ungaretti: «La metafora come luogo dell'inesprimibile nulla': come procedimento anche per ridurre i vincoli logici, automatici, delle figure, in modo che la sintassi e la frantumazione metrica possano davvero isolare la parola nella sua nudità nel verso; ridurre la prevedibilità dei legamenti, sia figurali sia sintattici, significa disporre del lessico come se non fosse mai stato usato, ricondurlo - fuori del suo sviluppo semantico - a una primitiva 'verginità'».

Più complesso il caso dei due punti, per i quali elenco le varianti:

AN2 Lena mancar si sente; (v. 9)

AN2 Lena mancar si sente: (v. 9)

AN1 Vivemmo; e qual di paurosa larva (v. 9)

M27 Vivemmo: e qual di paurosa larva (v. 14)

M27 Confusa ricordanza; (v. 17)

F34 Confusa ricordanza: (v. 17)

AN1 Del viver nostro; ma (v. 14)

M27 Del viver nostro: ma (v. 19)

Si tratta di due luoghi testuali: uno al v. 9, e l'altro ai vv. 14-19 del testo

definitivo, dove troviamo ben tre ricorrenze di due punti in serie. Questo segno interpuntivo, nel cui uso leopardiano (relativo anche allo *Zibaldone*) mi sembra di poter rintracciare un forte contenuto semantico, risponde perfettamente alla complessa struttura temporale del testo.

A quest'altezza della produzione leopardiana, la semantica dei due punti assume su di sé le conseguenze della riflessione teorica: i due punti svolgono un ruolo di fissazione di un'immagine memoriale narrativizzata, rispetto a cui ciò che segue si presenta nei termini di uno sviluppo o più spesso di un'altra immagine, incastrata in quella precedente come una sua parte, un suo resto, ma – ciò che più interessa – anche come un suo corrispettivo (di smentita o di ridefinizione) in termini metatestuali. Il rapporto è tra un livello narrativo/temporalizzato ed uno allegorico: o si potrebbe anche dire tra il tempo progressivo della narrazione e il tempo bloccato dell'immaginazione.

Si tratta di un legame di fatto poco dinamico: i due piani messi in relazione sono inconciliabili sul piano temporale, e interagiscono soltanto in apparenza, mentre in realtà propongono il tipico procedimento psicologico leopardiano di opporre l'invisibile tempo della memoria alla visibile staticità di oggetti o paesaggi fissati nello spazio reale. Il vuoto vince la resistenza degli oggetti materiali che legano l'Io alla realtà apparente che lo circonda, superando il visibile; per cui gli occhi del soggetto diventano la frontiera tra l'Io stabile ed inserito nel reale e l'Io sdoppiato, che è oltre il reale. È questa, d'altronde, la condizione perché lo sguardo sulla realtà possa risultare umoristico. E su un piano metaforico, si potrebbe affermare che gli stessi due punti funzionano come gli occhi dei morti del passo dello *Zibaldone* che ne fa cenno: essi fissano da una dimensione sconosciuta, chiusi per sempre alla vista del nuovo e aperti al tempo stesso a simboleggiare la fine di tutto; rappresentanti dunque di un contrasto insanabile tra la vita e la morte, tra due dimensioni comunicabili:

Perché si ha cura fino ab antico di chiuder gli occhi ai morti? Perché con gli occhi aperti farebbero un certo orrore. E questo orrore da che verrebbe? Non da altro che da un contrasto fra l'apparenza della vita, e l'apparenza e la sostanza della morte. Dunque la significazione degli occhi è tanta, ch'essi sono i rappresentanti della vita, e basterebbero a dare una sembianza di vita agli estinti. Egli è certo che la sede dell'anima quanto all'esteriore, son gli occhi, e quell'animale o quell'uomo estinto, a cui non si vedono gli occhi, facilmente si crede che non viva; ma finattanto che gli occhi se gli vedono, si ha pena a credere che l'anima non alberghi in essi, (quasi fossero inseparabili da lei), e il contrasto fra quest'apparenza, questa specie di opinione, e la certezza del contrario, cagiona un raccapriccio, massime trattandosi dei nostri simili. (Zib. 2102, 15 nov. 1821)

Vi sono, tra l'altro, passi leopardiani in cui la valenza iconica dei due punti come di occhi che dirigono lo sguardo da un livello testuale all'altro, o

da una dimensione temporale all'altra, è scoperta. Penso in particolare ai vv. 140-144 delle *Ricordanze*:

[...] *Più non ti vede*
Questa Terra natal: quella finestra,
Ond'eri usata favellarmi, ed onde
Mesto riluce delle stelle il raggio,
È deserta. [...]

Il verbo «vedere» rende esplicita la funzione dei due punti: spezzate le relazioni sensoriali visive («Più non ti vede») e dialogiche («ond'eri usata favellarmi»), tanto la «Terra natal» quanto la «finestra» sono bloccate in una staticità che si alimenta reciprocamente, agevolata dalla pallida eco di un passato di dialogo e di vita. I due punti rappresentano quasi iconicamente gli occhi spenti di «questa Terra» che non vede più; occhi aperti in una fissità di morte, che (non) guardano, da un presente di morte, su «quella finestra» passata su cui rilucono le stelle, desolato ed inerte avanzo di un passato che non è più.

Il rapporto però non è soltanto tra due momenti temporali, bensì tra due stati della mente, che corrispondono a due Io distinti ed in fondo inconciliabili, uno che «non è più» ed uno che «non è mai stato»: uno inserito nella finzione cronologica di un prima e di un poi, ed un altro razionale e consapevole della inesistenza delle categorie di riferimento temporale e testuale; uno che finge una presenza passata partendo da una presenza attuale, ed un altro che riflette sulla presenza attuale che copre un'assenza originaria.

Vediamo allora nel dettaglio i luoghi testuali, in cui i due punti risultano addirittura determinanti.

2.1.1 «L'arido spirito»

Alla speme, al desio, l'arido spirito
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma. (vv. 8-15)

Secondo una lettura che tenga conto soltanto del punto di vista dei morti, le proposizioni separate dai due punti si specchiano in una perfetta omogeneità semantica e temporale, accentuata intertestualmente dalla scissione nei due enunciati del sintagma dantesco «lena affannata» (DC, *Inferno* I, 22); nel senso che l'aridità dello spirito in materia di speranza e di desiderio è

coincidente con la sua liberazione dall'affanno e dalla paura¹². Ma non per rapporti di causa/effetto, né per corrispondenze di derivazione logica; bensì soltanto in quanto dati di fatto, stati di cose indiscutibili e privi sia di possibili evoluzioni sia di passato.

Il significato avverbiale del «così» potrebbe essere «in questo modo», e richiamare alla mente l'Autòg di derivazione omerica, «come si sia, senza un fine preciso», secondo l'indicazione di Zibaldone 4224. E certo il tentativo di ritorno ad una poesia primigenia, intesa come traduzione di una fantastica notte paradisiaca e acronica, quasi reclama l'ascendenza omerica. L'Autòg omerico rispetta la non-logica dei morti, in cui i legami di subordinazione sono del tutto annullati – sparita la dimensione temporale – e i concetti sono espressi in modo uniforme per coordinazione. Anche i due punti, perciò, in quest'ottica interpretativa hanno piuttosto la funzione di un uguale, senza peraltro perdere la prerogativa di inglobare i concetti l'uno all'interno dell'altro secondo un sistema di scatole cinesi.

Eppure, il punto di vista dell'Io autoriale che organizza la finzione testuale, si manifesta esattamente negli stessi accorgimenti sintattici in cui riposa la prospettiva dell'Io poetante, vale a dire dei morti. Se solo si prova a recuperare la dimensione temporale che il testo cerca di annullare, e si restituisce alle parole il loro significato diacronico, la loro storia semantica, si scopre lo sdoppiamento dell'Io che si costituisce come un doppio livello di lettura.

Infatti, soltanto conseguentemente all'assenza di speranza e di desiderio, lo spirito ormai insensibile è esente dal dolore e dalla paura, oltre che dalla noia, la quale, come sappiamo dal *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, è secondo Leopardi una delle principali cause delle sventure umane. Ma è anche vero che è l'assenza della noia, del dolore e della paura a giustificare l'assenza di energia vitale e la stessa confusione 'notturna'. Il «così» esprime cioè tanto la conseguenza, quanto una concausa dell'oscuramento mentale dichiarato: assumendo perciò un valore conclusivo con sfumatura consecutiva, dunque di congiunzione più che di avverbio, nel senso di «per tanto, perciò»¹³.

Il senso dovrebbe essere pressappoco: «L'arido spirito si sente mancar la forza alla speranza e al desiderio: pertanto (di conseguenza) è libero da affanno e da timore, e consuma il tempo vuoto e lento senza noia»: si tratta del

¹² Si tratta di due delle quattro *perturbationes* dell'anima secondo l'etica stoica, che sono: *desiderium*, *metus*, *gaudium*, *dolor*, tutte menzionate da Leopardi in questo canto. Cfr. a proposito MARTINELLI (1989: 91).

¹³ Quella introdotta dal «così» è comunque sempre una «consecuzione che a differenza di quella espressa da «quindi» o da «dunque» si impone come naturale, come evidente – meglio, che è presentata dal connettivo come naturale, spontanea quasi», per cui «così riesce a presentare come scontata una evoluzione che non si dichiara di per sé come insolita, come frutto di un ragionamento, di una costruzione del pensiero» (MANZOTTI 1995: 98-99).

noto teorema leopardiano per cui, coincidendo la vita con l'illusione della speranza e del desiderio, quando essi spariscono, vengono meno di conseguenza il dolore e la noia che sempre ne derivano. Ma, come abbiamo detto, il rapporto consecutivo innescato dal «così» ed evidenziato dai due punti è di tipo biunivoco; vale a dire che la liberazione dal dolore e dalla paura è senz'altro anche la premessa indispensabile per poter definire «arido» lo spirito e per poterne convalidare lo stato di morte. Dunque, ciò che sembrerebbe derivare la sua ragion d'essere dalla proposizione precedente è anche presupposto di tutto il canto, che trova la sua intima giustificazione proprio nell'assenza del sentimento per eccellenza – il dolore – compagno e figlio della noia. Il che rivela il meccanismo segreto di costruzione del testo leopardiano, che tende a presentare come risultato di un procedimento logico del ragionamento ciò che ne è di fatto la premessa fantastica. Immaginiamo uno stato libero da dolore e noia, e lasciamo cantare i morti: è questo il punto di partenza dell'invenzione, ed il canto si incarica di presentare in ordine rovesciato le fasi della finzione narrativa.

Con ciò non si vuole sostenere che, linguisticamente, i connettivi chiamati in causa presentino significati ambigui e doppi. Si rileva semplicemente che, in (questo) ambito lirico, le diverse sfumature semantiche proprie di certi connettivi diventano – ma solo in virtù del co(n)testo in cui essi sono inseriti – significanti in blocco, caricandosi della polisemia propria del testo, che non risulterebbe comprensibile se l'autore avesse usato altre congiunzioni o avverbi, meno disposti a sopportare lo sdoppiamento dei livelli enunciativi. È in tal senso che il «così» può veicolare un valore metatestuale dell'enunciato di cui fa patte, poiché dipende non solo dalla proposizione che precede ma da tutta la finzione (di canto e dialogo) che ne è alla radice.

2.1.2 Una teoria della rimembranza alla rovescia

Il secondo caso di uso di due punti, stavolta concatenati, è ancor più significativo, anche dal punto di vista metatestuale. Si tratta dei vv. 14-20:

Vivemmo: e qual di paurosa larva,
E di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar.

In tutto il discorso portato avanti dal *Coro*, si sottintende il processo di identificazione tra immaginazione e rimembranza, e quindi tra poesia e ri-

membranza. Quest'ultima acquista finalmente, solo da parte dei morti, il suo riconoscimento di stato duraturo della psiche; laddove nell'attività del pensiero umano (descritta da Leopardi nei *Grandi Idilli*), essa si perde dopo poco nel ricordo preciso e circostanziato e, attraverso il sentimento tragico del tempo, si esaurisce nel deludente presente. Qui invece «l'età vote e lente» (v. 14) scorrono senza variazione di sorta, e la rimembranza viene fissata in una condizione costante dell'«arido spirto» (v. 11).

Attraverso l'uso dei due punti, tutto ciò che segue il perentorio «Vivemmo» appare come l'esposizione di ciò che l'atto del vivere significa per l'inconsistente memoria dei morti; o meglio di ciò che resta della vita nel pensiero dei morti. Ma i vv. 14-19 dicono in realtà molto di più: essi delineano una vera e propria teoria della rimembranza alla rovescia, e dunque – ancora una volta per via di negazione – una poetica. Per capire la dinamica effettiva di questo passo, mi pare che si debba ricorrere ai vv. 55-60 delle *Ricordanze*, che espongono il processo della rimembranza in vita, costituendo perciò una premessa *a posteriori* del *Coro*, e dimostrando che una medesima riflessione poetica guida l'invenzione del *Coro* e l'approfondimento teorico dei *Canti* pisano-recanatesi.

[...] Qui non è cosa
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per se; ma con dolor sottentra
Il pensier del presente, un van desio
Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.

In questo passo, che è un'esplicita parentesi metapoetica nell'ambito del componimento, non c'è sovrapposizione di piani testuali, che pure è presente in altri punti delle *Ricordanze*. E che è presente soprattutto, in modo accuratamente celato, nel passo del *Coro* che stiamo considerando.

Qui invece i passaggi non sono camuffati: la progressione logica è scoperta e spiegata in dettaglio. Di questa ci interessano ora i seguenti elementi: a) origine della rimembranza dalla vista di un oggetto materiale che consente la (ri-)nascita dell'immagine antica; b) sovrapposizione del pensiero del presente su quell'immagine che perde così la sua forza poetica, trasformandosi in fantasma di un passato inesistente; c) verbalizzazione di quel fantasma in quanto passato, non più riproponibile neanche all'immaginazione. La poesia, cioè, diventa poesia sulla finzione immaginativa passata, un «dire» un già detto, una parola sulla parola passata, metafora di una metafora; dunque una meta-poesia.

Tutti questi elementi li ritroviamo già nel *Coro*, ma invertiti di senso, essendo invertita la premessa: la morte equivale all'annullamento del tempo e dello spazio. I morti non vedono; non c'è alcun oggetto materiale da cui far partire la rimembranza, che si presenta perciò come uno stato immutabile

del pensiero e non alternativo ad altri possibili. Eliminata la dimensione spazio/temporale, non è possibile concepire la memoria come rievocazione di antiche sensazioni o immagini. Si può soltanto pensarla come una forma cava, in cui staziona fissa e immutabile un'immagine della vita come di un «sudato sogno», di una «paurosa larva»; immagine di vita, inutile per i morti, ma necessaria per far capire ai vivi l'impossibilità dell'intelletto di stabilire relazioni tra le cose – tra presente e passato, tra un oggetto visibile ed uno invisibile –, di pensare consonanze o dissonanze: la natura dei morti è «ignuda», proprio nel senso che, privata della materialità del corpo, è inadatta a relazionarsi con l'«altro da sé», con un'alterità sia materiale che spirituale¹⁴. La relazione con l'altro è infatti il segno di una carenza tutta corporea, il bisogno di un completamento, l'espressione di uno stato vitale dialogico, mentre la voce del *Coro* – si badi: al primo livello di enunciazione – è un monologo, espressione assoluta dell'essere della morte.

Verbalizzare la vita passata nel «vivemmo» seguito dai due punti (verbalizzazione esplicitata poi al v. 22 «Che di vita ebbe nome»), se equivale a riconoscerla come puntualità finita, non equivale però in nessun modo ad attualizzarne la finitudine; proprio per la mancanza di possibilità di relazionarsi dell'essere dei morti con l'esperienza passata tramite un oggetto presente. Quella puntualità di vita, cioè, non può legarsi a nessun oggetto che la rievochi, come la serie di oggetti delle *Ricordanze*, apposta collocati deitticamente dall'Io nei luoghi circostanti, a definire la «poetica dello spazio» di cui parlava Bachelard (1964). L'avanzo del passato, che di solito consiste nell'oggetto visibile come «rovina», è dunque la stessa «confusa ricordanza», che coincide perfettamente con il «vivemmo», senza alcuno scarto temporale. Per la stessa ragione – vale a dire l'assenza di dialettica passato/presente, e l'assenza di materialità dell'esistere – la rimembranza è libera da paura, essendo di fatto al di fuori del pensiero.

I due punti in serie rispecchiano dunque i concetti l'uno nell'altro, ma non in progressione logica, bensì incastrandoli in reciproca dipendenza: in

¹⁴ Pensando all'intertestualità, viene subito in mente la petrarchesca «alma ignuda e sola» (RVF 128, 5), commentata peraltro da Leopardi con «spogliata dal corpo». Ma certamente la «ignuda natura» dei morti pare qui suggerire qualcosa di più che non la semplice privazione del corpo: numerosissime le interpretazioni, tutte non prive di fondamento anche se molto diverse tra loro, dell'aggettivo «ignuda», che tornerà nel verso finale di *A Silvia*, riferito alla «tomba», per cui cfr. cap. 6, § 3.5. Tra le più significative cito: «svelata» (MUÑIZ MUÑIZ 1990: 127), «senza copertura, come il pensiero moderno» (FOLIN 1996: 37), «senza significato» (GALLO & GARBOLI 1993: 174), «indifesa e inerme» (SEVERINO 1998: 40). La più originale, anche perché in qualche modo comprensiva di tutte quelle ora elencate, pur se concettualmente elaborata, resta a mio giudizio l'interpretazione di GIOVANNI PASCOLI (1896: 83), che attribuisce all'aggettivo «ignuda» di *A Silvia*, il senso, valido a mio avviso anche per la «natura» dei morti di Ruysch, di «senza l'unica felicità infinita ma postuma, che sola è, se è: Dio», da intendere in senso lato come mancanza di trascendenza, di «al di là» del materialmente umano.

altre parole, non si dice «Del nostro vissuto, se ci sforziamo di ricordarlo, resta una 'confusa ricordanza', simile a quella di un bambino, e, quando ricordiamo, siamo liberi da timore», ma si dice «La vita *equivale* per noi ad uno stato mentale di 'confusa ricordanza', libera da timore».

L'immagine, che – come ci spiegano i versi 55-60 delle *Ricordanze* – è ciò che torna, che risorge (come Silvia o Nerina) dalle rovine del passato, qui è morta: è, cioè, il soggetto poetante che ha preso la parola per rivelare che, dalla sua prospettiva, quella realtà che tanta paura fa ai vivi, non ha alcun senso. I morti non vedono: l'assenza della vista, e quindi dell'oggetto della vista, consente loro di non provare angoscia e paura. Poiché essi, non vedendo, non avvertono il vuoto connotato all'«esserci» delle cose. La loro percezione della vita come «punto acerbo» non è un 'guardare' ma piuttosto uno 'sguardo' gettato sull'opposto, da una prospettiva che lo permette, in quanto esterna: come sostiene Folin (1987: 34), «la totalità del mondo si profila all'occhio nell'Attimo in cui esso si sofferma tra *tentazione* di vedere e *rifiuto* di vedere. È questo punto geometrico che costituisce il luogo dello *s-guardo*, nel senso etimologico della parola, e cioè in quello di distruzione (prefisso s-) del 'guardo', così come la s – prefissa a s-terminazione, esprime l'idea della distruzione di ogni termine». I morti, in un certo senso, sono collocati in una dimensione mediana tra desiderio e rifiuto di vedere: ma nel senso che in quella dimensione stazionano, senza provare pena né per il desiderio né per il rifiuto, che sono stati immutabili della loro condizione e non passioni dell'animo ormai «arido» ed insensibile.

Eppure, c'è un punto del passo del *Coro* che stiamo analizzando, che rivela un Io vigile che fa capolino tra le pieghe del testo. Si tratta del «ma» di v. 19: «*ma* da tema è lunge / Il rimembrar». Secondo il discorso che siamo venuti svolgendo, esso potrebbe opporsi agli aggettivi «pauroso» e «sudato» dei vv. 14 e 15: ovvero il livello narrativo correggerebbe, tramite il «ma», un dato del livello metaforico non rispondente a quanto si vuole sostenere. Mi pare però che l'opposizione, volutamente indefinibile, sia di natura più profonda, e riguardi, come spesso in Leopardi, un implicito metatestuale; che il «ma» veicola senza intaccare la linearità dell'enunciazione, la quale comunque giustifica e coopta sempre i connettivi nel più superficiale tessuto semantico.

Il «ma» dopo interpunzione marca uno scarto nel susseguirsi delle immagini del testo poetico evidenziandone a livello metatestuale la reale progressione fantastica, sottesa a quella apparente che si formalizza nella scrittura. Questo connettivo, di particolare forza scardinante, segna il confine tra l'immaginazione e la ragione, tra la poesia come finzione e la poesia come finzione di secondo grado, in cui l'Io finge che un altro Io immaginato faccia poesia al suo posto. E segna anche i punti in cui i due Io si relazionano e danno vita ad un confronto intradialogico, che sta alla base della possibilità stessa del dire poetico. In questo caso, è come se il «ma» sottintendesse tutto il ra-

gionamento dei vv. 55-60 delle *Ricordanze*, cioè la teoria della rimembranza espressa anche in tante pagine dello *Zibaldone*, oltre che nel *Dialogo di Tasso*: premesso che la rimembranza si accompagna sempre al pensiero doloroso del presente, e che la cognizione del presente equivale sempre al dolore o alla noia, non appare cosa naturale che nel caso dei morti essa sia libera da queste affezioni. Il «ma», cioè, come il «così» del v. 11 (tanto che in entrambi i casi è dichiarata la liberazione dalla paura), subisce il peso dello scarto tra il punto di vista testuale dei vivi e quello dei morti; i quali morti però, secondo il contenuto del canto, non dovrebbero essere in grado di stabilire un confronto con una sensazione vitale di cui non ricordano nulla.

Ancora qualche osservazione merita, soprattutto in relazione ai *Canti* pisano-recanatesi, la funzione del «vivemmo» come verbalizzazione di un'esperienza non più rammemorabile. Sempre nelle *Ricordanze* troveremo una scelta simile in relazione alla figura fantastica di Nerina, al v. 149 «[...] Passasti. Ad altri / Il passar per la terra oggi è sortito», e in *A Silvia* al v. 61 «Tu, misera, cadesti; e con la mano / La fredda morte ed una tomba ignuda / Mostravi di lontano». In entrambi questi casi, però, il passato remoto è riferito ad un Tu/immagine poetica della rimembranza: appunto, quel Tu che nel *Coro* è diventato invece l'Io poetante. Per cui, se nei *Canti*, alla lapidarietà del passato remoto farà seguito sempre la constatazione dell'amaro presente, e di ciò che in esso resta come rovina di Silvia o di Nerina (che sono poi controfigure dell'Io passato) da cui parte l'intero Canto, nel *Coro di morti* il «vivemmo» si specchia nei concetti successivi, senza comporsi in essi come qualcosa da rimpiangere.

Sul piano sentimentale, potremmo dire che, mentre nei *Canti* successivi la constatazione del 'finito per sempre' darà luogo alla nostalgia, nell'accezione moderna di sofferenza per l'impossibile ritorno ad un passato più o meno immaginario¹⁵, nel *Coro* questo sentimento è del tutto assente, anche dal punto di vista dell'Io autoriale, il quale casomai esprime, tra le pieghe della finzione poetica, una nostalgia originaria, essenziale, vale a dire quella del ritorno (dopo la morte) al nulla indistinto, al buio prenatale, al vuoto universale da cui è circondato l'essere, al di là dell'illusione vitale.

2.2. IL «DIRE ORIGINARIO»

La voce dei morti, dunque, è una voce proveniente da un nulla indistinto, un «canto dal nulla» secondo la definizione di Lucio Felici (1998), che 'dice' una lingua originaria, priva di storia semantica, e quindi non morta,

¹⁵ Cfr. in proposito PRETE (1992), in cui si riporta anche il fondamentale saggio di STARO-BINSKI, *Il concetto di nostalgia* (Prete 1992: 85-118).

«colta nell'istante in cui riaffonda, morendo, nella voce e la voce nel punto in cui, emergendo dal mero suono, trapassa (cioè muore) nel significato» (Agamben 1996: 16)¹⁶; una lingua che dice direttamente «io fui» e non «il dire: io fui». I *Canti* pisano-recanatesi inglobano in un certo senso il canto dei morti (o dell'immagine morta), facendone una 'voce' di secondo livello con cui far interagire e dialogare il canto attuale dell'Io presente e vigile che ha riconosciuto l'impossibilità del dialogo vero e proprio.

È per questa ragione che tanto nelle *Ricordanze* quanto nel *Canto notturno* il 'dire' sarà tematizzato spesso e volentieri come una condizione del poetare attuale: pensiamo ai vv. 60 («il dire: io fui»), 160 («Dico: o Nerina, a radunanze, a feste / Tu non ti acconci più, tu più non movi»), 164 («Dico: Nerina mia, per te non torna / Primavera giammai, non torna amore»), 168 («Dico: Nerina or più non gode; i campi, / L'aria non mira [...]») delle *Ricordanze*, o ai vv. 60 («E forse del mio dir poco ti cale») e 85 («Dico fra me pensando») del *Canto notturno*. In tutti questi casi l'Io tematizza il dialogo con l'altro se stesso che riconosce il 'dire' come «un avvenimento, come un sotentrare, costituente il momento conclusivo, o apicale, di una propria esperienza psichica» (Colaiacono 1998: 302).

Il recupero paradossale della voce originaria, come 'dire originario', da parte dei morti, si configura, mi sembra, come la messa in scena di una rovina (la mummia) che supera se stessa in quanto rovina, e si propone come canto del nulla originario; assodato ormai che l'origine di tutto è il fine di tutto è la morte. Il *Coro di morti* ha già superato, per così dire, il silenzio che segue le interrogazioni umane, perché ne ha sperimentato il non-senso, e può, di conseguenza, proporre l'interrogazione sulla vita come un'eco lontana, che non attende alcuna risposta essendo soltanto una pura voce che dal silenzio si leva e nel silenzio si spegne. Ci spiega Folin (1987: 41) che per Leopardi all'uomo vivo «la forza della natura fa 'apparire' le cose, ma – a un tempo – nasconde la loro causa efficiente, le sprofonda nell'assenza. L'Io si riduce così ad un semplice involucro di interrogazioni, assolutamente infondate perché prive di qualsiasi possibilità di risposta positiva». Ebbene, il *Coro di Ruysch* ci informa del fatto che la morte comporta piuttosto l'assenza del desiderio di ricevere risposte, poiché di risposte effettive non ne hanno neanche i morti. Raggiungere la pace della morte non significa cioè raggiungere la verità, ma non provare più alcuna curiosità filosofica, non domandar-

¹⁶ Cfr. anche FOLIN (1987: 57-67) che si sofferma sulla poesia leopardiana intesa come «dire originario», voce del silenzio. Da qui l'importanza in questo *Coro* del livello retorico e fonico, al limite dell'onomatopea, di cui AGAMBEN (1996: 15) discorre a proposito di Pascoli: «Non si tratta di meri suoni naturali che semplicemente interpongono il discorso articolato; non c'è – né potrebbe esserci – nella poesia pascoliana – come in alcun linguaggio umano – presenza della voce animale, ma, piuttosto, solo una traccia della sua assenza; del suo «morire» grammatizzandosi in una pura intenzione di significato».

si più la ragione delle cose, perché non ci sono cose, 'apparenze', e non ci sono ragioni che derivino dal rapporto tra l'apparenza e ciò che essa nasconde.

Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero l'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura;
però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato (vv. 20-32)

Le loro domande, perciò, sono – queste sì – 'rovine' delle domande esistenziali, nel senso che ne sono la ripetizione, svuotata del presupposto essenziale di ogni domanda umana: l'attesa di risposta. La natura umana si interroga sul presente in rapporto ad un passato, mentre quella oltre-umana si interroga su un passato che non è messo in alcuna relazione col presente, se non su un versante collaterale del testo, che riguarda il punto di vista del solo Io autoriale. Non si chiedono, i morti, che cosa *sono*, ma che cosa *furono*: in realtà non chiedono nulla, perché il loro non sapere è dovuto alla perdita di valore semantico della parola «vita». Il loro problema è cioè un problema verbale, di nominazione di ciò a cui non sanno più dare un contenuto: «Che fu quel punto acerbo / Che di vita ebbe nome?»: l'oggettivazione verbale della vita equivale all'esilio linguistico assoluto; ciò che resta dell'esperienza vitale è una vaga reminiscenza linguistica¹⁷. E si deve supporre che la reminiscenza abbia ragione di essere solo in quanto legata all'espressione verbale, cioè solo perché comunicata: la vita è ridotta all'osso del suo nome.

Ma anche questa è rimembranza, anzi è il contenuto effettivo della rimembranza di cui parlavano i versi precedenti: una rimembranza alla rovescia, puramente verbale, che non comporta alcun dolore, alcuna nostalgia, alcun desiderio di risposta. La poetica interrogante del Leopardi qui è fine a se stessa, è puro appello della voce al silenzio, mimesi della morte della lingua, e

¹⁷ Il referente del nome «vita» è ora raggrumato in un «punto acerbo», un istantaneo salto in un 'altrove' amaro, doloroso, ma anche non sufficientemente conosciuto nemmeno nel tempo dell'esistenza. Ridurre la durata temporale della vita, ovvero l'invecchiamento progressivo ed inesorabile (esistenziale e linguistico), ad un «punto acerbo» è l'estremo tentativo di *ritornare* all'origine di quell'esperienza, non del tutto esperita (appunto, *acerba*, non maturata) eppure finita.

di conseguenza mimesi della sua rinascita dalla propria radice mitica; l'interrogazione in quanto atto illocutivo assoluto. E in questo senso mi sembra forzata – anche se, credo, nella giusta direzione – l'ipotesi di Severino (1998: 33) che pensa che la domanda «Che fummo?» non voglia dire tanto «Che cosa siamo stati?» quanto piuttosto «Perché siamo stati invece di essere rimasti il niente in cui sorge effimera l'esistenza?». Il problema è che in quel nulla i morti ora ci sono tornati, e, parlando da quel nulla di quel nulla, non posso chiedersi un perché, se non dalla prospettiva vitale dell'Io vigile e razionale.

Considerata da quest'ultima – sempre compresente con quella dell'Io poetante – l'interrogazione dei morti è più che altro un avanzo di interrogazione umana; avanzo che, come premessa ideologica e strutturale, leggibile in filigrana, sarà implicitamente contenuto nelle famose interrogazioni dei *Canti* pisano-recanatesi – prima di tutto nelle celeberrime domande del pastore errante alla luna – che lo inglobano, strutturando i testi in senso umoristico. Gli interrogativi che nascono dalla «confusa ricordanza» dei morti (o meglio, che la costituiscono), non sono di certo gli interrogativi di costituente dei *Canti* del '28; ma ne sono il pre-rovesciamento. La forza retorica dell'interrogazione di senso si rovescia, cioè, nella dimostrazione dell'infondatezza del domandare, tanto per i vivi quanto per i morti. Così il «che» anaforico, invece di creare tensione ed aspettativa, crea monotonia e ripetitività, scandendo le fasi di un pacato e rassegnato non-senso. E d'altra parte l'allitterazione tra il «che» ed i successivi lessemi «cosa», «come», «così», lega in continuità le domande alle constatazioni che seguono, come se si trattasse di un medesimo movimento di pensiero.

Se è vero che le interrogazioni leopardiane nei *Canti* pisano-recanatesi saranno sempre l'espressione del desiderio di sapere da un lato e dell'impossibilità di sapere dall'altro, e se è vero che esse definiscono il dire poetico come 'errare' sia nel senso di 'errore' (perché privo di risposta) sia in quello di 'vagare' (perché sospeso nel vuoto del non-senso e dell'indefinitezza)¹⁸, è anche vero che le domande del pastore errante, come quelle dell'Io delle *Ricordanze*, saranno in qualche modo rese umoristiche dalla presenza sotterranea, dall'eco pre-testuale delle movenze interrogative dei morti del Ruysch¹⁹. Per non parlare dell'interrogazione iniziale di *A Silvia*, che, come vedremo nel capitolo relativo, pare scaturire per emanazione fonica dal *Coro*, che rappresenta una vera e propria premessa lirica del Canto dedicato alla morte dell'immagine/Silvia resuscitata dall'Io poetante.

¹⁸ Per questo cfr. il cap. 8 sul *Canto notturno*, in cui si esamina proprio la polisemia dell'aggettivo «errante» riferito al pastore.

¹⁹ Di una parentela strutturale tra *Coro di morti* e *Canto notturno* parla LONARDI (1978: 665-667), con precisi rinvii lessicali e tematici.

Le interrogazioni dei morti non sono caricate dell'ansia e del tormento di non poter sapere, che troviamo nelle altre. Non credo perciò, come Sangirardi (1998: 368), che il senso del canto sia «l'immortalità del desiderio che continua ad infrangersi contro la negazione del fato», perché il desiderio può intravedersi operante nella filigrana del *Coro* soltanto grazie alla presenza del punto di vista vigile di cui ci siamo occupati. Nell'espressione «Cosa *arcana* e *stupenda*», che definisce in modo epigrafico la vita pensata dai morti, non c'è infatti alcuna sfumatura di desiderio, ma solo la passiva constatazione di un mistero inaccessibile che stupisce. Stupore che non implica in alcun modo l'attesa dello svelamento del mistero: e, ripeto, non può attenderlo, perché manca la dimensione spazio/temporale, a cui soltanto attiene il senso dell'*'arcano'*²⁰.

Quest'ultimo indica una semplice negazione della possibilità di conoscere, una sottrazione di immagini visibili, in linea con l'impianto generale del componimento, che ho descritto all'inizio del capitolo: una serie ininterrotta di negazioni, che tentano di definire, più che l'essenza della morte, l'assenza della vita. Il buio definitivo a cui sono approdati i morti, la «profonda notte» che oscura la loro mente, vuole proporsi, più che come uno stato dell'essere morto, come uno stato del non essere vivo, una sottrazione di luce illusoria, quella che Pirandello metaforizza con la favilla di Prometeo che ci allontana dall'Essere universale, trasformando quest'ultimo in «ombra nera» e paurosa solo a causa della luce ingannevole che ci proietta intorno:

Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita? *Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve ambito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia?* (Um. 155-156)

²⁰ LUCIO FELICI (1998: 42) nota «come l'*arcano*, l'enigma, resti tutto interno, incluso nella paradossale corporeità, gravità di un nulla che è un vuoto, un'assenza, un non essere, eppure incombe, opprime, schiaccia, soffoca l'esistente: l'*arcano* di Leopardi non è qualcosa che si libri o induca a librarsi verso l'oltre, non reca in sé alcuna *chance* trascendentale e, tantomeno, salvifica». È per questo che l'*arcano* del *Coro* non può essere considerato un oggetto di desiderio, un qualcosa da svelare; essendo invece (ancora una volta: solo dal punto di vista dei morti) una definizione di tipo metaforico, una pura immagine lirica necessaria per rendere il concetto accessibile ai vivi.

Lo spegnersi della luce vitale permette ai morti di rientrare nel circuito dell'Essere, cioè della Natura; la quale, per Leopardi, si va sempre più precisando come una specie di husserliana «funzione intenzionale», più che di potenza metafisica: non causa dell'esistente, ma forza, modo di essere delle cose²¹. Fino ad arrivare ad un passo dello *Zibaldone* dell'ottobre 1828:

Quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ec., intendo per natura quella *qualunque sia intelligenza o forza o necessità o fortuna*, che ha conformato l'occhio a vedere, l'orecchio a udire; che ha coordinati gli effetti alle cause finali *parziali* che nel mondo sono evidenti.

Ed ecco perché la natura dei morti viene definita «ignuda»: spogliata degli impedimenti del corpo e della ragione, che offuscano lo sguardo di chi è vivo; cioè dell'Io autoriale, che, per comunicarla verbalmente attraverso il *Coro*, deve oggettivarla nel linguaggio. E questo fa mostrando la «nudità» dell'oggetto naturale²² e dello sguardo 'negativo' atto a coglierla:

La natura ci sta tutta spiegata davanti, *nuda* e aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno *rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto*. (Zib. 2207, 21 maggio 1823)

La rimozione di questi «impedimenti» razionali struttura il linguaggio negativo del *Coro di morti*. Il rientro nel buio pre- e post-vitale deve per forza essere comunicato ai vivi per mezzo di sottrazioni semantiche, che si condensano in quella che Liana Cellerino (1998: 149) definisce «un'ardita e derisoria tautologia: la morte non è vita». Eppure, la suprema negazione del finale scardina in qualche modo questo processo sottrattivo della morte rispetto alla vita, ponendo sullo stesso livello e dalla stessa parte vita e morte di contro alla felicità. L'«esser beato» negato tanto ai mortali quanto ai morti, carica la «sicurezza» del v. 30 (*Lieta no ma sicura*) di un peso negativo fortissimo: l'unica sicurezza che i morti hanno raggiunto è che il fato impedisce loro, come ai vivi, il raggiungimento di uno stato felice:

Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato. (vv. 31-32)

La morte come negazione della «fiamma vitale» si specchia infine nella

²¹ Cfr. FOLIN (1987: 38-44) per il problema del rapporto «Natura ed esistenza».

²² La natura era stata qualificata «nuda» già in un passo dei primissimi dello *Zibaldone*: «E non si avvedono i romantici che, se questi sentimenti son prodotti dalla *nuda natura*, per destarli bisogna imitare *la nuda natura*, e quei semplici e innocenti oggetti, che per loro propria forza, inconsapevoli, producono nel nostro animo quegli effetti, bisogna trasportarli come sono nè più nè meno nella poesia». (Zib. 15)

morte come negazione della beatitudine; e in tal senso vivi e morti si trovano sullo stesso piano a dover riconoscere la suprema ed unica vera impossibilità comune.

Vita e morte, dunque, appaiono come contrari, ma paradossalmente sovrapponibili, spiegabili l'una con l'altra, riflettenti «l'una sull'altra il loro carattere di indeterminatezza» (De Robertis 1986: 274). Anche la sostituzione *in extremis* del v. 32 – da «nega agli estinti ed ai mortali il fato» (v. 26, AN1) a «nega ai mortali e nega a' morti il fato» (v. 32, F34) – con l'anafora verbale e la figura etimologica, va nella stessa direzione di rispecchiamento; e sancisce il chiudersi del cerchio concettuale attorno ad una struttura logicamente debole ma sintatticamente forte²³.

Il distico finale è certamente la premessa fantastica di tutto il Canto, se consideriamo il punto di vista dell'io autoriale. Quest'ultimo stabilisce come momento conclusivo, come ultima verità rivelata dal *Coro* prima che la sua parola musicale riporti nel silenzio, il punto di partenza dell'invenzione lirica: la convinzione secondo cui la felicità è uno stato mentale illusorio, irraggiungibile, legato sempre al passato e al futuro, e dunque impossibile anche nel presente assoluto e atemporale dei morti. È esattamente da questa oltretemporalità della non beatitudine (da affiancare alla sua oltre-spazialità, espressa nel *Dialogo della Terra e della Luna*) che si costruisce tutto il *Coro*, nell'intenzione di inventare un linguaggio lirico in grado di trasmettere il non-senso delle immagini visibili a partire dall'immagine non più visibile.

3. Il Dialogo

Se il *Coro di morti* ha il valore strutturante che gli abbiamo attribuito per la rinascita poetica del '28, non si può ignorare che questo valore lo acquista in relazione al dialogo che lo segue, e non indipendentemente da esso. Voglio dire che Leopardi riuscì probabilmente a concepire questo *Coro* soltanto all'interno dell'operetta dialogica; che gli consentì la felice invenzione in una prospettiva complessivamente umoristica.

Credo che si debba riflettere sulla differenza di tono e di contenuto tra il dialogo e il *Coro* in termini diversi rispetto a quanto si è fatto finora. Ferme restando le motivazioni stilistiche e intertestuali che si possono addurre, mi pare che l'interazione avvenga su un piano diverso rispetto al primo e più immediato livello di analisi: si deve cioè intendere il reciproco effetto di lettura

²³ GUGLIELMO GORNI (1988: 477), a proposito del finale, nota come l'effetto dell'anafora verbale, caricato dalla figura etimologica, «iscrive vivi ed estinti sotto il segno comune ed esclusivo della morte». E soprattutto osserva che il messaggio del *Coro* non è tanto la negazione della beatitudine, ma della «coscienza individuale e universale dell'essere e del non essere» (p. 479).

delle due sezioni dell'operetta, che proiettano l'una sull'altra le rispettive caratteristiche testuali; ma soprattutto bisogna considerare l'implicito discorso metalinguistico che sottostà all'intera operazione testuale.

In linea generale:

a) Per quanto riguarda il *Coro*, ai due punti di vista interni, quello dell'Io poetante morto e quello dell'Io autoriale vigile, considerando il dialogo, se ne aggiunge un terzo, esterno: quello dello spettatore Ruysch, che rende umoristici, con la sua presenza impacciata da scienziato impaurito e curioso ma del tutto insensibile al messaggio dei morti, alcuni movimenti testuali del *Coro* stesso. La funzione di Ruysch in relazione al *Coro* è circoscritta al suo essere spettatore, poiché di fatto non reagisce in nessun modo al contenuto del canto. Egli rappresenta, nella dinamica testuale del *Coro*, il punto di vista opposto a quello dei morti, l'Io razionale e umano impermeabile alle considerazioni sul non-senso dell'esistenza e della morte che la segue. Un Io umano che, appunto, non intendendo il contenuto del canto, si limita a prenderne atto come di un fenomeno straordinario, e si rapporta ad esso come ad un evento passeggero e senza conseguenze.

Come abbiamo specificato all'inizio del capitolo in relazione al discorso sulle mummie, il suo «guardare dall'uscio» la scena, ci ricorda – naturalmente in un effetto di lettura a ritroso – che i morti che cantano sono appunto delle mummie. E l'umorismo deriva dal fatto che, volendo preservare il corpo dalla corruzione, cioè conservarlo nell'apparenza della vita, Ruysch finisce col rappresentare solo l'apparenza della morte; in quanto questa si svela paradossalmente, nel *Coro*, una mummificazione dell'essere all'insegna del non-senso.

Ruysch perciò incarna la prospettiva extra-testuale che rende umoristica la «canzoncina», se rapportata al dialogo che segue, di cui invece egli è interlocutore attivo. Nel prossimo capitolo su *A Silvia*, vedremo in che modo il punto di vista esterno di Ruysch entrerà nel testo poetico, permettendo il nascere della nuova lirica pisana.

b) Per quanto riguarda invece l'influenza opposta, cioè del *Coro* verso il dialogo, è evidente che il primo funziona come ipotesto; in un certo senso come premessa teorica al dialogo, e in un altro senso come sfera enunciativa non dialogica, e parallela all'altra: livello di comunicazione alternativo, ma anche riflessione sull'inconsistenza dello scambio nel dialogo che segue. Il quale dialogo, a sua volta, diventa umoristico – inglobando e superando la comicità del primo livello enunciativo – in quanto espressione di una volontà di sapere che non potrà mai essere soddisfatta da una comunicazione verbale umana. Quando il soggetto del *Coro*, il morto/Io poetante, viene assunto come il Tu della relazione dialogica, la sua parola diventa una razionalizza-

zione (e una banalizzazione) della parola del *Coro*, che resta sullo sfondo, ignorata non solo da Ruysch ma dallo stesso interlocutore morto.

3.1. PRIMA SEZIONE

La prima sezione del dialogo (monologo di Ruysch «fuori dello studio»²⁴ – OM 241, rr. 35-46) assolve tre finalità di impostazione generale:

1) Disegna le coordinate del personaggio Ruysch, spirito concreto e materialista di scienziato/filosofo: «Tant'è: con tutta la filosofia tremo da capo a piedi» (rr. 39-40). Egli è presentato – come Tasso e Colombo – nei termini di un eroe desublimato, reso protagonista, per la forza evocativa del suo esperimento, di un momento dialogico irrelato rispetto alla sua attività scientifica o storica.

2) Mette a fuoco e al contempo sdrammatizza l'orizzonte di attesa creato dal *Coro*, ridimensionando ironicamente lo stato di «questi morti» (r. 36) che cantano «come galli» (r. 37) e si presentano come «gente» qualunque (r. 41) solo «preservata dalla corruzione» (r. 39). L'espressione riduttiva «questi morti» interagisce però inevitabilmente con i «morti» dell'ultimo verso del *Coro*, dato che i due enunciati si trovano l'uno di seguito all'altro. La drammaticità della sentenza finale del canto si specchia – ma ora secondo un movimento squisitamente umoristico – nella prospettiva materialistica e straniana di Ruysch.

3) Rivela il momento in cui i morti hanno cantato: la mezza notte. Un segnale forte della reciproca dipendenza di poesia e prosa, come di due fasi e livelli differenti di uno stesso testo, è il rispecchiamento che si viene a creare tra la metafora, interna al *Coro*, della «Profonda notte» che «Nella confusa mente / Il pensier grave oscura» (vv. 8-9) e il momento temporale effettivo, esterno al canto, espresso da Ruysch e dal morto stesso: «questi morti, che cantano di mezza notte come galli» (r. 37), «Poco fa, sulla mezza notte appunto, si è compiuto per la prima volta quell'anno grande e matematico» (rr. 65-66), «tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato» (r. 71).

Le due 'notti', diciamo così, si caricano di senso reciprocamente; di

²⁴ Non mi soffermo sulla teatralità del gesto di Ruysch che guarda «per gli spiragli dell'uscio» secondo la didascalia. Il discorso sulla teatralizzazione del testo di alcune *Operette* (in particolare, oltre al *Ruysch*, il *Copernico*) mi pare che ci porterebbe fuori tema rispetto ai nostri fini di lettura, ma vorrei comunque accennare al fatto che, a mio avviso, si tratta di *escamotages* compositivi (atti a vivacizzare il movimento dialogico) di scarsa importanza, non essendo affatto strutturanti per quanto riguarda il testo. Il cui senso si compie tutto nella scrittura (e nella sua dimensione temporale) e non nell'azione rappresentata, che di fatto non esiste; come pure è quasi del tutto statica la dimensione spaziale.

modo che, col senno di poi, successivo cioè alla lettura del dialogo, si ha l'impressione che la mezzanotte reale divenga una metafora del tempo dell'immaginazione e del sogno (come già il crepuscolo nel *Dialogo di Torquato Tasso*). Per contro, la «Profonda notte» dei morti, il buio della loro mente per sempre annebbiata²⁵, è investito dal riflesso di un'onda realistica di sicuro effetto umoristico: la tensione filosofica si stempera in un'estasi che trasfigura la realtà del sonno, attraverso il mondo fantastico dei sogni, nel possibile (non-)sentimento dello stato di morte.

3.2. SECONDA SEZIONE

La seconda sezione (da r. 47 a r. 88) costituisce la prima parte del dialogo vero e proprio. Ruysch apostrofa le mummie con un «Figliuoli» (OM 241, r. 47) che si inserisce nello stesso registro familiare della sezione precedente. Finché, a chiudere il cerchio delle varianti di appellativi, giunge la domanda comico/grottesca «non vi ricordate di essere morti?» (rr. 47-48), che tenta di restituire perentoriamente ai morti il loro reale statuto, che lo stesso Ruysch aveva finora contribuito a destabilizzare adoperando appellativi, per così dire, 'da vivi'. Di fatto l'espressione «essere morti» può avere un senso passivo ed uno attivo: può voler dire sia trovarsi in uno stato di morte, sia aver superato la soglia, l'esperienza, della morte.

Ma la domanda che lo scienziato rivolge alle mummie è carica di ben altre e più potenti suggestioni, ancora in relazione al *Coro*. Se consideriamo infatti l'esposizione dello stato di rimembranza o «confusa ricordanza» che esso proponeva, la domanda se i morti si «ricordino» di esser tali risulta paradossale, e mostra un Ruysch che non ha inteso il contenuto del canto. L'impressione è d'altra parte confermata dai dubbi successivi:

Se siete risuscitati, me ne rallegro con voi; [...] Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue da bere. (OM 241, rr. 51-54)

oltre che dalla dichiarazione centrale di questa sezione:

Parlate pure insieme liberamente; che io me ne starò qui da parte, e vi ascolterò volentieri, per curiosità, senza disturbarvi. (OM 243, rr. 78-80)

²⁵ Non è sfuggito ai commentatori il riferimento implicito alla notte mistica di tradizione occidentale, accompagnata da estasi. Cfr. in particolare MARTINELLI (1989), il quale parla di «controcanon mistico», dove paradossalmente non si dà nessuna forma di conoscenza, e dove la beatitudine è negata tanto ai vivi quanto ai morti (p. 90). Ma già BACCHELLI (nel commento alle *Operette morali*, Garzanti, Milano, 1946, p. 164, n. 26) aveva parlato di «estasi» a proposito della «Profonda notte».

E, in seguito alla rivelazione per cui i morti dichiarano di poter parlare soltanto con dei vivi,

Mi dispiace veramente: perché m'immagino che sarebbe un gran sollazzo a sentire quello che vi direste fra voi, se poteste parlare insieme. (OM 243, rr. 84-86)

fino all'affermazione nella sezione successiva:

Io mi pensava che sopra questa faccenda della morte, i vostri pari ne sapessero qualche cosa più che i vivi. (OM 244, rr. 105-106).

Tutte espressioni che denotano una mancanza assoluta di interazione tra Ruysch e il contenuto del *Coro* a cui pure egli aveva assistito, guardando dall'uscio.

Ma, in modo più specifico, l'indifferenza dello scienziato al contenuto del canto, è sottolineata dai riferimenti estemporanei e distratti all'atto fine a se stesso del cantare, piuttosto che al messaggio da esso veicolato:

Che è cotesto baccano? (OM 241, r. 48)

Dunque che è cotesta fantasia che vi è nata adesso di cantare? (OM 242, r. 63)

Non mi meraviglio più che andiate cantando e parlando (OM 244, r. 101).

Che Federico Ruysch, nel suo spirito pratico e concreto di buon scienziato, assuma toni distratti e involontariamente patodici rispetto al contenuto del canto, mostrando così di non averne inteso la sostanza, l'aveva già rilevato Domenico De Robertis (1986: 267), notando «la *nonchalance* e quasi la meraviglia delle risposte» e il fatto che il *Coro* fosse «udito, non inteso dall'interrogante», che tenderebbe a ridurre tutto alla sua misura. La sua misura è quella del vivo, ma è soprattutto quella che deve determinare la prospettiva umoristica dell'operetta, che si costruisce proprio sulla mancanza di interazione tra i due livelli enunciativi; che creano cortocircuito, invece, dal punto di vista del lettore. E, ormai l'abbiamo detto più volte, il punto esatto in cui il cortocircuito umoristico esplode è l'oggetto 'mummia', in quanto su di esso si scarica tanto il non-senso del *Coro* quanto quello del dialogo.

Intendiamoci: non reputo arbitrario isolare il movimento lirico e ritmico/musicale del *Coro*, prescindendo in qualche modo dal contenuto; il che sarebbe di per sé indice di vaghezza e di indefinito, secondo quanto lo stesso Leopardi affermava un anno prima in relazione ai cori antichi²⁶:

Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il *Coro*[...]. Io considero quest'u-

²⁶ Per i rapporti col *Coro* greco cfr. LONARDI (1978) e SCONOCCHIA (1994).

so come parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello charme dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e il grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine...una moltitudine indefinita, e spesso innominata, giacché il poeta non dichiarava in alcun modo di quali persone s'intendesse composto il suo *Coro*. Esse [le massime] erano espressi in versi lirici, questi si cantavano, ed erano accompagnati dalla musica degli istrumenti. Tutte queste circostanze [...] quale altra impressione potevano produrre, se non un'impressione vaga e indeterminata, e quindi tutta grande, tutta bella, tutta poetica? Il suono della sua voce non era quello degli individui umani: egli era una musica un'armonia. (Zib. 2804-2807, 21 giugno 1823).

Ammettendo la proclamazione di un nuovo sapere e di una verità profonda da parte del *Coro di morti* (che comunque non mi pare così evidente), sarebbe del tutto plausibile sostenere che, nella prospettiva di Ruysch, i morti si esprimano nella canzone secondo un linguaggio 'diverso', non accessibile agli umani; secondo una parola estranea ed incomprensibile, che può aver fatto l'effetto, alle orecchie di Ruysch, di una nenia, di una monotona melodia senza contenuto («Quando anche potessimo [parlare tra di noi], non sentiresti nulla» – OM 243, r. 87).

Oltre alla specificità della forma lirico/corale, che già di per sé si propone come «depositaria di una verità più profonda in cui la mente riposa» (D. De Robertis 1986: 267), si potrebbe di conseguenza chiamare in causa anche la contrapposizione che si viene a creare tra la forma 'monologica' del *Coro* e quella 'dialogica' della prosa, sempre nel nome di uno scarto tra «la solitudine e il rannicchiamento del canto» e «lo scenario rappresentativamente più mosso, più variato [e più giocoso e familiare] del dialogo» (Verdenelli 1989: 94).

Ma una cosa è il punto di vista del personaggio Ruysch, altra cosa è il punto di vista del lettore. Una tale interpretazione, se può valere per una prospettiva di astratta armonizzazione del dialogo, non risulta esaustiva se applicata all'analisi dei singoli elementi testuali.

Fermo restando che le due parti dell'operetta si configurano come due 'mondi possibili' inconciliabili, di cui uno (il dialogo) rappresenta il polo vitale, scoppiettante, ironico, perfino grottesco, non si può negare che quest'ultimo risulti anche una sconfitta, un fallimento della verità comunicata dal *Coro*. Ruysch non si rende conto che le mummie hanno cantato lo stato dei morti in relazione a quello dei vivi, ed ha paura che siano resuscitate alla vita. Per lui, ovviamente, che prescinde dal contenuto del canto, la parola pronunciata dalle mummie – ovvero la loro 'voce' – equivale alla parola umana e come tale è indice di vita, in quanto significante e non in quanto significato. Tanto che minaccia:

In somma, se vorrete continuare a star quieti e in silenzio, come siete stati finora,

resteremo in buona concordia, e in casa mia non vi mancherà niente; se no, avvertite ch'io piglio la stanga dell'uscio, e vi ammazzo tutti. (OM 242, rr. 57-60)

Con una battuta di sapore luciano, ciò che viene preteso è il «silenzio» da parte delle mummie, che non devono poter accedere alla temporalità tutta umana della voce e del linguaggio, che esercita l'espressione in quel tempo che i morti non hanno più.

Se dunque al livello del contenuto (inaccessibile a Ruysch) si può supporre un linguaggio 'altro', la scrittura costringe comunque al linguaggio umano; e perciò, nel tempo della scrittura pre e post-dialogica, il *Coro di morti* non può che apparire 'umanamente' umoristico, poiché ad un inevitabile fallimento è condannato ogni tentativo di spiegare l'oltre-umano attraverso la parola, sebbene trasfigurata dalla musicalità del verso. Il funzionamento della macchina testuale costringe alla rilettura umoristica del *Coro*, quand'anche si potesse ammettere una ipotetica realtà extra-testuale in cui esso non esprimesse nulla di comprensibile ai mortali.

Sia, insomma, che si immagini un Ruysch sdoppiato, che sogna il *Coro* e poi dialoga con se stesso, e sia che si pensi ad un Ruysch succube del canto che non capisce, la conclusione è sempre la stessa: il livello umano di comunicazione verbale non può arrivare alla negazione della propria essenza linguistica (che infatti è anche il messaggio implicito del *Coro*), poiché – come ci insegna Benjamin (1916) – «la lingua comunica l'essere linguistico delle cose», e l'espressione linguistica è propria solo delle cose vive. La lingua può al massimo fingere di sottrarre senso alla nominazione delle cose, aiutandosi con la lirica, col gioco fonico, con le figure retoriche che moltiplicano i piani significanti. Ma quando il monologo lirico lascia il posto alla comunicazione dialogica, allora lo scacco è totale. Non c'è più spazio nemmeno per l'esile ed amara verità che i morti hanno potuto simulare cantando, ma che ignorano parlando. Quando il morto viene oggettivato nel Tu del dialogo, egli rientra anche nella sfera della logica umana, e, contraddicendo l'assunto del canto, mostrerà di ricordare le sensazioni, i sentimenti, i pensieri, le speranze esistenziali.

È per questo che il dialogo si presta ad essere immaginato umoristicamente (come già quello dedicato a Tasso) come un dialogo di Ruysch con se stesso, con quella parte di sé che avanza «filosofiche» congetture sullo stato dei defunti. È il suo ragionamento tutto umano ad aver bisogno delle rassicuranti limitazioni temporali e spaziali che il morto avanza fin dall'inizio del dialogo:

MORTO. Poco fa, sulla mezza notte appunto, si è compiuto per la prima volta quell'anno grande e matematico, di cui gli antichi scrivono tante cose; e questa similmente è la prima volta che i morti parlano. E non solo noi, ma in ogni cimitero, in ogni sepolcro, giù nel fondo del mate, sotto la neve o la rena, a cielo aperto, e in qua-

lunque luogo si trovano, tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato come noi quella canzoncina che hai sentita.

RUYSCH. E quanto dureranno a cantare o a parlare?

MORTO. Di cantare hanno già finito. *Di parlare hanno facoltà per un quarto d'ora. Poi tornano in silenzio per insino a tanto che si compie di nuovo lo stesso anno.* (OM 242-243, rr. 65-76)

Tempo e spazio, non sospesi dunque dall'irruzione dei morti, sono anzi chiamati in causa a delimitare prudentemente una rapida esibizione/spettacolo, sulla base di un copione «di cui gli antichi scrivono tante cose» (r. 67). E «gli antichi» sono le *auctoritates* chiamate in causa ad avvalorare non tanto l'attendibilità, quanto paradossalmente l'illusorietà, tutta umana, del fenomeno rappresentato.

3.3. TERZA; QUARTA E QUINTA SEZIONE

Le sezioni 3^a (rr. 89-139), 4^a (rr. 140-161) e 5^a (rr. 162-198) costituiscono un'unica macrosequenza dialogica sui temi del dolore e del piacere in punto di morte. Per lo più, si tratta di una dissertazione filosofica, in forma dialogica, senza particolare interesse per il nostro discorso analitico, se non per la smentita, di cui ho già parlato, di alcuni assunti del *Coro*. Primo fra tutti, quello della perdita di memoria. In effetti, tutte le risposte del morto sottintendono o ammettono esplicitamente la possibilità di ricordare le emozioni vitali; a cominciare dall'affermazione in cui egli ricorda di non essersi accorto del punto della morte:

MORTO. Del punto proprio della morte, *io non me ne accorsi*.

GLI ALTRI MORTI. Né anche noi.

RUYSCH. Come non ve n'accorgete?

MORTO. Verbigrazia, *come tu non ti accorgi mai del momento che tu cominci a dormire*, per quanta attenzione ci vogli porre. (OM 243-244, rr. 93-97)

Certo, il riferimento del morto al momento in cui si comincia a dormire fa sorridere se si immagina un Ruysch addormentato che sta sognando. In ogni caso, il torpore del sonno è poi richiamato in causa successivamente, a spiegare il sentimento della morte come una languidezza piacevole, e il sospetto di una umoristica indicazione metatèstuale (oltre che intratestuale, vista la parentela tematica col *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in cui il protagonista trova conforto nella languidezza provocata da «un liquore generoso») si rinforza:

MORTO. [la morte] Può ben esser causa di piacere: perché il piacere non sempre è cosa viva; anzi forse la maggior parte dei dilette umani consistono in qualche

sorta di languidezza. [...] Per me, se bene nell'ora della morte non posi molta attenzione a quel che io sentiva, perché mi era proibito dai medici di affaticare il cervello; mi ricordo però che il senso che provai non fu molto dissimile dal diletto che è cagionato agli uomini dal languore del sonno, nel tempo che si vengono addormentando.

GLI ALTRI MORTI. Anche a noi pare di ricordarci altrettanto. (OM 247-248, rr. 171-186)

Qui è del tutto esplicita l'affermazione relativa alla possibilità di ricordare da parte dei morti, mentre il filo tematico del sonno tesse una tela umoristica che troverà il suo culmine proprio sul finale, con l'auto-esortazione del protagonista: «torniamocene a letto» (OM 249, r. 205).

Ma la tela umoristica è tessuta anche da altri fili tematici. L'interrogazione di Ruysch poggia l'accento su ciò che i morti sanno della morte, non in quanto *statu quo* (che è invece argomento del *Coro*), bensì in quanto cessazione della vita, nel «punto» in cui questa viene meno. Non meno forte che nei casi precedenti, l'accostamento tra il «punto della morte» del dialogo e il «punto acerbo che di vita ebbe nome» del *Coro* (entrambi inseriti in una forma interrogativa) crea un cortocircuito umoristico: la preoccupazione circa il «punto» inteso come passaggio dalla vita alla morte, perde di senso se si pensa che dal *Coro* la vita in quanto tale era stata definita un «punto», nella prospettiva di chi quel passaggio l'aveva già effettuato. Ma tant'è: Ruysch non ha ritenuto il contenuto del canto e prosegue per la sua «umanissima» strada.

RUYSCH. Ma l'addormentarsi è cosa naturale.

MORTO. E il morire non ti pare naturale? mostrami un uomo, o una bestia, o una pianta che non muoia. (OM 244, rr. 98-100)

Sulle fonti letterarie relative a questi argomenti, proposte in margine da Leopardi, oltre che su quelle non citate, la trattazione è già ampia e soddisfacente²⁷. Il Cicerone delle *Tusculanae* prima di tutti, ma anche il Buffon dell'*Histoire naturelle de l'homme*, Diogene Laerzio della *Vita Epicuri*, offrono gli spunti essenziali alla materia della conversazione; a parte il fatto che il contenuto del dialogo ricalca quasi pedissequamente una serie di pensieri annotati nello *Zibaldone*²⁸. Mi pare però che non si possa ignorare una fonte certamente meno diretta, ma suggestiva perché in parte parodiata; importante proprio per la trattazione del momento di passaggio dalla vita alla morte, assimilato a quello del dormiveglia: il Platone dei dialoghi *Fedone* e *Assioco*.

²⁷ Cfr., per l'essenziale, D. DE ROBERTIS (1986: 263-266) sulla centralità delle *Tusculanae disputationes* di Cicerone (in particolare del libro I sul tema «quid sit mors»). Cfr. anche FABIO (1995: 153-161).

²⁸ Cfr. in particolare Zib. 281-83 (sulla dolorosità della separazione dell'anima dal corpo); Zib. 290-93 (sul piacere in punto di morte, come sul punto di addormentarsi); Zib. 2182-84 (sulla diminuzione del dolore in punto di morte).

Il paragone del morire con il dormire, infatti, è oggetto di trattazione anche da parte di Socrate, che nel *Fedone*, discutendo la teoria per cui tutto si origina dal suo contrario, traccia un circuito perenne di passaggio dell'anima dalla vita alla morte e viceversa, esemplificato su quello tra sonno e veglia:

Ed egli domandò: - È alcuna cosa la quale sia così contraria all'esser vivo, come il dormire al vegliare?

- Sì - rispose

- Quale?

- L'esser morto.

- E però si generano l'uno dall'altro, dacché son contrari? e, essendo due, sono anche due i mutamenti o le generazioni, le quali sono nel mezzo?

- Come no?

[...]

- Che è, dunque, quel che nasce dal vivo?

Rispose: - Il morto.

Ripigliò Socrate: - E dal morto?

- Il vivo, di necessità.[...]

E Socrate: - È di necessità che al mutamento, che si dice morire, si opponga un contrario?

- E quale?

- Il rivivere. (Dl. 95)

per poi concludere:

Se i contrari, generandosi, non seguitassero così uno all'altro, a vicenda, da rivolgersi quasi in cerchio; ma corressero a diritto in modo, che uno passasse pure nell'altro, e questo non tornasse in quello, ritorcendosi la generazione e svoltando; *sai che alla fine tutte le cose avrebbero la stessa forma, e cesserebbero di mutare?* (Dl. 96)

Senonché ciò che Leopardi nega è proprio ogni possibilità per i morti di «rivivere», se non per un trasognato «quarto d'ora»; tanto che il «rivivere» platonico richiama per contrasto piuttosto l'ardito neologismo leopardiano che chiude il dialogo: «rimorti». Il suggerimento del *Coro* è proprio quello della morte come forma fissata per sempre, fine di tutte le cose create ed eternamente fine a se stessa: *Sola nel mondo eterna, a cui si volge / Ogni creata cosa, / In te, morte, si posa / Nostra ignuda natura* (vv. 3-6). In questo molto più vicino - se proprio si vuole evocare una fonte - a certe osservazioni di Menippo nel dialogo luciano *Menippo e Chirone*²⁹.

²⁹ In particolare mi pare che si possa richiamare il seguente passo:

Menippo. Ho sentito dire, Chirone, che hai voluto morire, anche se sei un dio!

Chirone. Ti han detto la verità, Menippo, e, come vedi, sono morto, anche se potevo essere immortale.

Il dialogo leopardiano si incentra poi sul presunto dolore in punto di morte:

RUYSCH. [...] Ma dunque, tornando sul sodo, non sentiste nessun dolore in punto di morte?

MORTO. *Che dolore ha da essere quello del quale chi lo prova, non se n'accorge? [...] Oltre di ciò come può essere che un sentimento vivo abbia luogo nella morte? anzi, che la stessa morte sia per propria qualità un sentimento vivo? Quando la facoltà di sentire è, non solo debilitata e scarsa, ma ridotta a cosa tanto minima, che ella manca e si annulla, credete voi che la persona sia capace di un sentimento forte?* (OM 244-245, rr. 107-131)

Nell'*Assioco*, Socrate cerca di consolare l'amico morente ed impaurito:

SOCRATE. Tu inconsideratamente congiungi, o Assioco, con la privazione dei beni il sentimento de' mali, dimenticando che tu sei morto[...]. Colui che non esiste, non sente alcuna privazione. Dunque, *come può esser dolore in colui che nessun sentimento ha delle cose che addolorano?* Se tu, o Assioco, non avessi posto da principio, come gli sciocchi, un cotale senso in colui il quale più non è vivo, *la morte non ti avrebbe fatto paura*. Presentemente dai in ismanie, temendo non sii tu privato dell'anima, e non abbi tu per mezzo del senso a sentire lo stesso mancamento di senso. (DI. 163)

L'argomentazione appare condotta a tratti negli stessi termini della mancanza di sentimento in punto di morte, secondo una premessa comune (che pure conduce a conclusioni differenti): che «la morte non sia né coi vivi né coi morti»³⁰. Nel *Dialogo di Federico Ruysch* il verbo «sentire» conta, secon-

Menippo. Beh? Che cos'è quest'amore di morte che ti ha preso? Questa è roba che la gente di solito non ama mica!

Chirone. Te lo voglio dire, perché non sei uno stupido. Ormai l'immortalità non mi dava più piacere!

Menippo. Non ti piaceva, da vivo, vedere la luce?

Chirone. No, Menippeo: il piacere infatti io lo intendo vario e non uniforme. Certo è che vivendo e godendo sempre delle stesse cose, del sole, della luce, del cibo, delle stesse stagioni, e di tutti gli avvenimenti a ruota, in eterna vicenda, me ne saziai: il piacere, infatti, non consiste in un'eterna identità, ma in una varietà di cose diverse.

Menippo. [...] Se nella vita t'era venuta sazieta dell'uniforme e dell'identico, allo stesso modo anche qui, che tutto è uguale, potresti raggiungere la sazieta, e avrai bisogno di cercare una fuga anche da questo luogo, il che, penso, è impossibile (DM 407-408).

Evidente la parentela con la riflessione leopardiana sulla natura del piacere, che dipende dalla varietà degli oggetti e delle sensazioni; ed evidente anche la comunanza con l'idea della morte come uniformità assoluta.

³⁰ *Assioco*, DI. 163. Socrate argomenta che la morte «non è con te al presente, perché non sei morto; e se morto fossi, non sarebbe con te neanche, perché non ci saresti tu. Vano dolore è dunque quello di Assioco, se di cosa egli si rammarica, la quale né lo tocca né lo toccherà».

do l'indicazione di De Robertis (1986: 268), ben 10 occorrenze con le varianti «accorgersi» e «conoscere». Si tratta di una sorta di verbo-simbolo per Leopardi, riconducibile al fondamento stesso della conoscenza. Esso marca, da una parte, la divergenza di percezione tra i due interlocutori; ma sottolinea, dall'altra, l'«umanità» del linguaggio degli stessi morti che concettualmente, nel dialogo, coi sentimenti trafficano pur sempre, sebbene per negarli.

Socrate, con le sue argomentazioni, riesce a convincere Assioco, il quale addirittura ammette:

– Tu, o Socrate, con questo tuo ragionamento mi hai tratto nel sentimento contrario a quello che io avevo, sicché *non ho più paura della morte, anzi ne ho desiderio*. (DI. 164)

La mummia di Ruysch, invece, a dispetto della sua debole memoria, ricorda molto bene che fino all'ultimo conservò la speranza di vivere:

MORTO. Finché non fui morto *non mi persuasi mai di non avere a scampare di quel pericolo*; e se non altro, fino all'ultimo punto che ebbi facoltà di pensare, sperai che mi avanzasse di vita un'ora o due: come stimo che succeda a molti, quando muoiono.

GLI ALTRI MORTI. A noi successe il medesimo. (OM 248, rr. 194-198)

3.4. SESTA SEZIONE: IL FINALE

L'ultima sezione (OM 249, rr. 199-205) chiude strutturalmente il cerchio umoristico dell'operetta, collegandosi all'*incipit*, esattamente come avveniva nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.

L'ansia di «tornare a letto» da parte dell'uomo svegliato nel cuore della notte è finalmente esaudita. I morti sono «rimorti ben bene» dopo il quarto d'ora di piacevole ma inutile dialogo. E il loro scarso apporto alla sapienza di Ruysch è sancito dalla battuta conclusiva di quest'ultimo: proprio sul finale, infatti, egli avverte il paradossale bisogno di citare una fonte antica (Cicerone, *De senectute*, cap. VII, secondo l'annotazione a margine dell'autore) per avallare l'esperienza diretta del suo interlocutore:

Così Cicerone dice che nessuno è talmente decrepito, che non si prometta di vivere almanco un anno (OM 249, rr. 199-200).

Ma il paradosso in qualche misura si sgonfia, se riconosciamo che un tale bisogno serve piuttosto a legittimare, indirettamente e metatestualmente, la non originalità delle pseudo-rivelazioni del morto. Vale a dire che le mummie, nel dialogo, non hanno rivelato nulla di inaspettato a Ruysch, il quale

può tornarsene a letto dopo una piacevole conversazione su argomenti filosofici. Quegli stessi che evidentemente lo avevano sempre interessato (aveva infatti detto: «con tutta la filosofia, tremo da capo a piedi» – r. 40), dato che cita anche fonti letterarie in merito, e spreca così il prezioso tempo che gli resta a disposizione, impedendosi di ottenere l'ultima risposta: come al solito, la più importante:

RUYSCH. [...] Dite: come conoscete d'esser morti? Non rispondono. Figliuoli, non m'intendete? Sarà passato il quarto d'ora. Tastiamogli un poco. Sono rimorti per bene: non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta: torniamocene a letto. (rr. 202-205)

Ma appunto, come spiega Liana Cellerino (1998:148), «la risposta che Ruysch cerca invano di ottenere dalle mummie, a ben vedere, per istituto non può trovarsi che nel *Coro*. Infatti c'è – o forse non c'è – ed è un'ardita e derisoria tautologia: la morte non è vita, e questo rende ogni domanda dei vivi vana e stupida». E Ruysch, il *Coro* lo ha sentito ma non lo ha ascoltato: dunque, non è improprio collegare anche il ricorso alla citazione – cioè alla sapienza tutta umana dei letterati – con la situazione enunciativa di chi è dalla parte dell'illusione vitale, di chi 'vede' le mummie ma non ne coglie il messaggio oltreumano, esattamente come la Terra del *Dialogo* con la Luna. Le mummie, che invece non 'vedono' il loro interlocutore (come la Luna che (non) guarda la notte terrena dall'alto della sua saggezza) sanno ormai qual è la suprema beffa del genere umano: ritrovarsi, dopo la morte, ad ammettere che la vita è un «punto acerbo» metaforicamente visibile, ma non desiderabile, con lo sguardo di chi è rientrato definitivamente nel circuito dell'essere, ed ha riconosciuto l'ultima e amara verità: la morte è la cessazione di ogni sentimento e di ogni passione, ma non il raggiungimento della felicità.

Come la domanda alla Natura moriva in bocca all'Islandese a causa dell'intervento dei due leoni o del forte vento, così l'ultima domanda di Ruysch non riceve risposta, e il dialogo ripiomba nel silenzio della notte, allo scadere del «quarto d'ora». Ma l'Islandese voleva carpire alla Natura un segreto con la forza della disperazione; Ruysch invece è ben contento dell'epilogo tutto sommato rassicurante del dialogo, e lo dimostra anche la sintassi dell'ultima battuta, ancora una volta inframmezzata di due punti:

Sono rimorti ben bene: non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta: torniamocene a letto. (OM 249, rr. 204-205)

I due punti in serie mettono in evidenza in maniera ancora più marcata la ciclicità di lettura propria dell'operetta, invertendo le fasi dell'intera rappresentazione: Ruysch viene buttato giù dal letto (*vs* «torniamocene a letto»), ha paura (*vs* «non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta»), viene

a sapere che i morti *rivivono*, ma solo al canto e alla parola, per un quarto d'ora (*vs* «sono *rimorti* ben bene»). Anche la ripetizione dell'appellativo «figliuoli» (r. 202), già adottato a r. 47 per la prima battuta dialogica, conferma la chiusura del cerchio rappresentativo. Così, ripercorse e sistemate nella rassicurante consequenzialità logica le tappe dell'avventura, il nostro protagonista è in grado di riprendere il suo sonno; su cui, però, incomberà forse d'ora in poi il ricordo della strana musica (se non delle parole) del *Coro di morti*.

Ricapitolando: piccolo piccolo Ruysch dormiente, se riconsiderato dalla prospettiva di quel *Coro* che lo immerge in una nebulosa insignificante; ma piccolo anche il *Coro*, se riconsiderato dalla prospettiva umana (che è poi inevitabilmente quella del lettore) di quest'uomo affannato nei suoi esperimenti, impaurito dalle sue stesse creature, e che non sa o non vuole intendere – ma forse intuisce e teme, nel sogno – come esse possano metaforizzare, più che un'illusione di vita, lo stato effettivo di ogni uomo dopo la morte.

A relativizzare umoristicamente queste due direzioni di lettura, concorre appunto la figura della mummia; peraltro mai descritta nel corso dell'operetta, e dunque ancor più presente per forza allegorica nella sua assenza narrativa. Essa, da un lato, impone al lettore del *Coro* un punto di vista umoristicamente sdoppiato tra immagine interna al testo (l'Io poetante morto, non legato all'oggetto mummia) ed immagine esterna (quella che vede Ruysch «dagli spiragli dell'uscio»); dall'altro, per quanto concerne il dialogo, rappresenta l'immobilità e l'incomunicabilità tanto della vita quanto della morte, il muro insormontabile che rende vane le domande di Ruysch.

La mummia, cristallizzando come contrastanti tra loro le prospettive d'interpretazione, 'mummifica', per così dire, anche il testo come il risultato apparentemente lineare di una molteplicità di livelli enunciativi che non si lasciano risolvere in un'unica e tranquillizzante interpretazione.

LA RINASCITA POETICA:
I CANTI PISANO-RECANATESI

A SILVIA

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di gioventù salivi? 5

Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo perpetuo canto,
Allor che all'opre femminili intenta
Sedevi, assai contenta 10
Di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
Così menare il giorno.

Io gli studi leggiadri 15
Talor lasciando e le sudate carte,
Ove il tempo mio primo
E di me si spendea la miglior parte,
D'in su i veroni del paterno ostello
Porgea gli orecchi al suon della tua voce, 20
Ed alla man veloce
Che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte. 25
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

Che pensieri soavi,
Che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia 30
La vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
Un affetto mi preme
Acerbo e sconsolato,
E tornami a doler di mia sventura. 35
O natura, o natura,
Perché non rendi poi

Quel che prometti allor? perché di tanto
Inganni i figli tuoi?

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, 40
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior degli anni tuoi;
Non ti molceva il core
La dolce lode or delle negre chiome, 45
Or degli sguardi innamorati e schivi;
Né teco le compagne ai dì festivi
Ragionavan d'amore.

Anche peria fra poco
La speranza mia dolce: agli anni miei 50
Anche negaro i fati
La giovinezza. Ahi come,
Come passata sei,
Cara compagna dell'età mia nova,
Mia lacrimata speme! 55
Questo è quel mondo? questi
I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
Onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?
All'apparir del vero 60
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.

La scrittura in prosa delle *Operette morali* era servita a Leopardi per affinare gli strumenti dell'ironia, della satira, e in senso lato della comicità; mentre la forma dialogo gli aveva consentito la realizzazione del punto di vista umoristico, l'analisi del rapporto enunciativo sfasato Io/Tu, nella rappresentazione di due personaggi distinti. Per la poesia il discorso è senza dubbio più complesso: la forza dell'Io poetante è più difficile da intaccare, e gli strumenti che il poeta ha a disposizione per realizzare una doppia prospettiva o una prospettiva straniata, sono più fragili e di difficile gestione. Tutt'al più, per gioco, si possono far cantare i morti in coro, prima di farli interagire in un dialogo improbabile con lo scienziato che cerca di fissarne per sempre l'apparenza di vita nell'immutabilità del corpo.

Una rappresentazione paradossale, quella del *Coro di morti*, che consentì comunque a Leopardi di far interagire – in una sorta di scrittura parallela – la finzione verbale di un Io morto (quello appunto del Coro) con la sua inerte apparenza di mummia visibile ma incomprensibile ad un Io esterno, cioè il Ruysch protagonista del dialogo. Nel momento in cui questo Io esterno si relaziona verbalmente con l'Io del *Coro*, oggettivandolo nel Tu dialogico, que-

st'ultimo è inserito nella dimensione temporale narrativa (e illusoria) che ne occulta il dissacrante messaggio corale, essenzialmente monologico e atemporale.

Ora, dopo quattro anni, quel complesso esperimento testuale è trasportato all'interno della lirica rinata¹: e *A Silvia* si configura come la prima poesia in cui un Io poetante dialogico e trasognato viene – in alcuni punti cruciali e risolutivi della struttura testuale – oggettivato e superato, come passato per sempre, da un Io razionale che si rapporta al Tu come ad un'immagine morta e sdoppiata di se stesso.

1. Studi critici

La riflessione critica su *A Silvia* si è sempre polarizzata attorno ai nuclei tematici essenziali del componimento:

- 1) La rimembranza come procedimento che guida lo sviluppo testuale.
- 2) Il contrasto tra presente di morte e passato di illusione.
- 3) Il paragone tra il destino di Silvia e quello dell'Io poetante.

Si tratta di strutture logiche che costruiscono il testo in termini espliciti di ambivalenza, di alternanza, di doppiezza, e che costringono l'interprete a soffermarsi sul particolare statuto delle immagini e degli oggetti poetici, in particolare sull'essenza effimera del Tu/Silvia: che supera programmaticamente la normale inconsistenza del Tu lirico.

Già da De Sanctis (1883: 372) affermava che Silvia non è affatto una donna, e nulla ha in comune con Elena, Beatrice, Margherita:

L'Iliade, la Divina Commedia, il Faust vaniscono in questo breve idillio della vita al quale viene dietro il disinganno e la morte, una tomba ignuda. *Sic transit.*

La sognante figura dagli «occhi ridenti e fuggitivi» è dichiarata inesistente fin dall'inizio del canto, nella scelta di non tacere la situazione enunciativa di partenza dell'Io, che vive un presente in cui Silvia è assente («Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale»); e si tratta di una scelta che intende svelare la dinamica di sviluppo del testo, al contrario di quanto accade in altri *Canti*, in cui la sovrapposizione di livelli enunciativi è nascosta (sarà il caso dell'*incipit* del *Canto notturno*). Il fatto poi che le immagini 'rimembrate' si collochino rigorosamente in un passato finito, rende più agevole riconoscere la doppiezza dell'oggetto lirico: i tempi verbali, cioè, corrispondono all'effettivo statuto dell'immagine, assente, a cui si riferiscono.

¹ Sui caratteri contingenti di questa rinascita, in particolare sul soggiorno a Pisa, cfr. BLASUCCI (1997: 143).

L'opposto avverrà in alcuni Canti successivi, in cui la finzione riguarderà una dialettica presenza/assenza tesa a coinvolgere il lettore nell'operazione di camuffamento del passato nel presente e viceversa.

Mario Fubini (1962: 298) evidenziava, in questo componimento, la potenza strutturante del ricordo, che si espande quasi a cerchi concentrici a partire dalla prima strofe:

Con quel primo periodo, la strofe è finita e, a differenza di quella petrarchesca, così variamente arucolata, sembra esaurirsi in un soffio: cominciata nel silenzio, si chiude nel silenzio. Ma questo nucleo lirico, ne richiama altri, un ricordo richiama altro ricordo, ed ecco che la strofa si amplia, come un cadere di cosa grave nell'acqua, che faccia muoversi l'onde in cerchi concentrici più ampi.

Ciò equivale a sostenere che la poesia del Leopardi non risponde ad un'architettura predefinita, presentandosi piuttosto come «un canto che sorge dal silenzio e si va via via ritmando» (p. 302).

L'imprevedibilità della rimembranza, di cui parla Fubini – corrispondente in realtà ad un effetto di lettura volutamente ingenua e non certo alle modalità di scrittura da parte del poeta² – continua ad impressionare Walter Binni (1966/67: 485), il quale, se da una parte attenua la visione sfumata di Silvia reincarnandola in una donna vera, dall'altra accentua «l'impianto bipolare» del ricordo:

In questa poesia c'è come una bipolarità, un trapasso da un polo positivo e luminoso (l'aspettazione fiduciosa della felicità e della realizzazione delle speranze) a un polo negativo, la caduta delle speranze, la morte di Silvia. Un trapasso che si attua in virtù della rimembranza che muove tutta la poesia. Il ricordo infatti che da una parte tende al recupero di una zona perduta [...] e dall'altra riconduce, a contrasto, al senso della caducità, rivela l'effettiva, orribile mèta della vita umana.

Sicuramente innovativo – anzi, direi rivoluzionario – per quanto riguarda i nostri obiettivi, lo studio di Piero Bigongiari (1976), tutto centrato sulla ricerca di un'evoluzione della struttura dell'Io nei *Canti*; evoluzione che contemplerebbe un periodo 'in vita' e uno 'in morte' dell'Io. Di quest'ultimo fa parte il canto *A Silvia*, in cui l'Io si sostituisce all'oggetto di desiderio assente:

Anche Silvia (l'altro aspetto almeno omonimo di Silvio Samò), se anche «rimembrata» dalla memoria, e perciò stesso ricostituita nei suoi valori apparenti di simulacro, altro non segna che il ribadirsi dell'assenza dell'oggetto del desiderio. L'oggetto

² Come puntualizza BLASUCCI (1996: 106), commentando proprio questo ed altri passi di Fubini sulla poesia leopardiana.

amato, reso ormai irraggiungibile dalla morte, comincia a dimostrare evidenti quei valori unitari che si scindono nei nomi di amore e morte ma che costituiscono un tutt'uno; non solo ma esso non segna che la scissione dell'io nei due aspetti complementari della propria unità: «Quale allor ci apparia la vita umana e il fato!». (p. 26)

È comunque soltanto nell'ultimo decennio che ci si è decisamente mossi in direzione dell'indagine intrapresa da Bigongiari, cercando di indagare il senso del paradosso di cui sopra, e la natura del rapporto testuale tra soggetto ed oggetto della rammemorazione. Sempre partendo dall'attività memoriale, stimolata dall'oggetto esterno, Franco Musarra (1989: 365-366) scrive:

Nell'oggetto si compie l'autorispecchiamento dell'io, che [...] giunge a desoggettivarsi sino alla trasformazione dell'autobiografico nell'universale [...]. L'oggetto stimola la memoria/immaginazione; il recupero memoriale crea un nuovo spazio e un nuovo tempo con una simbiosi dell'allora e dell'ora.

La «duplice valenza dell'immagine» bilancia, secondo Michela Rusi (1991: 230), la struttura di *A Silvia*, basata sull'alternanza dei piani temporali: è la struttura derivante dal meccanismo della rimembranza come espansione progressiva dell'immaginazione a partire da uno spazio-prigione costruito dal pensiero.

Si tratta, in ogni caso, di deduzioni critiche che non mettono in discussione la salda integrità dell'io, la cui attività consiste nel mettere a confronto situazioni e tempi diversi, e nel fondare il testo sull'inconciliabilità che ne deriva. Ma non si può dimenticare che la comparazione, come movimento del pensiero e metodo analitico, era già alla base della prima poesia leopardiana: si pensi al concetto di 'infinito' e all'idillio che lo spiega, in cui lo sperdimento estatico è fatto derivare proprio dalla comparazione tra il silenzio dei cieli e la voce del vento sulla terra. Ed è soltanto in questo «vertiginoso abbraccio» – come lo definisce Giovanni Macchia (1980: 154) – che era possibile accostare il senso dell'infinito, come fosse un vago ricordo. Ora, invece, al tempo di *A Silvia*, quella stessa esperienza estatica è un vago ricordo e la rimembranza che la fa rivivere è perciò una finzione di secondo grado, il ricordo di un ricordo. Questa singolare esperienza poetica è messa in luce dall'analisi di Claudio Colaiacomo: che evidenzia sia la solidissima struttura del testo leopardiano, di contro all'idea fubbiniana di progressione emotivamente libera e sulla scia invece di De Robertis e Contini (in uno studio del 1984), sia la natura di *Silvia* come «figura della memoria dell'io»:

La domanda dell'io è rivolta alla memoria stessa, e il testo in cui essa si incide, è la risposta. La comparsa in primo piano dell'io è l'implicito arrestarsi del ricordo trasognato, interrotto da una presa di coscienza: «Lingua mortai non dice / Quel ch'io sentiva in seno» (vv. 26-27). [...] Il sopraggiungere in primo piano dell'io significa l'entrata in un nuovo tempo del ricordo, una metamorfosi dell'io, specchio della me-

tamorfosi della stessa figura di Silvia, figura della memoria dell'Io (Colaiacono 1995: 399-400).

Colaiacono ha anche avuto l'incontestabile merito di aver indicato un percorso strutturante dei *Canti* leopardiani, basato sulla sovrapposizione di due livelli testuali: uno mitico ed uno narrativo, studiando proprio in *A Silvia* alcuni punti-chiave in cui questa compresenza di tema ed immagine appare con evidenza, e svelando la natura persefonea della figura di Silvia.

Sulla scia di questa incursione mitologica di Colaiacono, Franco D'Intino (1994) ha approfondito il motivo persefoneo ed i richiami alla mistica eleusina, accentuandone anche, mi sembra, la funzione strutturante: sulla base della convinzione secondo cui «pare quasi che l'immaginazione leopardiana aderisca spontaneamente al mito persefoneo, in cui la rivelazione d'amore coincide con la violenza funesta del ratto, e la congiunzione amorosa con la separazione luttuosa; e perfino il linguaggio sembra germinare da questo strato sotterraneo» (p. 221). Ciò che a mio parere interessa maggiormente di questo particolareggiato studio è l'individuazione dei luoghi testuali in cui il ricorso al mito aiuta a decifrare lo sdoppiamento dei piani enunciativi, rivelando Silvia come immagine presente ed assente al tempo stesso, come Persefone «conservatrice dell'immagine dei morti» (p. 260):

Leopardi mette in scena una Core che muore per rinascere, poeticamente, ad ogni ri-lettura [...]. La poesia diventa così una sorta di spazio sacro, capace di annullare l'idea di morte e di caducità [...]. Può iniziare una sacra rappresentazione che ha come protagonista la Core, il tenero germoglio reciso dal potere sterilizzante dell'intelletto, e come spettatore un io poetico che contempla la propria esperienza di morte. (D'Intino 1994: 254-255)

Al 1984 risalgono due studi di impostazione psicoanalitica, che si preoccupano di studiare la relazione dell'Io con l'oggetto (assente) della rievocazione, e sottolineano l'inconsistenza del legame tra i due termini (cioè del rapporto con Silvia) finto dal testo. Queste analisi individuano il paradosso che è alla base della poesia leopardiana: presentare come spontaneo un processo di creazione dell'immagine consapevolmente finto, e come sovrapponibili livelli testuali inconciliabili. Inconciliabili secondo la comune logica asimmetrica – puntualizza Stefano Agosti (1984: 64) – il quale propone un'interpretazione basata sull'applicazione della logica simmetrica, o biologica, secondo Matte Blanco, per cui «la relazione inversa di qualsiasi relazione è concepita come identica alla relazione». In tal senso, tanto il corpo sonoro quanto quello semantico del testo leopardiano realizzano la ricostruzione del rapporto distrutto (anche di quello tra vita e morte) tramite la «perpetua tensione verso il Medesimo», che nel caso di *A Silvia* si attua ad esempio nell'allitterazione in «OR» (Agosti 1984: 70).

Ciò che conta in questo genere di interpretazione psicoanalitica, al di là dei risultati specifici (peraltro opinabili), è l'avvertimento della posizione sfasata e doppia dell'Io, che si trova a dover ammettere e superare di fronte a se stesso la sconfitta suprema: della poesia come immaginazione spontanea, vera, genuina. La comparazione tra passato e presente, tra 'questo' e 'quello', si trasferisce all'interno del soggetto stesso, che deve trovare il coraggio di sdoppiarsi e di riconoscersi come 'altro da sé' per potersi oggettivare e poter fingere ancora un oggetto lirico. È la tesi di Adelia Noferi (1984), che spiega così la figura di Silvia:

Vi è un oggetto in Leopardi, che non è posto al di là del limite, bensì *sul* limite stesso; oggetto che potremmo chiamare liminare e che si distingue tuttavia dalla «funzione» del limite. Non si tratta di un limite-ostacolo (come la siepe), e neppure di un elemento di demarcazione; si tratta piuttosto di un elemento di passaggio, di transito, anch'esso doppio, anch'esso con valore di separazione-unione: una soglia, un «limitare»; proprio il «limitare di gioventù», la «fanciullezza» (la speranza). Tutte le giovinette leopardiane ne sono le figure, ed insieme le figure della «fanciullezza» propria; morta, come esse, da sempre. (Noferi 1984: 73)

Il rapporto tra soggetto ed oggetto è uno degli interessi prevalenti di Anna Dolfi, la quale, anche riferendosi alla Noferi, sottolinea – nel saggio presentato al Convegno internazionale di Recanati del 1995 – la natura dell'oggetto doppio leopardiano:

Il raddoppiamento leopardiano non si riferisce alla realtà nel suo insieme, ma alla materialità dell'oggetto; e si opera non su un asse orizzontale, ma lungo una sorta di verticalità. Gli oggetti doppi insomma di cui ci parlano Zibaldone sono come due immagini sovrapposte non completamente combacianti; lo sguardo di Leopardi non si pone di lato, non si affievolisce, ma si spinge più a fondo, nel tentativo di leggere nell'oggetto, oltre la forma materiale, la realtà profonda della sostanza [...]. Non senza – ironia questa della «natura matrigna» – che tale raddoppiamento renda ancora più dolorosa l'accettazione del reale, giacché la perdita (intorno alla quale ruota tutto il dramma leopardiano) non è soltanto dell'oggetto semplice ma dell'oggetto doppio. (Dolfi 1998: 109-110)

Una buona parte dell'indagine degli anni '90, anche modulando recuperi decostruzionisti, si è soffermata sulla natura illusoria dell'immagine proposta da Leopardi, e sui modi in cui essa è disegnata e al contempo negata. Di sicuro rilievo, anche se non dedicate espressamente al canto *A Silvia*, sono le pagine critiche di Maria de las Nieves Muñoz Muñoz (1992). In *Silvia*, come in *Nerina*, Leopardi fissa – secondo la studiosa – l'effimero passare in quanto tale, cioè qualcosa di non rappresentabile, realizzando vere e proprie allegorie:

Nascerà allora una moderna forma di allegoresi, se per allegoria intendiamo la creazione di figure incarnate in un concetto, che in questo caso è la storia vana dell'essere

quale creatore di fantasie e quindi una specie di *metaleggoria* (l'allegoria, secondo Benjamin, «significa proprio il non essere di ciò che rappresenta»). È l'ora di Silvia e di Nerina: due giovani morte innanzi tempo, nei cui occhi e nel cui canto «fuggitivo» Leopardi cristallizzerà la chimera incipiente e senza domani: effimere sembianze che non solo vengono colte nel loro passare, ma sono emblemi di questa loro natura passeggera: Silvia identificata con l'atto di salire «il limitare di gioventù» [...]. Si tratta insomma di immagini essenzialmente temporali, anzi della temporalità stessa fatta immagine (p. 33).

Sull'allegoria del tempo in cui «la macchina prolettica del desiderio procedeva a pieno ritmo» si sofferma uno studio molto interessante di Margaret Brose (1998), la quale, sulla scia delle teorie di Paul de Man, distingue nella lirica leopardiana una temporalità dell'allegoria – che consente l'espansione attraverso la rimembranza e la speranza – e una temporalità dell'ironia, che riduce tutti gli indici temporali al presente. A proposito di *A Silvia*, scrive:

In questo «grande idillio» la felicità non è più il contenuto manifesto della rimembranza infantile. Il poeta intuisce che fondamentalmente non c'è alcuna differenza tra *quel* mondo e *questo*. La differenza si dissolve e l'allegoria si contrae nelle sola presenza demistificata dell'enunciazione poetica. [...] La temporalità allegorica dell'idillio rende possibile la rifigurazione di una pienezza retorica che di per sé serviva a mascherare il vuoto del presente temporale (pp. 86-87).

Anche l'analisi di Franca Janowski (1997) si fonda sullo studio del rapporto tra allegoria e ironia, accostabili per il fatto che postulano entrambe il non essere di ciò che rappresentano:

In Leopardi la riflessione sull'allegoria nasce dalla problematica cristiano-religiosa del peccato come espressione della sfiducia verso l'ordine simbolico e rifiuto di ogni trascendente ideologia consolatoria. Essa emerge in due grandi complessi tematici: in connessione con la problematica esistenziale dell'autenticità soprattutto nelle *Operette morali* e come figura della reificazione nei *Canti*. In questo secondo senso, più vicino al significato classico dell'allegoria, si incontra nelle odi sepolcrali ma anche in idilli famosi come *A Silvia* (p. 448).

2. L'antecedente poetico nelle *Operette*: il *Coro di morti*

Il *Coro di morti* nello studio di Federico Ruysch può esser letto come una risposta pre-testuale al canto *A Silvia*: non solo dal punto di vista del contenuto e del messaggio veicolato, ma direi soprattutto per la struttura testuale, che sposta il baricentro della costruzione del testo, promuovendo a protagonista quella che nell'operetta era un'entità extra-testuale: l'Io della rimembranza finta, attore e al tempo stesso spettatore («guardando per gli spiragli dell'uscio») della finzione: Ruysch. Ebbene, nel caso di *A Silvia*, questo Io

esterno costruisce la lirica trasferendo in poesia il gioco di specchi che nell'operetta si innesca tra canto e dialogo. La dimensione dialogica entra cioè nel canto stesso e lo struttura, seguendo il processo di sdoppiamento dell'Io nel Tu.

L'Io vivo, che nell'operetta, essendo protagonista del dialogo, è esterno al *Coro* (: Ruysch) e viene presentato come spettatore del canto – pur con tutti i complessi meccanismi di interscambio che abbiamo indagato –, in *A Silvia* diventa Io poetante. Il referente diretto (il Tu apostrofato), che nel *Coro di morti* è ovviamente la morte, in *A Silvia* diventa l'immagine della morte contemplata dallo spettatore vivo; il quale appunto traduce come referente lirico l'Io poetante del *Coro*, il cui succedaneo materiale era l'immagine contemplata da Ruysch «dagli spiragli dell'uscio», la mummia. E non per caso Silvia si staglia sul finale del canto come un'immagine scolpita, o potremmo dir bene 'mummificata', della morte, rappresentata dalla «tomba ignuda». Quest'ultima svolge, secondo modalità che chiariremo, la medesima funzione strutturante della mummia, cioè di oggetto da cui parte l'immaginazione dell'Io vigile e dunque la creazione del testo.

Come nel *Coro*, il presente dell'Io di *A Silvia* è coincidente e al tempo stesso sfasato rispetto a quello dell'enunciazione: risulta infatti coincidente con esso solo in quanto mummificazione della morte, dal momento che il presente è concepito come un precipitato di ciò che è definitivamente passato, e l'*'hic et nunc'* viene a coincidere col *'mai più'*: è un presente di morte, una sorta di passato assoluto, anche questo atemporale. In questa fondamentale atemporalità si inserisce il passato della vicenda di Silvia, come salto nella temporalità della narrazione, nel racconto di un evento reale di morte *'finito'* dalla lettera del testo per mezzo del processo di rimembranza.

2.1. LA PUNTEGGIATURA

Silvia, in quanto immagine di morte e allegoria della morte dell'immagine, viene presentata esplicitamente con l'apostrofe iniziale come soggetto e oggetto al tempo stesso della rimembranza lirica: soggetto in quanto sdoppiamento dell'Io, unico possibile interlocutore di un dialogo tutto interno, e oggetto in quanto metafora della morte della speranza. Allo stesso modo, i morti del *Coro* del *Ruysch* sono soggetti in quanto finzione dell'Io che trasogna uno stato di perpetua pace dei sensi, ma in realtà oggetti lirici in quanto rappresentazione mimetica della morte, voce allegorica, canto assoluto di morte.

Questo complesso gioco testuale è messo in atto attraverso una sapiente gestione della sintassi, che suggerisce gli scarti tematici e metatestuali al di là della lettera del testo. In modo particolare, la punteggiatura svolge un ruolo centrale; e soprattutto i due punti, di cui Leopardi propone un uso ben me-

ditato. Analizziamo in dettaglio i luoghi in cui essi sono presenti, presumendo il discorso svolto nel capitolo sul *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Potremo pervenire in tal modo ad un primo quadro d'insieme della struttura logica del componimento, riservandoci poi di analizzarne le singole strofe.

2.1.1 Il «giorno» dell'illusione passata

Al v. 13 abbiamo il primo caso di uso dei due punti:

Era il maggio odoroso: e tu solevi
Così menare il giorno.

Si tratta di due versi cruciali nella dinamica della rimembranza di Silvia e della sua passata «vita mortale»; con essi si conclude la rievocazione della fanciulla nel tempo del suo felice prepararsi alla vita. Una sorta di sintesi spazio-temporale di quel che precede. In apparenza però; se è vero che questi versi fissano, in modo peraltro vagamente ridondante e didascalico, una condizione al di fuori di spazio e tempo. Sotto la copertura del ricordo, cioè, si cela il confronto diretto tra l'oggetto di rimembranza, il Tu, e la sua essenza allegorica, di mito tramontato e rievocato a partire dall'Io sdoppiato che ne conserva ancora il senso.

A suffragio di tale ipotesi mi pare indicativo il ruolo che viene affidato al «così», in virtù del cui particolare uso è possibile fare interagire i versi in questione con i vv. 10-11 del *Coro di morti*, in cui pure il «così» guida il senso della relazione tra la proposizione seguita dai due punti e quella da essi introdotta³:

Alla speme, al desio, l'arido spirito
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma. (vv. 9-13)

Anche nel caso di *A Silvia* la dipendenza reciproca tra i due versi, prima e dopo i due punti, è fuor di dubbio. «Era il maggio odoroso» è la cornice paesaggistico/temporale alla vita di Silvia, ma ad un altro livello ne è anche presupposto e conseguenza. Vediamo come.

³ Cfr. cap. 5, § 2.1. Per un valore altrettanto ambiguo del «così» possiamo riferirci anche al v. 90 del *Canto notturno* («Così meco ragiono»), per cui cfr. cap. 8, § 1.5.

Colaiacono (1992: 142), seguito da D'Intino (1994: 261), ha avanzato un'interpretazione alternativa, ma non sostitutiva, dell'espressione «menare il giorno», resa con «portare la luce» oltre che col canonico «trascorrere la giornata». La premessa teorica di questa lettura è l'idea di una sovrapposizione tra tema ed immagine, tra livello narrativo e livello mitico: e certamente questo è uno dei punti in cui tale sovrapposizione si avverte con forza, nella proposta di un'immagine stereotipata dal punto di vista retorico. La versione alternativa proposta da Colaiacono aiuta infatti a cogliere il referente extralinguistico, alluso da «quel tempo della tua vita mortale» (v. 2), che è «quel» tempo passato, non più temporalizzabile nemmeno dalla scrittura e dunque non completamente coincidente col «quando» di v. 3. Il «quando» dà il via ad una finzione evocativo/narrativa che si infrange proprio contro la collocazione mitica (il «maggio odoroso») in cui è fissata Silvia al v. 13. Il «giorno» del v. 14 viene pertanto a suggerire metaforicamente, come «giorno» della vita, piuttosto il tempo dell'illusione, la sua luce diurna: «quel tempo della tua vita mortale», che la narrazione dei versi precedenti aveva dislocato su un livello di vita vissuta. Poiché il verbo «menare» significa anche «portare», Silvia diventa esplicitamente il veicolo figurativo dell'illusione giovanile *tout court*.

E il «giorno» della vita non può che situarsi nel mese di maggio, il mese primaverile per antonomasia (che ritroviamo infatti anche nelle *Ricordanze* in relazione a Nerina: «Se torna maggio, e ramoscelli e suoni»), paesaggio ideale, simbolicamente necessario all'argomentazione come *argumentum a tempore* (Curtius 1948: 217-226), che Bachelard (1965: 100) avrebbe detto *saison totale*⁴ e Pavese (1968: 234-35) 'luogo mitico'. Il canto, invece, sempre 'notturno', condurrà all'autunno della perdita dell'antica illusione 'diurna' («Tu pria che l'erbe inaridisse il verno»; v. 40), camuffandone con legami logico/grammaticali l'assenza.

Tanto il «così» quanto i due punti fingono sintatticamente il rispecchiamento tra l'atemporale «maggio odoroso» e il Tu narrativizzato. Il quale Tu si inquadra, attraverso i due punti, nella cornice/premessa di un tempo miti-

⁴ Sarà il caso, per spiegare la scelta leopardiana, riprodurre parte della pagina in questione di BACHELARD (1965) che si sofferma anche sullo scarto temporale del ricordo, di cui le stagioni sono il segno distintivo: «Quand la rêverie va si loin, on s'étonne de son propre passé [...]. Alors, ce n'est plus le temps des hommes qui règne sur la mémoire non plus que le temps des saints [...], mais c'est le temps des quatre grandes divinités du ciel: les saisons. Le souvenir pur n'a pas de date. Il a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce jour mémorable? Voilà la question qui donne la juste tension de réminiscence. Alors les souvenirs deviennent de grandes images, des images agrandies, agrandissantes. Ils sont associés à l'univers d'une saison, d'une saison qui ne trompe pas et qu'on peut bien appeler la *saison totale* reposant dans l'immobilité de la perfection. Saison totale, parce que toutes ces images disent la même valeur, parce que avec une image particulière on en possède l'essence» (corsivi d'autore).

co, il maggio passato che non tornerà mai più, prendendone le distanze ma in esso specchiandosi come in una condizione indispensabile per la propria credibilità poetica. È in questo senso che il «così», in conseguenza delle due differenti (ma non inconciliabili) interpretazioni del sintagma «menare il giorno», assume il doppio significato di «in tal modo» e di «pertanto»: possiamo interpretare «e tu eri solita trascorrere *in questo modo* [che ho detto] la giornata», oppure anche «e tu eri solita *perciò* [in conseguenza del fatto che era maggio] portare la luce», ovvero «esistere nell'illusione intatta del giorno». La giornata trascorsa da Silvia e il suo canto 'diurno' sono stigmatizzati come contenuti impliciti della cornice fantastica, che vede nel «maggio odoroso» l'anello di congiunzione tematica tra il passato e il presente, tra l'ora e l'allora. Con questi versi, l'autore nomina il rapporto fondante della poesia, quello tra tempo dell'immaginazione e tempo della scrittura, tra condizione esterna al Tu e condizione interna al Tu (e all'Io); e lo stabilisce tramite l'uso dei due punti, del «così», oltre che di un prezioso *escamotage* fonico quale l'allitterazione tra «odoroso» e «solevi»⁵.

Il canto scritto, 'notturno', si assicura la sopravvivenza, fissando nel passato memoriale l'antica illusione mitica del canto 'diurno' di Silvia: così la sopravvivenza di Ulisse al canto delle Sirene dovette equivalere alla fine del loro mito, ché in un contesto tragico dovremmo immaginare estinte le fantastiche creature dopo il passaggio dell'eroe di Itaca⁶ e dunque al momento della narrazione. Allo stesso modo Silvia, funzionando come mito, è già morta al momento della rievocazione che ne compie l'Io poetante, e la rievocazione stessa deve render conto di ciò, facendo più o meno esplicito riferimento al carattere mitico/allegorico dell'immagine Silvia, prima di tutto con l'inserirla entro coordinate esistenziali vaghe e indefinite: ed è ciò che fa il «così».

Anche il gioco verbale è significativo: gli imperfetti ad apertura e chiusura del v. 13 si relazionano in modo da sospendersi o da irrigidirsi a vicenda, quasi annullandosi nella risonanza del verso, chiasticamente costruito sulla disposizione verbo-soggetto – soggetto-verbo. Dunque, «Era il maggio odoroso» si configura come l'inanimato *tableau* allegorico di una primavera dell'immaginazione che «era» e non è più, sottostante al pur sempre finto *tableau vivant* che precede: «Tu potevi condurre la tua giornata, potevi vivere, in quanto era il maggio odoroso, ma era per forza il maggio odoroso se esistevi tu con le tue illusioni giovanili».

Il sistema fonico offre ulteriori spunti in tale direzione interpretativa. In particolare, la frequenza della «s» di «Silvia» già ampiamente studiata da

⁵ Il che spiega la scelta di «odoroso», isolato nei *Canti*, al posto del più frequente «odora-to», per cui cfr. CONSOLI (1980: 92).

⁶ Cfr. ADORNO & HORKHEIMER (1966).

Agosti (1972: 40) e da Orelli (1987: 75-77) insieme alla liquida «l», riproposte in punti cruciali della lirica, a cominciare dalla coppia di aggettivi «lieta e pensosa» (v. 5) e dal sintagma «limitare / [di gioventù] salivi» (vv. 5-6) (dove addirittura «salivi» è, ma solo per l'occhio, anagramma perfetto di «Silvia»), si riscontra qui tanto nella rispondenza in eco «odoroso-solevi», quanto nel «così»; senza contare che «solevi» è di fatto un ulteriore camuffamento di «Silvia» con variazione di due vocali rispetto a «salivi». Ma accanto alla riso- nante presenza della «s» di Silvia/speranza, non è da trascurare – in posizio- ne tonica al pari del «si» di «così» – l'altra nota dominante del componimen- to: il nesso «OR» di «giorno» echeggiato nel verso precedente, ma in posizio- ne atona, da «odoroso». Si tratta del filo fonico che dal «mortale» di v. 2 con- durrà alla «morte» del penultimo verso della lirica, passando però significativamente per tutto un sistema avverbiale spazio-temporale marcato dal fonema «OR» in sillaba unica (vale a dire nella forma con 'o' breve in sil- laba implicata): «dintorno» al v. 8, «allor» al v. 10, «talor» al v. 16, ancora «allor» dei vv. 30 e 38, «or» dei vv. 45 e 46. È un sistema avverbiale tendente a fissare l'immagine/Silvia – mai inquadrata nella sua interezza, ma dissemi- nata (anche fonicamente) in dettagli poco focalizzanti – in una dimensione spazio-temporale indefinita, resa paradossalmente statica proprio dalla im- precisione e dalla vaghezza rammemorative, dicendone la fine e la non pro- ponibilità rispetto all'*ora*, cioè al momento presente che è solo un presente di morte. In questo senso, può risultare significativa la preminenza assoluta del- la forma apocopata degli avverbi, rispetto a quella estesa come l'«ancora» del v. 1: quest'ultima in effetti (con «o» lunga in sillaba aperta) compare in quei luoghi che introducono al processo di rammemorazione, in cui il valore me- tanarrativo del contenuto non inficia, ma anzi consente, la pacatezza e la maggiore serenità del ritmo.

Il «così» si inserisce anch'esso in questa linea semantica di inquadramen- to deittico in un senza tempo e senza spazio, sospeso tra l'*ora* e l'*allora* finito per sempre. Vago e risonante del «si» di «Silvia», esso traspone nella scrittu- ra il ragionamento logico che è alla base della costruzione del testo, configu- randosi come spia del livello metatestuale del discorso poetico: tanto nell'ac- cezione modale quanto in quella conclusiva, il «così» si riferisce non solo al cotesto dei versi precedenti che evocano le attività di Silvia, ma anche, o pro- prio in funzione di quel cotesto, al luogo della rimembranza che ne constitui- sce la premessa fantastica, vale a dire: «nel e dal sistema finzionale che siamo venuti delineando, il Tu/Silvia, ha senso solo *così*», come riproposizione di un'illusione 'diurna' che è possibile rievocare solo in quanto morta, in quan- to inserita in una condizione mentale perduta per sempre, in un trasognato *maggio odoroso* sconfitto dall'inverno della verità», e di cui la lirica infatti canterà la morte.

2.1.2 La morte della speranza

La seconda coppia di due punti è al v. 50, nell'ultima strofe, e lega due proposizioni comprendenti in tutto quattro versi con disposizione simmetrica delle parti grammaticali del discorso:

Anche peria fra poco
La speranza mia dolce: agli anni miei
Anche negaro i fati
La giovinezza. [...] (vv. 49-52)

Siamo in presenza di un altro snodo dell'elaborazione testuale; è il momento del salto tematico verso la morte e del salto enunciativo verso il presente, il «questo» delle iterate domande dei vv. 56-59. È il punto in cui il discorso poetico si riconosce autoreferenziale, e in qualche modo, che vedremo, il Tu si rivela sdoppiamento dell'Io poetante. Ma, beninteso, ciò non vuol dire che venga meno la coesistenza dei due piani di scrittura, quello allegorico e quello narrativo: i quali infatti sono di nuovo messi in relazione e fatti interagire nei versi che analizziamo.

Abbiamo parlato in precedenza dell'uso dei due punti per rendere sintatticamente il permanere e al tempo stesso il venir meno di un rapporto fondante del testo poetico, quello tra tema raccontato ed immagine allegorica, e ne abbiamo visto l'applicazione ai vv. 13-14. Nel caso presente, la sovrapposizione tra i due piani del testo è altrettanto evidente, anche se trasferita su un livello più esplicitamente soggettivo, laddove in precedenza occorre decodificare la natura allegorica delle immagini proposte per riconoscere il processo interno all'Io nel riferimento esterno al «maggio odoroso» e al Tu.

Anche qui siamo in presenza di un endecasillabo (con cesura e con i due punti dopo il settenario); il che permette una maggior coesione tra le due parti del discorso inframezzate dai due punti, consentendo di far scivolare senza fratture tematiche apparenti il perire della speranza nella negazione della giovinezza, con la mediazione del quinario «agli anni miei», riferibile a senso (e non grammaticalmente) tanto ai vv. 49-50 quanto ai vv. 51-52.

Senonché nella seconda proposizione lo spegnersi della giovanile illusione viene presentata come una negazione imposta dall'esterno, dai «fati», il che ci pone di nuovo sul piano della rappresentazione mitica, e «la giovinezza» finisce per assumere un significato più decisamente allegorico rispetto alla speranza, che pure sarà esplicitamente personificata tramite l'identificazione con Silvia. La giovinezza negata è l'entità esterna; non conosciuta dall'Io, che sta dichiaratamente al posto di un vuoto; la sua nomina emerge dal nulla, e spiega l'effettivo presupposto della lirica: non l'assenza dell'età giovanile di cui si parla nel canto, ma l'assenza *tout court*. Laddove la «spe-

ranza mia dolce», assimilata a Silvia, si colloca sul livello della rappresentazione della storia finta dal testo.

L'uso distinto dell'imperfetto e del passato remoto è significativo; al di là del senso descrittivo del «peria» di cui discorre Contini (1988), l'uso dei tempi rispecchia il diverso piano enunciativo delle proposizioni messe in relazione dai due punti. Più che «surrogare poeticamente nello stile epigrafico il perfetto storico» (Blasucci 1996: 111), l'imperfetto si situa nel tempo di una finzione narrativa, quella della storia raccontata, la storia di una fanciulla morta e della speranza morta con lei, coreferenziale rispetto al «mostravi» del v. 63; mentre il perfetto scioglie l'enigma del «quando» il decesso avvenne, cioè in una tragica puntualità senza tempo, originaria, istantanea. Ciò che conta, cioè, è che la gioventù non fu *mai* conosciuta dal soggetto poetante, mentre *ora* è possibile fingere la rimembranza del sogno di conoscerla, della 'speranza' di cui parla la storia di Silvia, una veloce parabola dall'illusione alla verità della morte.

Ma anche in questo caso, quel che sembra la conseguenza della morte della speranza (cioè la perdita della giovinezza), ne è in realtà il substrato teorico, e i due punti lo introducono camuffandolo da spiegazione o semplice variante concettuale di quanto precede, una sorta di risposta in eco (l'«anche» anaforico ne è il segnale) che accentua la movenza intradiologica del passaggio. Negazione dunque inesorabile, condanna originaria all'infelicità e al vuoto di senso: è quanto sostenuto a conclusione del canto anche dai morti del Ruysch, i quali assicurano la propria tranquillità ma non la propria beatitudine, «Però ch'esser beato / *Nega ai mortali e nega a' morti il fato*» (vv. 31-32).

Non stupisca che una variante dell'Autografo per il «fra poco» del v. 49 suggeriva «così». In base a quanto siamo venuti dicendo a proposito di questo fortunato avverbio/congiunzione, non appare strana l'indecisione. Il «così» avrebbe legato con valore più direttamente consecutivo il contenuto dei vv. 49-50 al contesto precedente della morte di Silvia, al tempo stesso accentuandone l'inesorabilità e l'inconfutabilità grazie alla sfumatura modale che sempre il «così» veicola. Avrebbe anche sfruttato la sua carica di indefinitezza nel raccordare il destino del Tu e quello dell'Io, anzi nel sovrapporre i due destini riconoscendone la matrice fantastica comune; ma non avrebbe sfruttato le sue potenzialità leopardianamente metatestuali, nel senso che si sarebbe collocato sul piano narrativo senza operare il salto nella pretestuale radice immaginativa della narrazione, allusa invece dai vv. 51-52: la negazione appunto, la perdita definitiva, il nulla da cui si finge e si racconta la favola dell'immagine inesistente 'Silvia'.

D'altra parte la scelta del «fra poco», col suo senso indefinito (Getto 1964: 295) e con la sua capacità di interiorizzazione e di arricchimento sentimentale (Contini 1970: 49), non rinuncia alla doppiezza referenziale del-

l'«anche peria». Il «fra poco» contiene anzi una sfumatura attualizzante che suggerisce tra le righe una fusione di tempi, di passato storico e di presente enunciativo: sussurrando umoristicamente che la perdita della speranza deve per forza essere dichiarata ora, in questo punto del testo, perché fa tutt'uno con la finzione di Silvia, e che «fra poco» Silvia e la speranza periranno di nuovo ad ogni lettura del canto; poiché è solo nella verbalità del canto che esse esistono.

L'ambiguità temporale che suggerisce il «fra poco» fa, d'altra parte, sistema con il passaggio dall'interiorità espressa ai vv. 49-50 – accentuata dal possessivo «mia» – all'esteriorità e alla distanza dei «fati» negatori di cui parlano i vv. 51-52. I due punti pertanto esprimono ancora una volta il ricostituirsi per via morfosintattica di un rapporto inesistente tra il vissuto e l'immaginato, tra la storia di Silvia e la certezza, ad essa precedente, dell'impossibilità di mantenere saldo quel legame, il 'tutto' indiviso dell'illusione. Ancora una volta essi esprimono cioè la relazione ambigua tra una realtà finta nel passato, l'illusione (vv. 49-50), e la realtà fissata nel presente, la certezza della negazione (vv. 51-52), la quale viene all'apparenza presentata come risultato della prima, essendone invece la base teorica. L'effetto di rispecchiamento intradialogico (quasi di eco interna al testo) tra le due proposizioni è poi accentuato, come detto, dall'«anche» anaforico e dal parallelismo nell'ordinamento delle parti grammaticali dell'enunciato:

anche+verbo+soggetto → anche+verbo+soggetto.

Pare inoltre possibile individuare una sorta di progressione dissociata dei livelli introdotti dai due «anche». Da una parte, i vv. 49-50 condurranno direttamente ai vv. 52-55:

[...] Ahi come,
Come passata sei,
Cara compagna dell'età mia nova,
Mia lacrimata speme!

alla fusione cioè di Silvia con la speranza, seguendo il livello narrativo interiorizzato del Tu/immagine che culminerà al v. 61 con «Tu, misera, cadesti». Dall'altra, i vv. 51-52, che fissano il presente di morte, privo anche della consolazione della rimembranza, prolungheranno quel presente nell'avanzo ben visibile e statico di un passato finito per sempre:

Questo è quel mondo? questi
I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
Onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?

Questo secondo livello troverà il suo culmine ai vv. 61-63, nell'immagine della mano che addita la tomba «di lontano».

È poi vero che, su un piano ancor più micro-analitico, è possibile riconoscere una ulteriore dissociazione fonico-semanticamente all'interno del v. 62, tra la «fredda morte» e la «tomba ignuda»: se il primo termine si lega direttamente alla scia fonica che disegna il destino dell'intera umanità (*amor-sorte-morte*), il secondo è tutto centrato sul Tu e sulla sua parabola discendente (ma anche ascendente, se si pensa che da qui si origina l'interrogazione iniziale del canto), in virtù della insistenza sulla vocale «u». Il Tu riecheggia infatti nella qualificazione della tomba, «ignuda»: aggettivo, quest'ultimo, molto caro a Leopardi, e sempre fonicamente molto attivo; si pensi alla «ignuda natura» del *Coro di morti*, in cui fra l'altro il Tu è camuffato nel sostantivo «natura», statuto dell'Io poetante che rappresenta di fatto – come abbiamo visto – il Tu/immagine del dialogo⁷.

È dunque in quest'ultima strofe che il soggetto poetante svela la propria finzione e il proprio sdoppiamento: la storia del testo racconta cioè il destino dell'immagine poetica, introvabile se non nella morte, nel gesto pietrificato del finale, partendo dal quale si può fingere un referente Tu. L'immagine (Silvia) può vivere ormai solo come allegoria della morte, poiché è un'immagine che (ri)sorge sul vuoto, sulla propria assenza; è un fantasma che rivive nel tempo del testo grazie alla finzione della scrittura, è l'Io sdoppiato che pratica il gioco di farsi immagine e di sovrapporsi al vuoto che lo domina, riempiendolo come interlocutore muto di un dialogo che parte dallo stesso Io.

2.1.3 La caduta del Tu/immagine

Particolarmente significativo l'uso dei due punti al v. 61, cioè sul finale del canto:

All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano

⁷ Che «ignuda», più che alla tomba, sia da riferire a senso a ciò che la tomba rappresenta, cioè la vita finita, il suo «non-essere più», era sottinteso anche da PASCOLI (1896: 83), quando spiegava così l'aggettivo di *A Silvia*: «ignuda, senza la felicità infinita ma postuma, che sola è, se è», dopo aver ricordato come per Leopardi la suprema negazione fu quella della speranza *post-mortem*, della speranza di Dio. D'altra parte, è anche vero che l'aggettivo, insieme a «fredda» riferito a «morte», potrebbe a senso essere attribuito della mano, come sottolinea D'INTINO (1994: 258) sulla base della *Gerusalemme liberata* XII, 69, 1-6, in cui Clorinda morente «(e) la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliere in vece di parole / gli dà pegno di pace». Ma se vogliamo restare ai riferimenti intratestuali, Leopardi, in una lettera da Roma al fratello Carlo, metteva in contrasto la piccolezza e «nudità» della tomba del Tasso con la grandezza del suo nome e della sua fama (Ep. 520, p. 653 – 20 febbraio 1823). Parlerò di questa lettera in seguito, analizzando l'ultima strofe del canto.

La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano. (vv. 60-63)

Non possiamo fare a meno di chiamare ancora in causa il *Coro di morti*, in particolare il v. 14, ma in generale i vv. 14-20:

*Vivemmo: e qual di paurosa larva,
E di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar. [...] (vv. 14-20)*

poiché essi possono fungere da premessa teorica ai versi di *A Silvia*; non solo a quelli appena citati, ma a tutto il canto. Infatti, con questi versi il *Coro* esprime il processo di rinascita dell'immagine poetica, pur camuffato da impossibilità strutturale al ricordo. In realtà è dell'immagine che si predica la fine, e nel momento stesso in cui se ne definisce lo statuto di morte la si rievoca tramite la similitudine, come «sudato sogno», «paurosa larva», «confusa ricordanza», ancora una volta tentando di rimediare un legame, di riparare ad una lacerazione. Ma farlo da una prospettiva esterna e rovesciata, giustifica il paradosso.

Il confronto diretto, soprattutto dal punto di vista metrico e sintattico, tra il *Coro* e *A Silvia* mostra in questi luoghi testuali il meccanismo che presiede a tale rovesciamento di prospettiva.

Per quanto concerne il *Coro*, al v.14 interpretiamo facilmente i due punti come una chiusura e un'apertura al tempo stesso nei confronti di ciò che segue. Da un lato, il vivere è presentato come una puntualità esaurita e non riproponibile; dall'altro, esso introduce alla propria rimanenza, a ciò che avanza della vita passata: solo una «confusa ricordanza». Quest'ultima si presenta dunque come un avanzo: in senso letterale, un resto di memoria vitale, ma, in senso metatestuale, soprattutto un relitto di immagine poetica. Da un 'finito per sempre' può rinascere la poesia se si verbalizza quell'avanzo immaginoso, fingendo una parola *post mortem*. Se la vita, in quanto pensiero minato dal germe della filosofia, è morte dell'immagine poetica, quest'ultima potrà avere qualche speranza di sopravvivere soltanto come fantasma, da una prospettiva che rifletta la morte stessa. L'immagine, che un tempo 'visse' come rimembranza, ora può parlare solo come avanzo di rimembranza.

In base a quanto detto nelle analisi precedenti sui due punti, risulta evidente il capovolgimento strutturale messo in atto nel *Coro*: l'avanzo, che di solito è ciò che resta dopo la morte, percepito nell'oggetto esterno, presente, invariato alla vista ma privato della possibilità di relazionarsi con l'«altro» (il

cui emblema più significativo è proprio la mummia), è nelle parole del Coro un avanzo di vita («Tal memoria n'avanza / Del viver nostro: [...]»), che l'Io (morto) interpreta come «confusa ricordanza». Dunque lo sforzo dell'Io vigile di ricreare il legame tra passato e presente a partire da quell'avanzo è anch'esso invertito di segno, configurandosi come l'ammissione da parte dell'Io morto dell'impossibilità di legame tra passato e presente di morte, a partire da un avanzo di rimembranza, non traducibile in immagine, ma pure verbalizzabile nel canto. Eppure sarà proprio da questo paradosso, e soprattutto dalla presa d'atto del possibile sdoppiamento dell'Io, che rinascerà l'immagine finta di Silvia, che è infatti un al di là già all'inizio del canto: mentre l'Io le si rivolge apostrofandola col Tu che nel *Coro di morti* parlava in prima persona.

I vv. 60-63 di *A. Silvia* presentano il medesimo procedimento sintattico del *Coro*, sottolineato dai due punti. Il «cadesti» stabilisce una puntualità di morte (come il «Vivemmo» stabiliva una puntualità di vita) che si chiude all'esistenza ma al tempo stesso si apre all'avanzo di essa: «la fredda morte ed una tomba ignuda». Struttura equivalente – ma, per il contenuto, a metà strada tra i due passaggi testuali che stiamo esaminando – presentano i vv. 169-173 delle *Ricordanze*: in cui si parla di Nerina e si dice, con costruzione sintattica simile:

[...] Ahi tu passasti, eterno
 Sospiro mio: *passasti: e fia compagna*
 D'ogni mio vago immaginar, di tutti
 I miei teneri sensi, i tristi e cari
 Moti del cor, *la rimembranza acerba*.

L'uso del passato remoto per un verbo che indica una puntualità di vita finita, i due punti ad introdurre ciò che resta di quella puntualità: «la rimembranza acerba», come nel *Coro di morti*; meno «confusa» e meno offuscata dalle ombre della notte eterna, ma certamente della stessa natura non più vitale, riflessa negli oggetti esterni che l'Io osserva come testimonianze inerti di vita passata.

È infatti la «tomba ignuda», di cui la «fredda morte» è traduzione metonimica, ciò che resta della parabola vitale di Silvia; ciò che resta per l'Io s'intende, l'unico oggetto reale a cui l'Io è rapportato fin dall'inizio del canto; l'unico visibile avanzo della morte nella vita o viceversa. Il rigido gesto della mano fissa la definitiva distanza tra le due dimensioni, ma serve soprattutto a salvaguardare il legame tra lo statico ed inerte resto di esistenza dell'Io e la storia fin(ita) del Tu passato. Laddove nel *Coro* il discorso era tutto autoreferenziale: «Noi vivemmo: e noi non abbiamo paura della confusa ricordanza che ci resta», in *A Silvia* è invece spostato sul Tu di cui si finge la relazione con l'Io nell'atto del «mostrare»: «Tu cadesti: e tu mostravi [...] a me». Torna

con forza sul finale il finto referente del testo, che deve giustificare la tinascita dell'immagine proprio da quell'avanzo oggettuale, dopo lo slittamento sull'Io operato ai vv. 49-52.

In sostanza, l'alter-ego dialogico, alla fine del componimento, si presenta nella sua veste effettiva di immagine morta, il cui gesto emblematico ha la funzione di misurare la distanza tra un passato irrecuperabile ed il presente poetico della finzione: una distanza prevalentemente verbale, tra il dicibile e il non dicibile. Il finale è così premessa del movimento dialogico iniziale del canto, che si articola nel momento esatto in cui l'immagine si riconosce estranea e lontana, ma in qualche modo parlante nella e della sua lontananza, cioè in bilico sul crinale della parola non pronunciabile prima di morire e non possibile dopo la morte.

L'Io, che nel *Coro di morti* era sovrapposto a questi ultimi nel senso che con essi si identificava, si divide ora dall'immagine apostrofandola e superandola come ostacolo all'ispirazione. La natura doppia ed inconsistente dell'immagine è però svelata proprio nei luoghi del testo che abbiamo analizzato, in cui i due punti (nulla togliendo alla loro funzione prosodica e ritmica) strutturano la finzione.

3. Analisi del testo

3.1. PRIMA STROFE

La prima strofe, con l'inquietante apostrofe interrogativa a Silvia morta, resta sospesa nel vuoto⁸, direttamente collegata agli ultimi quattro versi del canto, ed intertestualmente in rapporto dialogico con il *Coro di morti*; lo vedremo in dettaglio. Nei primi due versi è comunque il nucleo generatore di tutto il canto, tanto a livello tematico quanto a livello fonico:

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di gioventù salivi? (vv. 1-6)

Per quanto concerne il livello fonico, abbiamo già ricordato la disseminazione delle consonanti di «Silvia» negli imperfetti che costruiscono il quadro

⁸ DOTTI (1999: 92) scrive che «il verso che apre *A Silvia* sembra davvero pronunciato da un *promeneur solitaire*. Nel giro sintattico esso dà vita ad un interrogativo, ma tale interrogativo si risolve in un'evocazione-descrizione, in una epifania».

della sua rammemorazione; e così pure l'importanza del fonema «OR», nelle varianti con «o» lunga e breve, alla base del sistema avverbiale spazio/temporale teso a dialettizzare l'«ora» con l'«allora».

Ma ciò che importa notare è che anche la progressione tematica è generata dai primi due versi del canto e coincide perfettamente con quella fonica. Trattasi infatti di progressione dissociata del primo verso che tematizza il processo di rimembranza («Silvia, rimembri ancora») e del secondo che re-matizza un passato finito («Quel tempo della tua vita mortale»), quando appunto si consideri quest'ultimo come anticipazione della morte a cui il canto condurrà. Ma forse, riservando maggiore attenzione al livello fonico, si dirà che la progressione dissocia piuttosto le parole in fine verso «ancora» e «mortale» dal resto dei rispettivi versi. Sono infatti esse ad evocare la componente funerea del canto e la controversa trattazione del tempo che in esso si compie, definendo anche fonicamente (tramite la nota sonora in «or») l'oggetto lirico «morte» che sarà sviluppato nella seconda parte.

Entrambe le opzioni, comunque, portano all'individuazione del v. 32 in particolare, e più in generale dei vv. 32-35, come spartiacque tra la rimembranza della vita passata e la negazione di essa nel presente di morte, tra il «quello» del tempo che fu e il «questo» presente (dei vv. 56-59), triste avanzo di «quel tempo della tua vita mortale»:

Quando sovviemmi di cotanta speme
Un affetto mi preme
Acerbo e sconsolato,
E tornami a doler di mia sventura. (vv. 32-35)

L'Io riconosce come propria la rimembranza del Tu/Silvia; si confessa cioè sdoppiato nella finzione della storia, e definisce nel dolore il sentimento che alimenta quella finzione. Ed infatti la disposizione delle parole nel v. 32 si specchia chiasticamente nella disposizione sintattica dei primi tre versi del canto: «[tu] rimembri [...], quando» e «quando [io] sovviemmi», in una sorta di eco rovesciata – anche fonica, per la ricorrenza del gruppo «em» del verbo – e metatestuale (riguardante cioè i criteri di strutturazione del testo).

Il rapporto temporale tra i versi iniziali e il v. 32 è infatti invertito rispetto all'ordine logico; l'effettiva *dispositio* testuale che esso suggerisce è: «quando sovviemmi di cotanta speme» riesco ad immaginare un Tu da cui far partire la rimembranza di un tempo inesistente ma passato per sempre, e a cui chiedere «Silvia, rimembri ancora [...] quando...». Tanto più che la «speme» è già di per sé una personificazione della «speranza»; stante che – come spiega Santagata (1997: 128) – «nei testi poetici “speme” sta a “speranza” così come, in quelli in prosa, “speranza” sta a “speranze”. In altri termini, “speranza” in poesia e il suo plurale in prosa (e in poesia a maggior ragione) sem-

brano più collegati all'area semantico-sentimentale dell'illusione e soprattutto delle illusioni indefinite».

Il senso dell'interrogazione iniziale va perciò cercato nella funzione attribuita al domandare in quanto atto illocutivo, riflesso dell'originario legame comunicativo che univa l'Io al mondo circostante, dell'antico e non più proponibile «ragionammo insieme» del v. 58, rievocazione della possibilità dialogica in quanto manifestazione di vita. Verso, quest'ultimo, che incornicia la sezione della morte di Silvia e della speranza, corrispondendo perfettamente al v. 32 che apre tale sezione: «Onde cotanto ragionammo insieme» riecheggia «Quando sovviemmi di cotanta speme», in una completa analogia posizionale ritmica e fonica tra il ricordo di un passato non definibile e non quantificabile («cotanto» è aggettivo – o avverbio nel v. 58 – tipicamente leopardiano, perché appunto indefinito, e di ascendenza petrarchesca⁹) e il dialogo caratteristico di quel tempo felice ridotto a finzione intradialogica.

Anche la scelta del «rimembri» rispetto al «sovviemmi» al v. 1 – oltre che con i continiani «compensi a distanza»¹⁰ e con le pur determinanti motivazioni foniche e timbriche¹¹ – si spiega in questo quadro: non sarebbe risultato pertinente l'uso dello stesso verbo per due fasi enunciative differenti, e per due livelli rammemorativi distanti, esemplificati sull'alternanza Io/Tu, finzione/realità.

La metà esatta del canto, il v. 32, divide dunque in una parte 'in vita' e in una parte 'in morte' la strutturazione referenziale, anche questa parzialmente chiasmatica, del Tu (vv. 1-14; strofi 1 e 2), dell'Io (vv. 15-27; strofe 3), del Noi (vv. 28-31; strofe 4) e poi di nuovo dell'Io (vv. 32-39; strofe 4), del Tu (vv. 40-48; strofe 5) e del Noi (vv. 49-59; strofe 6).

Abbiamo perciò individuato tre nuclei generatori del canto – i vv. 1-2, il v. 32 e il v. 58 – che ne rivelano la reale progressione dal punto di vista della

⁹ Così CONTINI (1970: 47): «Petrarchesco è *cotanta* («Questo m'avanza di coranta spene», RVF CCLXVII, 32), poiché Foscolo per l'accorciamento fonico di *tanta*, non meno che per l'inserzione di *oggi* («Questo di tanta speme oggi mi resta»), per l'inversione e incisione del ritmo, ha temporalizzato e romanticizzato senza finezza la durata petrarchesca». Cfr. anche DALL'ALBERO (1983: 95-96), che ripercorre i luoghi leopardiani in cui il verso petrarchesco riaffiora modulandosi di volta in volta secondo accenti nuovi: nell'*Ultimo canto di Saffo*, v. 69 («di tanta speme il Tartaro m'avanza»); in *Alla sua donna*, v. 13 («nulla spene m'avanza»); in *A Silvia*, v. 33 («Quando sovviemmi di cotanta speme»); ne *Le Ricordanze*, vv. 91-92 («la morte è quello / Che di cotanta speme oggi m'avanza»).

¹⁰ «Mi par evidente che la grande trovata di Leopardi s'innesti, quasi per eterogenesi dei fini, su un movimento negativo: evitare la ripetizione, sia pure a qualche intervallo, col *sovviemmi* del v. 32» (CONTINI 1970: 45).

¹¹ Cfr. in proposito la nutrita trattazione di ORELLI (1987: 89-91). Cfr. anche quanto sostiene PERUZZI (1997: 158): «Tanto con *sovviemmi* quanto con *rimembri*, il significato è identico, ma è totalmente diverso il significante, ossia la forma fonica, che si semantizza dando al senso proprio del verbo una connotazione di affetto: in *rimembri* trema la voce del poeta».

temporalità interna, mentre ulteriori osservazioni andranno fatte per quanto concerne il rapporto intertestuale con il *Coro di morti*, in quanto nucleo generatore della prima strofe di *A Silvia*. Osservazioni di carattere piuttosto lessicale e tematico.

Proviamo a leggere i vv. 1-6 del canto *A Silvia* seguiti dai vv. 23-32 del *Coro*, sottolineando in corsivo i termini più significativi per il confronto:

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua *vita mortale*,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e *fuggitivi*
E tu, *lieta e pensosa*, il limitare
Di gioventù salivi? (vv. 1-6)

Cosa *arcana* e stupenda
Oggi è la *vita* al *pensier* nostro, e *tale*
Qual de' vivi al *pensiero*
L'ignota *morte* appar. Come da *morte*
Vivendo *rifuggia*, così *rifugge*
Dalla fiamma *vitale*
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura;
Però ch'esser beato
Nega ai *mortali* e nega a' *morti* il fato.
(*Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, vv. 23-32)

Intanto, già la metrica del *Coro*, nell'alternanza di endecasillabi e settenari, anticipa la «forma senza forma»¹² della canzone libera¹³; pur con tutte le differenze esposte da Bigi (1994: 297-299), e su cui perciò non mi soffermo. La melodia è ovviamente molto diversa, ma è chiaramente diverso lo statuto stesso dell'Io poetante, che nel *Coro* si finge morto, e dunque incapace di variazioni tonali e ritmiche. Per il resto, non sarà difficile vedere come il *Coro* funzioni da risposta pre-testuale alla richiesta di rimembrare fatta dall'Io a Silvia.

L'Io morto, che si relaziona al pensiero della vita, fa corrispondere in un anagramma quasi perfetto l'aggettivo «arcana» all'avverbio «ancora», a suggerire l'inaccessibilità strutturale e non temporale all'oggetto lirico 'vita' di cui si richiede 'ancora' la rimembranza da una prospettiva falsata. L'Io morto, cioè, non può ricordare non perché troppo lontano ma perché in una condizione 'altra' che non gli consente più il rapporto con l'esistente. Ma

¹² Così la definiva il Carducci; cfr. BLASUCCI (1997: 148).

¹³ Sull'evoluzione della forma canzone cfr. GORNI (1984: 461-469).

tanto «ancora» quanto «arcana», oltre alla lontananza (temporale e qualitativa), salvaguardano la finzione poetica rendendo in un certo qual modo anche il senso della continuità *in absentia* di ciò che è perduto: si pensi all'uso reiterato di *arcani-arcana* al v. 23 delle *Ricordanze*, «[...] *arcani* mondi, *arcana* / Felicità fingendo al viver mio!».

Non sfugga poi la rima in *-tale* che nel *Coro* si realizza con «*vitale*» al v. 28, e che in *A Silvia* si ritrova nel «*mortale*» di v. 2, assonante col «*dimitare*» di v. 5; mentre proprio «*mortale*», aggettivo-chiave dell'*incipit* di *A Silvia*, si trova al plurale nell'ultimo verso del *Coro*: inizio e fine dei due canti si corrispondono in un rovesciamento di prospettiva che nel *Coro di morti* mette a fuoco l'oggetto poetico 'vita' («*fiamma vitale*») e nell'altro caso focalizza l'oggetto 'morte', in virtù del valore etimologico dell'aggettivo («*vita mortale*»¹⁴).

Particolarmente interessante il rapporto del *Coro* con le coppie aggettivali di Silvia: gli occhi «*ridenti e fuggitivi*» (v. 4) e tu «*lieta e pensosa*» (v. 5). Si tratta di accostamenti qualitativi con sfumatura antitetica, dovuti all'ambivalenza costitutiva della figura a cui sono attribuiti e alla posizione anomala, doppia, di soggetto/oggetto, dell'Io che la nomina; laddove l'Io del *Coro* non deve possedere alcun connotato contraddittorio, ma deve anzi mostrare la più completa coerenza nel non-senso assoluto. Dunque, la natura che «*rifugge*» dalla morte e che ora «*rifugge*» dalla vita (v. 27) conferma il senso (o uno dei sensi) degli «occhi *fuggitivi*» di Silvia (v. 4), ma non ne conferma affatto la passata lietezza: «*lieta* no ma sicura» (v. 30) smentisce ogni possibilità di beatitudine nella morte, sostituendole una «sicura» e definitiva insensibilità.

«Fuggire» tanto la vita quanto la morte è una faccenda del «pensiero» (vv. 24-25 del *Coro*), che è piuttosto lo spazio dell'immaginazione, il luogo della rimembranza, ed infatti «*pensosa*» è anche Silvia, «*lieta*» nella sua scalata alla vita ma pur compressa in una sorta di istintiva tensione al negativo che l'attende e che ucciderà la sua lietezza¹⁵. Per capire questo meccanismo, bisogna riconoscere, come abbiamo fatto nei paragrafi precedenti, che Silvia è presentata come immagine successiva all'esperienza di morte dell'Io: essa

¹⁴ PERUZZI (1997: 163) mette in luce il contrasto insito nel sintagma in questione, rintracciandovi lo stesso tipo di opposizione che si avrà in «*ridenti e fuggitivi*» (v. 5) e in «*lieta e pensosa*» (v. 5).

¹⁵ ORELLI (1987: 74) condivide con PERUZZI (1997: 161) l'idea che il rapporto di opposizione tra «*lieta e pensosa*», come per le altre coppie di aggettivi, non sia tra i due aggettivi, ma tra il valore principale dell'uno e un'idea accessoria dell'altro. Intertestualmente, può aver agito sulla scelta degli aggettivi tanto il madrigale tassesco *Incontra Amore* («*Lieta e pensosa* vinse / Pensier vani e dilettri»), quanto il sonetto 222 del PETRARCA «*Liete et pensose*, accompagnate et sole» insieme alla Canzone 332, v. 16, «*Che gentil cor udia pensoso et lieto*». La scelta dei due autori non è certamente casuale, se consideriamo che si tratta dei rappresentanti di due direzioni poetiche che Leopardi dalle *Operette* in poi mette in relazione e anche in contrasto: cfr. cap. 4, § 1 e, per il confronto parodico/polemico col Petrarca cfr. cap. 8.

rinasce dal nulla cantato dal *Coro di morti*, e ne presuppone la proposta fantastica. Anche il suo nome pare materializzarsi dall'evocazione della morte recitata dai primi versi del *Coro*:

Sola nel mondo eterna, a cui si volge
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura; (vv. 1-4)

Dall'aggettivo «sola» e dal verbo «si volge» nasce, quasi per emanazione fonica, soprattutto del nucleo consonantico «s-l-v», il nome Silvia, disseminato per intero nel quinario «a cui si volge». L'immagine, resuscitata nel movimento interrogativo, apostrofata come «Silvia» – nome semanticamente legato all'idea di incontaminazione e di naturalezza e nome peraltro di illustre tradizione letteraria¹⁶ – risorge dalla tensione del soggetto poetante verso la morte, e tenta nella finzione della scrittura di spezzare il circolo vizioso che conduce al vuoto di senso e dunque anche al silenzio della poesia. La nominazione è, in un caso così estremo, già sufficiente alla finzione dell'oggetto, in quanto lo identifica come 'altro' rispetto all'Io macro-personaggio che impera nei *Canti*, oggettivando una parte di quell'Io. Il nome diventa in tal modo una sorta di «operatore d'eccezione» che consente il mondo possibile del testo¹⁷, assumendo su di sé i caratteri dell'oggetto che l'Io immagina. La disseminazione di quel nome lungo tutta la poesia, in forme di «memoria fonica» (Ossola 1982: 278) più o meno implicite, riconferma ad ogni passaggio tale funzione, ma riconferma anche l'inconsistenza e l'inafferrabilità dell'immagine, per cui il nome si carica del potere di far rivivere l'oggetto ma anche della facoltà di denunciarne la morte pur (ri)evocandone la vita. Quando decide di assecondare l'ambiguità che lega parola e oggetto, assimilandosi all'amorfo, chiamandosi Nessuno e rinnegando con ciò la propria identità, Ulisse sconfigge Polifemo e con esso la morte.

¹⁶ La tradizione letteraria (in particolare dell'*Aminta*), non basta a giustificare la scelta del nome. È importante anche il suono, o un'idea accessoria che il nome esprime: ciò vale anche per altri nomi leopardiani, come Nerina, Tristano, che – pur appartenendo alla tradizione letteraria – evocano idee portanti del testo in cui sono inseriti. Lo stesso Leopardi, d'altra parte, rifletteva sulle proprietà evocative del nome nello *Zibaldone*: «[...] potrà accadere che noi da fanciulli concepiamo idea della persona, dal nome che porta, massime se si tratta di persone lontane, o da noi conosciute solamente per nome; e giudichiamo della persona, secondo l'effetto che ci produce il nome, col suono materiale, o col significato che può avere, o con certe relazioni con altre idee» (Zib. 483). Si veda, a proposito di Silvia, il discorso critico di ORELLI (1987: 75-76), che sottolinea come il nome della ragazza sembri staccarsi fonicamente da una serie di lessemi sparsi nel testo.

¹⁷ Cfr. Eco (1979: 151)

Le qualità di Silvia sono dunque a metà strada tra le proprietà interne all'immagine 'Silvia' e le proprietà su di essa proiettate dal soggetto dell'enunciazione: e quale miglior oggetto di rappresentazione per segnalare l'ambiguità di questa immagine/fanciulla, degli occhi, veicolo insieme di interiorità e di proiezione verso l'esterno, tradizionale connotato poetico di bellezza femminile¹⁸, talmente stereotipato da essere il miglior strumento di sovversione lirica?

Abbiamo già spiegato come dalla vista dell'oggetto presente, avanzo di quello passato, parta la rappresentazione del canto leopardiano, che su quel resto di morte finge la rimembranza dell'io sdoppiato: nel nostro caso, dalla «tomba ignuda» del finale, mostrata dal Tu morto alla vista dell'io, scaturiscono sia la domanda iniziale a Silvia, sia la riaccensione dei suoi occhi, che il finale nega nel riferimento indiretto alla vista del solo io che rimane a contemplare la morte.

La vista, cioè, come l'interrogare, è l'atto che più di altri connota il vivere: il morto non può più né vedere né dialogare, ma solo «mostrare» «una tomba ignuda», avanzo della propria «ignuda natura», a chi resta e finge 'ora' un nuovo dialogo e nuovi sguardi. Non per tanto la prima variante del v. 4 suonava «E ne gli sguardi incerti e fuggitivi», facendo riferimento non tanto all'estetica dello sguardo quanto piuttosto all'azione stessa del guardare, a conferma del fatto che proprio l'atto del vedere, più che la connotazione fisica degli occhi, era considerato da Leopardi fondante per l'immagine della vita.

Sugli occhi «ridenti e fuggitivi» della giovinetta, molto è stato detto sia sul piano fonico che su quello semantico¹⁹. Mi preme soltanto aggiungere come il «ridenti» – del tutto assente dal *Canzoniere* petrarchesco –, preferito alle varianti «molli», «dolci», «vaghi», più estetizzanti e banali, oltre al legame fonico con «rimembri» notato da Orelli (1987: 90), evochi non solo e non tanto l'immagine 'Silvia', quanto piuttosto le immagini che Silvia contemplava nella sua mente di fanciulla: immagini, appunto, ridenti e fuggitive.

Pensiamo agli occhi «ridenti» di Beatrice che vede Dante assorto nell'ammirazione di Dio nel sole, di *Paradiso* X, 62 («Che lo splendor degli occhi suoi ridenti»), riferimento più pertinente, mi sembra, di quello proposto da Consoli (1980: 88) a *Paradiso* XV, 34 («Chè dentro agli occhi suoi ardeva un riso»); anche per la presenza, oltre che del participio «ridenti», di «splendor», che richiama «splendea» di v. 3. Meno suggestivo direi il ricordo degli «occhi ridenti» delle foscoliane Najadi immaginate da Ortis; anche se forse

¹⁸ Cfr. QUONDAM (1991: 313).

¹⁹ Bastino i riferimenti d'obbligo a CONTINI (1947: 51), a G. DE ROBERTIS (1947: 158), e PERUZZI (1997: 158-159).

potrebbe essere significativo il fatto che si tratti di creature sognate, «illusioni» della mente disperata del soggetto che le partorisce:

Io delirando deliziosamente mi veggio dinanzi le Ninfe ignude [...]; e fuor dei rivi che cascano sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto con le chiome stillanti sparse su le spalle rugiadose, e con *gli occhi ridenti* le Najadi, amabili custodi delle fontane. *Illusioni!* – grida il filosofo, – e non è tutto illusione? Tutto! Beati gli antichi che si credevano degni de' baci delle immortali dive del cielo [...]. (JO 619)

Ma pensiamo anche, in un senso che definirei più prossimo a quello leopardiano, ai medesimi aggettivi adoperati da Manzoni nel capitolo IX dei *Promessi sposi*, a proposito delle immaginazioni di Gertrude fanciulla sul suo futuro, all'insegna sempre di ossimoriche fantasie, come le «feste brillanti e faticose» (Ps27 IX, 31) disturbate dai pensieri della religione. Penso soprattutto ad un passo come questo:

Tali sensazioni di oggetti presenti urtavano dolorosamente con quelle *ridenti visioni* delle quali Gertrude s'era già tanto occupata, e s'occupava tuttavia nel segreto della sua mente. (Ps27 IX, 33)

e poi, dopo la scoperta della lettera al paggio da parte del padre:

Ma, appunto perché non poteva [...] tornare un momento a quelle *fuggitive* compiacenze, senza che subito non le si affacciassero i dolori presenti che ne erano la conseguenza, cominciò a poco a poco a tornarvi più di rado, a *respingerne la rimembranza*, a disavvezzarsene. Né più a lungo, o più volentieri, si fermava in quelle *liete* e splendide fantasie d'una volta: eran troppo opposte alle circostanze reali, a ogni probabilità dell'avvenire. (Ps27 IX, 36)

Il contrasto presente/passato, alla base di questi passi manzoniani, con i medesimi aggettivi leopardiani attribuiti alle fantasie poi deluse di Gertrude, costituiscono senz'altro una tentazione intertestuale; e d'altra parte è proprio in questo periodo pisano che Leopardi incontra il Manzoni, e ne elogia il romanzo (con alcune riserve, non meglio spiegate) in alcune lettere ad amici²⁰.

²⁰ Nello *Zibaldone* non si parla del Manzoni. Nell'*Epistolario*, invece, il suo nome viene fatto diverse volte. Ricordiamo il passo della lettera da Pisa al Papadopoli, del 25 febbraio 1828, l'unica in cui Leopardi dimostra di aver letto il romanzo: «Ho veduto il romanzo del Manzoni, il quale, nonostante molti difetti, mi piace assai, ed è certamente opera di un grande ingegno; e tale ho conosciuto il Manzoni in parecchi colloqui che ho avuto seco a Firenze». In precedenza i toni erano stati meno entusiasti, e mostrano una prevenzione dovuta alla enorme celebrità che accompagnava la pubblicazione dei *Promessi sposi*. Così, il 30 agosto 1827 aveva scritto al Brighenti da Bologna: «Qui si aspetta Manzoni a momenti. Hai tu veduto il suo ultimo romanzo che fa tanto rumore e val tanto poco?». O anche il 31 dicembre 1827 da Firenze al Viesseux, a proposito di un articolo del Tommaseo su Manzoni: «L'articolo può trovar molti

Ma ci basti aver rintracciato gli accostamenti possibili, onde chiarire il senso più profondo dei qualificativi di *A Silvia*.

3.2. SECONDA STROFE

Oltre al senso più propriamente strutturale che siamo venuti esplicitando per gli occhi di Silvia, è poi vero che essi veicolano l'elemento 'luce', predominante nella prima strofe; ed è stato acutamente svelato che «la natura di Silvia è quella degli astri, e la luminosità ne costituisce un segnale» (Colaiacomo 1984: 140). A predominare nella seconda e terza strofe è invece l'elemento 'voce' di Silvia, il suo canto:

Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo *perpetuo canto*,
Allor che all'opre femminili intenta
Sedevi, assai contenta
Di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
Così menare il giorno. (vv. 7-14)

Come lo sguardo è anche quello dell'Io sull'avanzo presente dell'immagine, così il canto è anche quello del testo. Silvia è statica, fissata in movimenti ripetitivi che tendono a bloccare il suo passato in una non-storia: non c'è nulla da raccontare, salvo i caratteri dell'immagine che si sta fingendo, che sono poi i caratteri dell'Io che costruisce il testo: lo sguardo, il canto, la mano che tesse «la faticosa tela» (v. 22), anch'essa metafora della scrittura.

A proposito del canto di Silvia, può essere opportuno spiegare la differenza che lo separa dal canto della fanciulla dell'abbozzo omonimo, forse dell'aprile 1828, citato di solito come uno dei suoi più diretti antecedenti²¹:

che abbiano opinioni diverse, ma certo non potrà essere disprezzato. Solo quella *divinizzazione* che si fa del Manzoni, mi è dispiaciuta, perché ha dell'adulatorio». Per un riscontro sulla diffusione del romanzo manzoniano negli anni in questione, e per l'avversione del Leopardi al genere di prosa promosso dal Manzoni, anche in rapporto al dibattito sulle *Opere morali*, cfr. DIONISOTTI (1988: 211-227).

²¹ La datazione è comunque incerta. A suffragio della precedenza dell'abbozzo rispetto ad *A Silvia* concorrono però fattori multipli, esposti da BLASUCCI (1989: 125-128), e ripresi e discussi da RESIDORI (1997: 113-118), il quale ammette che «la situazione del frammento sta rispetto a quella di *A Silvia* nel rapporto che c'è tra una sensazione presente e il recupero memoriale che essa ispira, secondo un processo psicologico illustrato anni prima da un'acuta pagina dello *Zibaldone* (1455, 4 agosto 1821)» (p. 116).

Canto di verginella, *assiduo canto*,
 Che da *chiuso* ricetto errando vieni
 Per le *quiete vie*; come sì tristo
 Suoni agli orecchi miei? Perché mi stringi
 Sì forte il cor, che a lagrimar m'induci?
 E pur *lieto* sei tu; *voce festiva*
 De la *speranza*: ogni tua nota il tempo
 Aspettato *risuona*. Or, così lieto,
 Al pensier mio sembri un lamento, e l'anima
 Mi punge di pietà. Cagion d'affanno
 Torna il pensier de la speranza istessa
 A chi per prova la conobbe.

Al di là delle riprese lessicali e tematiche (evidenziate in corsivo), l'applicazione poetica dell'effetto malinconico provocato dal canto della fanciulla è in *A Silvia* del tutto esteriore ed apparente: la riflessione (sia pur filosofica, come vuole Folini 1996: 43) dell'abbozzo riguarda la reazione dell'Io ad un elemento esterno, ad una voce effettivamente ascoltata, laddove il canto di Silvia è un canto della memoria, e dunque dell'Io stesso. Come puntualizza Barberi Squarotti (1980: 34), «il canto di Silvia appartiene a ciò che è perduto, senza rimedio, se è vero che la poesia non continua oltre quell'oggetto, quel contenuto della memoria, in quanto il presente è sotto il dominio del vero, di fronte al quale non resistono miti, né giovinezze, né storie».

Ed ecco perché il canto assume, in questo caso, un valore metatestuale: come indicatore del contrasto tra presenza passata e assenza attuale del Tu, espressa nella dialettica tra voce assente (del canto di Silvia) e voce presente (del canto dell'Io, cioè del testo poetico). Il canto del Tu passato (= Silvia) delimitava uno spazio di scambio col mondo circostante²²; mentre quello dell'Io attuale, pur cercando di verbalizzare quello spazio, disegna soltanto una sequenza temporale (della scrittura e della lettura), che trasforma 'ora' quel canto udibile 'allora' in una storia, una temporalità scritta che sta al posto di un'assenza. Se il canto reale di Silvia era il canto della vita, quello di Silvia evocato dall'Io è indirettamente il canto della morte, perché in esso inevitabilmente si specchia il «funereo canto» che l'Io canta a se stesso. Penso evidentemente ai vv. 109-118 delle *Ricordanze*, in cui mi pare che si evochi tra le righe proprio il canto *A Silvia*:

[...] Poscia *per cieco*
Malor, condotto della vita in forse,

²² Cfr. in proposito quanto sostiene CERAGIOLI (1982: 173-174) a proposito dell'inserimento nella realtà dell'oggetto lirico «Silvia»: «Attraverso l'avverbio *d'intorno* si attua una profonda relazione di scambio tra la creatura vivente e la realtà intorno a lei. Si tratta di un rapporto che si svolge non solo tra Leopardi e Silvia, ma anche di un altro più complesso: lo scambio di vita, cioè, che egli attua tra Silvia e la realtà circostante».

Piansi la bella giovinezza, e il fiore
 De' miei poveri dì, che sì per tempo
 Cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
 Sul conscio letto, dolorosamente
 Alla fioca lucerna poetando,
 Lamentai co' silenzi e con la notte
 Il fuggitivo spirito, ed a me stesso
 In sul languir cantai funereo canto.

I rimandi lessicali sono evidenti: il «cieco malor» richiama il «chiuso morbo» (v. 41) che vince le resistenze vitali di Silvia, la quale non poté così mai vedere «il fior degli anni» suoi; la perdita della «giovinezza» viene effettivamente pianta in *A Silvia* ai vv. 50-52 ([...] agli anni miei / Anche negaro i fati / *La giovinezza* [...]); a «cadere» è tanto la «giovinezza» delle *Ricordanze* quanto il Tu/Silvia del famoso finale (All'apparir del vero / Tu, misera, *cadesti*). Gli ultimi tre versi di questo passaggio, poi, potrebbero essere un'epigrafe al canto *A Silvia*, con la ripresa di uno dei suoi aggettivi più riusciti, «fuggitivo» (al plurale, in *A Silvia* riferito agli occhi della ragazza, al v. 4): essi dichiarano scopertamente l'autoreferenzialità del canto leopardiano, che si rivolge ad un Tu passato per parlare di fatto all'altro Io che si è oggettivato nel testo.

La fusione o, se si preferisce, il parallelismo tra Io e Tu è dunque stringente; e abbiamo già indagato il valore allegorico delle immagini proposte, culminante ai vv. 13-14, dei quali l'uso dei due punti evidenzia la portata intradialogica e umoristica. Ma tutta la seconda strofe, prima dell'esplicita entrata in scena dell'Io, sottende un tale (intra)dialogismo proprio nell'immobilità della figura evocata, che cela chiaramente la dialettica Io passato/ Io presente, oltre che per i motivi già esposti, anche per una questione di riferimenti intratestuali ad una storia di trascorsi creativi del tutto personali. Il verbo-chiave in questo senso è il «sedevi» di v. 11: verbo statico per eccellenza, ma soprattutto verbo strutturante di antichi percorsi lirici leopardiani, a cominciare dall'*Infinito*²³. Dall'esser seduto, immobile, dell'Io partiva a quel tempo il viaggio dell'immaginazione verso il 'dolce naufragio': ora che l'immaginazione ha definitivamente naufragato, senza ritorno, nel vuoto della morte, perdendo per sempre la possibilità di quell'altro gioioso naufragio, ad essere descritta come «seduta» è l'immagine/specchio partorita dall'Io, di cui si ripercorre appunto il naufragio (stavolta di morte).

²³ «È sufficiente ricordare appena sintagmi quali "sedendo e mirando" (*L'Infinito*); "sedendo immoto" (*La vita solitaria*); "seduto in verde zolla" (*Le Ricordanze*); "su l'erba / Qui neghittoso immobile giacendo" (*Aspasia*). Steso, seduto o affacciato alla finestra: sono le costanti dell'immobilità contemplativa leopardiana, tutte già presenti nei *Ricordi di infanzia e di adolescenza*» (Rusi 1991: 222-223).

È un percorso comunque umoristicamente dimezzato, per la presenza sempre vigile dell'Io-spettatore che «di lontano» ne segue le fasi e ne svela tra le righe la finzione. L'Io-attore che si immerge nel viaggio testuale ascolta il canto di Silvia, come Ulisse ascolta quello delle Sirene; dopo averlo però privato della componente magica, almeno nel senso che sono invertiti i termini del positivo e del negativo: l'Io che si relaziona con il fascinioso canto di Silvia amerebbe perdersi ancora nell'incantesimo di quella voce dell'illusione, il che gli è impedito proprio dall'Io razionale che ha ucciso per sempre (come Ulisse che si fa legare e così sopravvive) quella possibilità mitica, quel «maggio odoroso» che non sarà mai più.

3.3 TERZA STROFE

Al canto 'diurno' di Silvia si sostituisce quello 'notturno' del testo, che tenta nella terza strofe la rievocazione dell'Io passato, dell'«allora» mitico, in grado di fondere Io e Tu all'insegna della speranza:

Io gli studi leggiadri
 Talor lasciando e le sudate carte,
 Ove il tempo mio primo
 E di me si spendea la miglior parte,
 D'in su i veroni del paterno ostello
 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 Ed alla man veloce
 Che percorrea la faticosa tela.
 Mirava il ciel sereno,
 Le vie dorate e gli orti,
 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 Lingua mortal non dice
 Quel ch'io sentiva in seno. (vv. 16-27)

Anche il comportamento dell'Io, come quello di Silvia, tende a disegnarsi in maniera letterariamente atteggiata, bloccato in alcuni gesti emblematici, tesi a costruire in questo caso, più che un'immagine, un sistema vitale di rapporti e di associazioni integro ed intatto, in cui i sensi ed i sentimenti si relazionano in armonia. I legami saldi e non lacerati di un favoloso tempo passato – tra ragione ed immaginazione, tra studio e contemplazione – possono essere finti in rapporto ad un Tu. Ma «lingua mortal non dice»²⁴, cioè non è in

²⁴ PASQUINI (1994: 184) richiama per questo verso RVF CCXLVII 12, «Lingua mortale al suo stato divino / giunger non pote», ma soggiunge: «Simili prelievi vengono assorbiti in una sorta di intertestualità denotativa, dove l'ipotesi non fuoriesce da un ambito colloquiale, di affettuosa e piana dialogicità».

grado di esprimere i sentimenti di allora; può soltanto rendere vagamente l'idea di un tutto incontaminato attraverso la memoria sensoriale che trama la «faticosa tela» (v. 22) del testo:

a) l'udito («Porgea gli orecchi al suon della tua voce», v. 20)²⁵;

b) la vista («Mirava il ciel sereno, / Le vie dorate e gli orti, / E quindi il mar da lungi, e quindi il monte», vv. 23-25);

c) il sentimento ineffabile che ne derivava senza lacerazioni e contrasti («Lingua mortal non dice / Quel ch'io sentiva in seno», vv. 26-27).

Questa terza strofe sottende la spiegazione dell'origine dell'immagine/Silvia, presentata come doppio di un Io che si specchiava nel mondo circostante, e narcisisticamente si fondeva con esso. Quel Tu gli rinviava in eco la sua immagine (Silvia), la sua voce (il canto del v. 20), e la sua spazialità e temporalità indefinite: la «faticosa tela»²⁶ è anche quella del tempo che passa. Anche: perché essa è prima di tutto, come abbiamo già avuto modo di spiegare, la tela dello spazio e del tempo del testo. Ed è «faticosa» poiché cela una continua tensione semantica nella trama fonica della scrittura: di particolare spessore risulta in tal senso la dialettica *ora/allora* nascosta nella tramatura in «OR» evidenziata da Agosti (1984: 70) a partire dalla correzione autografa di «percotea» del v. 22 con «percorrea»:

Non più dunque il «percoTEa la faticosa Tela» (allitterazione su *ictus*) bensì il «percORrea» che riprende, da posizione atona – ritmica e lessicale –, il gruppo timbrico /or/ di «pORgea gli ORecchi» (sempre in analoga posizione atona e il secondo addirittura distribuito su due sillabe distinte) a sua volta disceso da «talOR» e «migliOR» (rispettivamente, in posizione di *ictus* e di forte accentazione tonica per effetto

²⁵ A proposito dell'udito, ha scritto pagine illuminanti D. DE ROBERTIS (1993), che sottolinea come per Leopardi «La percezione della cosa è essenzialmente spaziale: le barriere acustiche, quelle che ci impediscono di conoscere la fonte del suono, sono le medesime che si frappongono alla vista: l'oscurità per esempio, o una svolta della strada [...] O la lontananza; ma come ostacolo alla percezione più che come approssimazione all'infinito» (p. 1590). Sul senso della «lontananza» in Leopardi, vero e proprio cardine tematico della sua poetica, cfr. anche FOLIN (1996: 27-45).

²⁶ A proposito della quale COLALICOMO (1992: 144-145) richiama, oltre all'ovvio Virgilio, *Eneide* VII 14, «Arguto tenuis percurrrens pectine telas», il poemetto di Claudiano *De raptu Proserpinae*, dove Proserpina, come Silvia, canta e resse: «Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu/irrita texebat...». Il riferimento comunque più immediato è quello ai vv. 10-14 del VII canto dell'*Eneide*, in cui si descrive l'arrivo alla terra di Circe: «Proxima Circaeae raduntur litora terrae, / Dives inaccessos ubi Solis filia lucos / adsiduo resonat cantu tectisque superbis / urit odoratam nocturna in lumina cedrum, / arguto tenuis percurrrens pectine telas.» Il passo era stato commentato da Leopardi sia nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a proposito del sentimento insito nelle cose e nella natura, per cui l'imitazione di Virgilio risulta sentimentale (PP II, pp. 393-94); sia nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*: «Lettura di Virgilio e suoi effetti, notato quel passo del canto di Circe come pregno di fanciullesco mirabile e da me amato fin da scolare» (PP II, p. 1190).

dell'apocope) e si prolunga nel successivo «le vie dORare e gli ORti» (rispettivamente, atono – distribuito su due sillabe – e sotto *ictus*) fino al conclusivo «lingua mORtal» (ancora in posizione atona con forte ripresa della dentale di «orti»).

Si tratta di un sistema fonico che, non solo tende in filigrana il rapporto temporale tra passato e presente, ma, verbalizzandolo, lo spazializza: tenta cioè di collocare l'Io in una realtà spaziale e dunque materiale e sensoriale. Ma soprattutto sperimenta il legame armonico tra i personaggi del dramma: si pensi alla rispondenza tra «porgea (gli orecchi)» e «percorrea (la faticosa tela)», che accorda fonicamente l'Io che ascolta e il Tu che agisce, in una perfetta e trasognata sintonia vitale.

Passato per sempre, l'«allora» perduto del ricordo entra nel testo a tessere 'ora' l'altra tela, quella della scrittura, con le sue leggi spazio/temporali; e che, come la tela di Penelope, viene ripercorsa ad ogni nuova lettura, partendo dalla dissoluzione della tela precedente.

3.4. QUINTA STROFE

Dopo la pausa riflessiva di valore metatestuale della quarta strofe, su cui ci siamo già soffermati per la centralità strutturale del v. 32 («Quando sovviemmi di cotanta speme») in diretta corrispondenza col v. 1 e col v. 58, il Tu riprende il sopravvento nella quinta strofe, riannodando in senso inverso, cioè in negativo, i fili delle sensazioni evocate nella seconda lassa:

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E *non vedevi*
Il fior degli anni tuoi;
Non ti molceva il core
La dolce lode *or* delle negre chiome,
Or degli *sguardi* innamorati e schivi;
Né teco le compagne ai dì festivi
Ragionavan d'amore. (vv. 40-48)

I vv. 40-41 si collegano direttamente tanto ai vv. 13-14, quanto ai vv. 49-52: al «maggio odoroso» della beata vita di Silvia fa da contraltare «il verno» della sua morte; come al «morbo» che insidia la fanciulla negandole la gioventù risulta parallelo il «fato» che nega la speranza all'Io poetante opponendogli la disperazione dell'arido vero. La sconfitta della gioventù, di Silvia e dell'Io, viene cioè presentata nei termini mitici di una violenza da parte di

forze esterne («combattuta e vinta»²⁷), accompagnate dalla inesorabilità del corso delle stagioni; tanto che Franco D'Intino (1994: 226) ha potuto parlare di questi versi come del «nucleo del motivo persefoneo che genera il canto».

Evidentissima la tramatura in «OR», sulla scia della terza strofe, in lessemi importanti nel contesto, come «morbo», «fior», «or», «core», «innamora-ti», fino al sostantivo che più di tutti si contrappone alla negatività dell'«ora» e alla «morte» che si sta evocando: «amore». Ma la differenza tra forma lunga e forma breve della «o», rispettivamente in sillaba libera e in sillaba implicata, impone anche qui una distanza tra la concitazione espressa dalla sequenza *morbo – fior – or*, e la distensione ritmica suggerita dalla rima tradizionale *core – amore*, che inquadra la fine della relazione del Tu col mondo circostante in una pacata cornice di rammemorazione in negativo: come se tra le righe del racconto di morte facesse capolino un barlume di vera e spontanea rimembranza, sospesa nella fluidità vocalica delle parole-rima *core* (in assonanza con *chiome*) e *amore*. Amore negato ovviamente, negato soprattutto nella sua verbalizzazione, nella possibilità di essere oggetto di dialogo: «Né teco le compagne ai dì festivi / Ragionavan d'amore». Ad essere negata è dunque la possibilità di dialogo, l'antica 'voce' di Silvia: l'ineffabilità dei sentimenti da parte dell'Io per troppa pienezza emotiva («Lingua mortal non dice», v. 26) si specchia in questo mutismo del Tu nel vuoto della morte.

Ma tutto il sistema fonico in «or» è inserito in un contesto negativo, e tende perciò indirettamente alla negazione della rispondenza sensoriale costruita nella terza strofe: come in questa realizzava lo scenario spazio/temporale della vita, qui circoscrive quello della morte. Particolarmente significativo in tal senso l'uso della forma «or...or» ai vv. 45-46, che – notava Getto (1964: 294) – «crea come un movimento e una durata, segna quasi uno spazio e un tempo, lo spazio e il tempo della ammirazione e della lode, della bellezza inseguita sul volto di Silvia da altri volti che le stanno accanto, formando un coro elogiante. In questo tempo negato a Silvia si profilano accanto a lei altre persone, che compongono l'ambiente della giovinezza [...]».

Nell'opera di distruzione dell'accordo sensoriale, il «mirava» dell'Io di v. 23, nel suo pacifico relazionarsi con gli oggetti della vista, lontani, sfumati, immaginati, si specchia nel «non vedevi» di v. 42, che, pur metaforico, riprende comunque il filo tematico della vista partito dal v. 4, conservando anche il significato materiale della vista negata. Significato peraltro rinforzato dagli «sguardi innamorati e schivi»²⁸ di v. 46, di cui Silvia non potrà più sentire le lodi («Non ti molceva il core», v.44): anche l'udito, senso tanto caro a

²⁷ Per le fonti di questa coppia aggettivale, cfr. D'INTINO (1994: 225 sgg).

²⁸ A proposito della scelta di «innamorati», come pure di «ragionavan», BLASUCCI (1997: 154) parla di un «verismo discreto» dei *Canti* pisano-recanatesi, intendendo il tipo di scelta lessicale che si colloca a metà strada tra il letterario e il popolare.

Leopardi, è così negato in questa desolazione generale rispetto al «porgea gli orecchi» di v. 20.

3.5 SESTA STROFE

Questa strofe è già stata oggetto di trattazione per la sovrapposizione di piani testuali e per l'uso dei due punti. Sono i versi della equiparazione definitiva del Tu e dell'Io all'insegna del destino di morte; ma sono anche i versi della tragica constatazione del dolore presente rispetto ad un passato di speranza, del 'questo' contrapposto al 'quello':

*Questo è quel mondo? questi
I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
Onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?* (vv. 56-59)

Al di là delle ascendenze intertestuali, siano tassiane o laschiane²⁹, confinate comunque al livello del significante, mi sembrano più importanti, in questo caso, i riscontri intratestuali. Gli interrogativi retorici in questione fanno eco non solo, com'è ovvio, alla domanda che aveva aperto il canto, ma anche alle paradossali domande del *Coro di morti*:

[...] Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome? (vv. 20-22)

A parte il rovesciamento di prospettiva, che alla vita pensata dalla morte sostituisce il presente visto dal passato, le interrogative hanno la funzione di segnare una distanza: nel caso di *A Silvia*, «fra il mondo della speranza, appartenente solo al passato, e il mondo del vero, appartenente al presente» (Getto 1964: 296). Come sempre, il domandare leopardiano si apre sul vuoto di senso che stimola la domanda stessa: vale quindi come atto illocutivo in sé, al di fuori di ogni retorica. In *A Silvia*, poi, il riferimento al «ragionammo insieme» del passato assume un valore di implicita contrapposizione al vano domandare presente, che resta senza risposta: dialogo reale (di scambio effettivo) *vs* dialogo fittizio.

²⁹ SAVARESE (1995: 335-36) chiama in causa le *Rime* del Tasso, in particolare il sonetto, incluso nella *Crestomazia*, *Alla duchessa di Ferrara*: «Questa è la data fede? / Son questi i miei bramati alti ritorni?». BORSELLINO (1979: 422) richiama invece il sonetto XXX del Lasca «Son questi, Cintia mia, son questi quelli», a sua volta modulato sul sonetto LXI del Sannazaro «Son questi i bei crin d'oro».

Ma non è tutto. In particolare il v. 56 («Questo è quel mondo? Questi») mette in discussione non solo il contenuto deluso del «ragionammo insieme» ma anche l'efficacia del dialogo di allora (sia con Silvia o solo con la propria speranza/giovinezza), col marcare il divario profondo tra il *questo* e il *quello*: un divario conseguente non tanto alla mancata realizzazione dei sogni giovanili, ma soprattutto ad una differenza qualitativa tra *quello* stato illuso e *questo* stato disilluso del soggetto. Il primo consentiva la comunione con gli oggetti esterni, e dunque la possibilità dialogica; mentre il secondo segna la distanza tra quegli oggetti e l'io, diventato oggetto esso stesso, in rapporto intradialogico col soggetto sdoppiato. Ciò che sarà esplicitato dal finale.

I moti di Ruysch avevano estremizzato questa divaricazione e, addirittura, pensando alla «vita» non riconoscevano più la coincidenza di nome e oggetto, chiedendosi «Che fu quel punto acerbo / Che di vita ebbe nome?»: la nominabilità, cioè, dell'oggetto non permetteva la sua individuazione; o piuttosto lo stato di morte del soggetto non consentiva l'esistenza dell'oggetto e dunque nemmeno la sua nominazione.

Le interrogative conducono, con un risolutivo salto di livello testuale *in extremis*, all'ultima immagine allegorica del canto:

All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano. (vv. 56-63)

In questa sconcertante e un po' macabra chiusa, vero «segno arcano da decifrare» (G. De Robertis 1947: 164), alcuni hanno ravvisato un eccesso di didascalica esibizione³⁰; e in effetti il salto tonale e figurativo non sfugge alla lettura. Almeno alla prima; già alla seconda la frattura viene riassorbita dal ricordo stesso della conclusione, che si irradia sul resto del canto in un ritorno

³⁰ Secondo una lunga tradizione critica, che si sente in dovere di giustificare e di alleviare l'impressione di freddezza eccessiva per salvare questo finale; a cominciare da DE SANCTIS (1883: 371): «Questa personificazione della speranza può parere una freddura; ma non fa un cattivo effetto, espressa come è in una forma punto esagerata. Più che di persona ha l'aspetto di una statua immobile, in una certa attitudine, che esprime il suo pensiero senza parole. Può parere la statua dell'umanità all'ingresso di un cimitero». Per finire, ad esempio, con Consoli, che scrive: «Certo, l'ultimo gesto della morente ha un aspetto didascalico: vuol significare che, spenta la speranza, la vita è solo un lento dileguare, un disadorno esistere, un'attesa della squalida morte. E può darsi che nel didascalismo s'insinui qualche traccia d'intellettualismo, come è quasi inevitabile. Può anche darsi che la trasfigurazione emblematica non s'accordi col tenero fantasma di Silvia, dominante nella poesia, e che la desolata immagine della tomba sigilli troppo duramente l'elegia della giovinezza. Credo tuttavia che non convenga insistere sulla terribilità dell'epilogo. Il centro vitale, poeticamente vitale, della scena conclusiva non è nel suo carattere gelido e funereo» (CONSOLI 1980: 101).

di senso tipicamente leopardiano. Ma questo, che è un effetto di lettura, spiega perché il canto risulti unitario e godibile malgrado l'impressione iniziale, e non da quale meccanismo testuale quel salto sia determinato. Non spiega, cioè, la necessità e la ragion d'essere di quella mano sospesa ad indicare la tomba; ne spiega solo la plausibilità figurativa.

Notare la circolarità della struttura tematica, la rispondenza di termini e di immagini tra inizio e conclusione, non è sufficiente a giustificare la scelta di un finale così plasticamente inquietante. Non è sufficiente, ad esempio, la pur condivisibile conclusione di Francesca Fedi (1997: 69-70), che, riferendosi proprio alla personificazione della speranza – di cui rintraccia gli antecedenti iconografici nelle statue che ornavano i mausolei canoviani di Roma –, afferma:

Perfettamente levigata e fissata nella sua perfezione plastica, sembra la seconda figura di tipo «monumentale» che occorre nei *Canti*. [...] E la personificazione della speranza morta che addita la tomba, e nella tomba (per metonimia) la morte, della speranza, cioè infine sé stessa.

Come pure non era sufficiente l'osservazione di Giuseppe De Robertis (1947: 165), che per via tematica, notava la rispondenza figurativa di inizio e fine del canto:

Principio e fine ai punti estremi, paiono risponderci, al modo stesso che alla vita risponde la morte. E volle (e ci riuscì) che l'uno non cedesse all'altro in grandezza; alla mitica figura della giovinezza, quell'altra figura da basso rilievo antico sepolcrale,

Anche Giovanni Gerto (1964: 296) avvertiva il bisogno di giustificare un'impressione di eccesso scultoreo:

E la mano è della speranza e di Silvia [...]. È anzi la possibilità di riferimento a Silvia che toglie peso e conferisce una suggestiva bellezza a quella mano che, nell'esclusiva possibilità di attribuzione alla speranza, riuscirebbe piuttosto ingombrante.

Più attento alla radice immaginativa e strutturale del processo lirico, Claudio Colaiacomo (1992: 141) nota come «a tutto il canto il finale dà il suggello di un'antifasi», nel senso che la «man veloce» che tesseva al v. 21 torna al v. 61 bloccata nella rigidità della morte, mentre al movimento ascendente espresso dal «salvi» di v. 6 corrisponde il «cadesti» del v. 61, in una contrapposizione non solo semantica ma temporale: imperfetto *vs* passato remoto. Essi esprimono l'articolazione memoriale in questi termini:

Vita e morte, presenza e assenza, essere e non essere, luce e tenebra sono indissolubilmente congiunti in un'antitesi di per sé caotica, alla quale la storia, accumulatri-

ce di pathos, conferisce tuttavia, qui proprio in quel conclusivo «cadesti», una parvenza di articolazione che la rende esprimibile e, insieme, la legittima.³¹

Ma la rigidità del gesto finale non è solo la «caduta» definitiva del movimento della mano che tesseva e del tempo della rimembranza; in quanto di quest'ultimo rappresenta, non solo la conclusione (come vuole la finzione narrativa), ma soprattutto la negazione, vale a dire la smentita in termini metatestuali. Trattasi in effetti di ben 'altra' mano: appartenente cioè ad 'altro' livello enunciativo: altro Io, altra storia, altra mano. Non più quella che tesse la «faticosa tela» della rimembranza, ma quella che «mostra» all'Io l'inganno di quella tela finita. In altri termini: del soggetto che ha tessuto la tela testuale, resta ora solo «la mano», privata dell'immagine che l'aveva sostenuta, e raggelata nella funzione di *trait d'union* tra i due Io a confronto: l'Io 'morto' («La fredda morte»), passato, identificato nella finzione con il Tu, e l'Io 'vero' («All'apparir del vero»), presente, che guarda la tomba.

Abbiamo già individuato (cfr. § 2.1.3.) i caratteri essenziali che presiedono a questa finale rivelazione:

1) La figura fantastica di Silvia è stigmatizzata – nel Tu che «cade» e mostra la tomba «di lontano» – come lontananza assoluta; l'Io ammette la finzione che ha presieduto alla domanda retorica iniziale;

2) La mano misura plasticamente lo spazio abissale tra Io vivo e Tu morto, e lo scarto temporale (che è poi anche un salto di livello del testo) tra passato finito e presente di morte;

3) La «tomba ignuda» è l'avanzo visibile del passato («avanzo ignudo e vile» recita *Il risorgimento*, v. 74), l'oggetto materiale da cui parte lo sdoppiamento dell'Io nella rimembranza e la finzione poetica di un Tu inesistente;

4) Il finale si propone come premessa poetica e fantastica della domanda retorica iniziale del canto; ma solo nel senso che ne svela l'illusorietà per il soggetto stesso.

In altre parole, la relazione oggettuale si manifesta in questi versi come

³¹ La stessa fusione di presenza e di assenza, di morte e di vita, rintraccia in questo finale D'INTINO (1994: 242), che interpreta la caduta come equivalente alla rinascita dell'immagine, in nome di un «vero» ben più profondo da scoprire dopo la morte della ragione, espresso dal motivo persefoneo che permea tutto il canto: «È proprio nel finale e nel suo gesto che viene messo addirittura in scena il paradosso fondante del mitologema persefoneo (e dionisiaco), quello della morte-vita. [...] Qui avviene che il gesto della 'man fredda di morte' dell'*Appressamento* si trasforma, riprendendo la funzione creativa della 'man veloce / Che percorrea la faticosa tela', in un gesto vitale, che consiste nel prendere consapevolezza del limite, e nell'*allontanarsene*'. A nostro avviso, se rinascita c'è, è una rinascita umoristica: rinascita verbale dell'immagine, consapevolmente finta, frutto di un Io sdoppiato, dalla sua morte definitiva. E il riferimento al mito di Persefone funziona soltanto al livello puramente formale, di resa espressiva della storia, e non ad un livello strutturante del testo.

rapporto dell'Io con la morte³²; e proprio la mano (di Silvia-speranza) rende esplicito tale procedimento lirico: essa funziona come indicatore simbolico, e mette in relazione l'Io con una forma vuota, la tomba, avanzo materiale della vita e del ricordo di un Tu di cui ora resta solo una sineddوحة imbalsamata. Solo in questo senso aveva ragione Getto, quando annotava che «quella mano apre una prospettiva, segna unò spazio. Allo spazio metaforico del "limitare di gioventù" e agli spazi reali delle "quiete stanze" [...], subentra lo spazio gelido e spoglio della tomba» (Getto 1964: 297).

I due punti, come abbiamo visto, marcano graficamente l'identificazione del Tu caduto (ora «*ignuda natura*», come ammette il *Coro*) con il riflesso fantastico e fonico (per l'insistenza sulla vocale «u») della «tomba *ignuda*». La cui priorità di oggetto lirico, rispetto alla «fredda morte», è confermata dalle varianti: «Un sepolcro deserto, inonorato», «Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude», «A me la tomba inonorata e nuda». Ciò che preme a Leopardi è cioè l'oggetto materiale, il simbolo visivo della morte. E pensiamo alla tomba del Tasso, di cui Leopardi parla in una lettera al fratello Carlo del 20 febbraio 1823:

Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'*umiltà della sua sepoltura*. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto, cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli alla piccolezza e nudità di questo sepolcro. (Ep. 520, p. 653)

Opportunamente Colaiacomo (1987: 153) cita questa lettera per illustrare il valore di *rovina* che assume la tomba, punto di arrivo ma anche di partenza dell'esperienza di scrittura, momento di liberazione dell'Io che «ritorna» a se stesso dopo il viaggio che lo conduce alla «nudità» della tomba.

Ebbene, l'alone memoriale che la tomba emana e che si consolida ad ogni lettura nell'interrogazione incipitaria del canto – (ri)componendosi in immagine abitante uno spazio/tempo lontano e indefinibile – a questo punto del testo, ora che l'Io vigile è tornato in se stesso dopo il viaggio nella finzione immaginativa, è scomparso, rappreso per sempre in quel gesto da «basso rilievo antico sepolcrale». È dunque la tomba che apre e chiude la parabola del Tu, mentre la «morte» rappresenta più direttamente il destino di tutta l'umanità; legata com'è, dal punto di vista fonico, alla «sorte (dell'umane genti)».

Il gesto, poi, è da bassorilievo, certo: ma il suo senso non è da ricercare

³² Secondo l'evoluzione individuata da NOFERI (1984: 87): «L'approdo ultimo leopardiano sarà allora quello di rinunciare al desiderio dell'Io, per assumere il desiderio di "niente", assumendosi insieme l'alterità assoluta della morte: porsi al di là della propria morte, e da quel luogo far nascere la propria voce».

tanto nella raffigurazione plastica dell'atto di «mostrare» che si prolunga nell'imperfetto; quanto piuttosto nella sospensione stessa, o, se si vuole, nell'imperfetto in quanto tempo, in questo caso, della sospensione. In base a ciò che siamo venuti dicendo sulla mano che appartiene di fatto all'Io trasposto nella finzione, si capisce che l'Io vigile che guarda la tomba è anche quello che osserva il gesto paralizzato e lo rende significativo in quanto ipostasi dell'altro Io sdoppiato, sospeso nel vuoto e indipendente da sé. È la rottura definitiva del rapporto di reciproca illusione che caratterizzò un tempo felice non più riproducibile: l'unione si è spezzata, e ciò che resta è la consapevolezza della divisione, la distanza assoluta paralizzata nel gesto della mano.

L'impressione che suscita l'annullamento del Tu è quello delineato da Pirandello nella novella *I pensionati della memoria*, in cui l'Io narrante spiega ai lettori il motivo per cui i morti si piangono:

Vi fanno paura i suoi occhi chiusi, che *non vi possono più vedere*; quelle *mani dure gelide, che non vi possono più toccare*. Non vi potete dar pace per quella sua assoluta insensibilità. Dunque, proprio perché egli, il morto, *non vi sente più*. Il che vuol dire che vi è caduto con lui, per la vostra illusione, un sostegno, un conforto: la *reciprocità dell'illusione*. (NA II, p. 739)

Dove si registra il medesimo sconcerto per l'oggetto-mummia, inerte avanzo di un passato finito, che è materialmente presente a dispetto di ciò che si è perduto; l'oggetto-rovina che muove ormai l'universo creativo leopardiano. E ciò che si è perduto è appunto la possibilità di interazione col mondo, e del viaggio effettivo da sé all'altro, del ritorno «dialogico» a se stesso: ciò che resta è invece il viaggio finto dell'immaginazione memoriale, e il ritorno deludente all'Io dopo lo sdoppiamento che lo aveva caratterizzato³³.

La stessa «nudità» del sepolcro, con la sua insignificante presenza, può rintracciarsi all'interno dell'Io: allora la situazione di scultorea immobilità è quella dell'Io che osserva se stesso dall'esterno e si scopre 'altro da sé', bloccato in un gesto ed incapace di controllare il proprio corpo, perché ha perduto l'unità del soggetto necessaria per l'illusione. È la situazione dello «strappo nel cielo di carta» del teatrino di marionette³⁴; ed è la situazione descritta da Pirandello nel saggio su *L'Umore*:

³³ Leopardi in una pagina dello *Zibaldone*, riguardo il motivo per cui i morti si piangono, aveva scritto: «In verità se noi vorremo accuratamente esaminare quello che noi proviamo, quel che passa nell'animo nostro, in occasione della morte di qualche nostro caro; troveremo che il pensiero che principalmente ci commuove, è questo: egli è stato, egli non è più, io non lo vedrò più. E qui ricorriamo colla mente le cose, le azioni, le abitudini, che sono passate tra il morto e noi; e il dir tra noi stessi: queste cose sono passate; non saranno mai più; ci fa piangere. Nel qual pianto e nei quali pensieri, ha luogo ancora e parte non piccola, un ritorno sopra noi medesimi, e un sentimento della nostra caducità [...]» (Zib. 4278, 9 aprile 1827).

³⁴ Cfr. cap. 2, § 3.1.

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, *noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita*, quasi *in una nudità arida*, inquietante [...]. (Um. 152)

Gli oggetti esterni («la bella natura, una poesia, i mali altrui») assumono un significato, positivo o negativo, soltanto quando l'Io che con essi si relaziona è saldo nella percezione di sé, e non ha subito lo sgretolamento che conduce alla percezione dell'altro Io, immerso nel vuoto di un passato mai esistito: dell'*enfant mort* di cui il «funereo canto» *A Silvia* rievoca la storia.

LE RICORDANZE

È stato detto che Leopardi, con questo canto, esaudisce il desiderio di scrivere una storia della sua vita¹; *leitmotiv* degli anni 1827-1830, stando alle note dello *Zibaldone*². Eppure le *Memorie della mia vita* – così recitano le intestazioni di quelle pagine zibaldoniane – sono tutt'altra cosa dalle «ricordanze» della poesia che stiamo considerando: la memoria biografica è tutt'altra cosa dalla memoria fantastica, quella che vive sull'invenzione (in senso etimologico) di rapporti e somiglianze tra gli oggetti della realtà mentale³.

C'è una costante nella titolazione dei *Canti* da parte di Leopardi nel periodo pisano-recanatese, in contrasto con la tendenza descrittiva dei titoli del primo periodo 'idillico': una sorta di sfasatura programmatica tra il tema effettivo della poesia e l'indicazione di lettura offerta dal titolo⁴. L'attesa creata da quest'ultimo non corrisponde affatto al contenuto del canto; che utilizza quel referente come spunto discorsivo ma sempre per determinarne l'inconsistenza, la scarsa significazione e la falsa identità reale e memoriale. «Silvia», «il pastore», «le ricordanze», «la quiete», «il sabato», indicano in effetti false piste interpretative. La lettura del testo puntualmente li smentisce nel ruolo di temi-soggetto, rivelandoli come immagini di partenza (o anche di arrivo, ma è la stessa cosa dal punto di vista della 'tessitura memoriale' del testo) di un discorso lirico teso a rappresentare la storia dell'immagine poetica ridotasi al fantasma di se stessa; in tal senso essi hanno un valore *e contrario*, e in

¹ Cfr. BANDINI (1991: 191). Più cauto BLASUCCI (1996: 203): «I passaggi fra le varie lasse sono dati per lo più da labili raccordi tematici, anche se nelle intenzioni rispondenti ad un disegno di successione temporale: fanciullezza, adolescenza, prima giovinezza, conforme a una discreta intenzione di 'storia di un'anima'. Altri commenti in linea con una considerazione delle *Ricordanze* come recupero di ricordi finalizzati alla ricostruzione di un'autobiografia poetica sono quelli di PETROCCHI (1989), BIGI (1993), PASQUINI (1994: 185-189), GUARRACINO (1998: 267-270).

² Cfr. ad esempio le pp. 4287, 4301, 4418, 4420, 4422, 4519. Sui percorsi dell'autobiografia leopardiana dai *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza* fino alle *Ricordanze*, cfr. GIORDANO (1995).

³ Sul senso della memoria cfr., anche per i riferimenti bibliografici, il cap. 1 del presente lavoro.

⁴ Cfr. BLASUCCI (1987: 327-336). Il critico riconosce, pur sostenendo che non è possibile parlare di una vera sfida al lettore da parte del Leopardi nella titolazione dei *Canti*, che «non possiamo fare a meno in molti casi di riconoscere uno scarto fra la tradizionalità dei 'soggetti' annunciati dai titoli e la novità delle esecuzioni» (p. 332).

ultima istanza umoristico. Così, nel caso presente, le «ricordanze» non sono affatto il tessuto strutturante del componimento; esse sono piuttosto l'eco prodotta dall'effettivo soggetto tematico, la conseguenza sul piano lirico/figurativo del morire dell'immagine.

Se ciò che suggerisce il titolo è una orizzontalità del tempo, uno scorrere di fasi esistenziali attraverso le «ricordanze», l'essenza del discorso consisterà nel riconoscimento di una puntualità: quella del momento in cui l'Io si scopre bloccato nella staticità di un eterno presente, verifica in esso la vanità delle illusioni, passate nel momento stesso in cui il pensiero le scopre come tali. In questa direzione, può risultare indicativo che il titolo ricordi quello primitivo di *Alla luna*, *La Ricordanza*, sostituito proprio nell'edizione Piatti del 1831, la prima in cui appaia il canto che ci accingiamo ad analizzare⁵. C'è infatti da pensare che il cambiamento non sia dovuto soltanto alla preoccupazione di evitare la ripetizione con il nuovo canto, ma al fatto che Leopardi matura una differente e più precisa idea della ricordanza, in contrasto con l'ispirazione trasognata dell'idillio *Alla luna*: la ricordanza non è più il fantastico rimembrare del tempo giovanile, ma si è trasformata nell'arido avanzo materiale di quella rimembranza. E soprattutto si è disgregata la consistenza fantastica del Tu/immagine, che ha perduto l'alone estatico dell'idillio del '19, rivelandosi morta, passata (appunto come Nerina). Non diremo dunque con Gianfranco Contini (1988: 63) che il passaggio dal singolare (*La Ricordanza*) al plurale è segno del moltiplicarsi dei ricordi che riflettono «l'aspetto del nuovo, effuso componimento». Diremo piuttosto che il plurale generalizza e scioglie la singola ricordanza, o l'atto della ricordanza in quanto tale, nell'indistinto dei numerosi oggetti in grado di attivarne il processo, sui quali si focalizza l'interesse dell'Io poetante: sulla loro nudità e statica materialità, riflesse nella inadeguatezza della scrittura poetica a recuperare una dimensione del pensiero perduta per sempre.

In relazione alla complessa struttura temporale del componimento ha scritto pagine esaurienti Claudio Colaiacomo (1998): mettendo bene in risalto la dialettica tra atemporalità della memoria e immediato presente, tra scorrimento lineare del tempo e arresto brusco e momentaneo di esso nella memoria. Anche Georges Güntert (1997: 85) ha colto la doppiezza costitutiva del testo in questione, spiegando come «il soggetto dell'enunciazione (o almeno una componente di esso) permane nell'atemporalità, da dov'è possibile assumere un'ottica *ironica*. Nel contempo, però, l'altra componente consente che il lettore possa illudersi e disilludersi soavemente, cosicché l'intera lettura resti un'esperienza profondamente affettiva».

Nella mia analisi, dunque, non mi soffermerò tanto sulla sovrapposizione temporale che guida il costituirsi del testo, dando per acquisiti i risultati degli

⁵ Cfr. BLASUCCI (1989: 157).

studi appena citati. Cercherò piuttosto di mettere in luce l'altra componente strutturante, quella spaziale, che si interseca con la prima, tessendo la «faticosa tela» del rapporto tra Io e Tu: rapporto, complesso e controverso, di mascheramento e di smascheramento, di sdoppiamento e di annullamento.

Teniamo presenti nell'analisi, oltre alle coeve riflessioni dello *Zibaldone*, il canto *A Silvia* e il *Canto notturno di un pastore errante*: da inquadrare nel sistema poetico/concettuale delle *Ricordanze*. Tutti gli altri accostamenti, intratestuali (soprattutto *L'Infinito* e *Alla luna*) e intertestuali (Goethe, Foscolo, Tasso) sono certo importanti, ma ad un livello esclusivamente morfologico, o al limite come confronto diretto con una tensione semantica recuperabile per via di tradizione letteraria: è ciò che accade, come vedremo, per il Tasso dell'*Aminta*.

1. Lo spazio dell'abitudine

Composto tra il 26 agosto e il 12 settembre 1829, *Le Ricordanze* è il primo canto tra quelli che Leopardi scrisse durante l'ultimo soggiorno a Recanati, durato dalla fine del novembre 1828 (quando vi giunse accompagnato da Gioberti) alla fine di aprile del 1830.

Sarà utile ricordare che nell'Autografo napoletano il componimento si trova in un fascicolo di quattro fogli, in cui si leggono di seguito *La quiete dopo la tempesta* (in data 17-20 settembre 1829) e *Il sabato del villaggio* (in data 29 settembre 1829). Dunque – particolare degno di nota – il *Canto notturno* (22 ottobre 1829 / 9 aprile 1830), nell'edizione Piatti del '31, fu anteposto a questi ultimi due. Mi pare che sia il forte contenuto metatestuale a giustificare tale collocazione: *Le Ricordanze* è il canto dell'eterno presente, dell'eterno 'qui ed ora', dell'avvenuta morte del Tu/immagine, mentre il *Canto notturno* è la traduzione rappresentativa in atto del processo mentale che ha condotto l'Io verso tale condizione, ed è pertanto giusto leggerli in continuità.

La rievocazione nei versi delle *Ricordanze* della vita trascorsa serve a stabilire la *distanza* insormontabile tra quelle immagini passate e il presente, a prendere le misure – diciamo così – tra ciò che è sempre stato Tu, cioè 'altro', e ciò che è sempre stato Io. Non c'è storia da ricordare, tempo passato che non torna, ma forma fissata nel presente, in uno spazio/tempo che nel suo mutare è immutabile per l'Io.

L'uso dell'endecasillabo sciolto, a quest'altezza della produzione lirica leopardiana, mira ad esprimere anche formalmente – col suo essere 'sciolto' da rigidi schemi metrici e retorici⁶ – la inadeguatezza e la contraddizione di

⁶ Cfr. SIRRI (1995: 110-11), che parla di una «metrica sintattica» delle *Ricordanze*; e, ricor-

un pensiero che, *percependo* lo spazio ed i suoi elementi, *concepisce* il tempo a partire da quello spazio, cioè dall'alone fantastico con cui l'immagine visibile si presenta agli occhi del poeta; e traduce in poesia, in un certo senso, la materialità del tempo. Unico canto tra quelli pisano-recanatesi ad essere composto di soli endecasillabi, *Le Ricordanze* contengono l'eco dei *Canti* del '19-'20, a cui si riallacciano per la tematica del ricordo, e da cui si distanziano per la mutata radice riflessiva di quella tematica. È come se anche, o forse soprattutto, dal punto di vista metrico Leopardi volesse suggerire la paradossalità della complessa operazione poetica che stava svolgendo: piegare il metro tipico dei giovanili idilli, con tutte le sue annesse caratteristiche di richiami fonici e di replicazioni sintattiche, all'apertura della canzone libera e alla beffa di un umoristico sdoppiamento testuale.

Le Ricordanze sono pervase da una prepotente spazialità teatrale, sia pure di una teatralità allegorica: tutto ciò che è letteralmente riferito allo spazio reale deve infatti essere decifrato dal lettore e collocato nel pensiero. La sovrabbondanza di deittici (*questo, quello, qua, là*) serve, più che a stabilire le distanze reali tra gli oggetti evocati, a fissarli come luoghi mentali individuandone il livello di collocazione nel frastagliato ma rigido spazio dell'Io, fino a trasformarli in fittizi riempitivi di «un infinito reso vuoto di presenze» (Osso-la 1982: 257). Il quale Io, parlando con se stesso e 'fingendo' un passato che non è mai stato – e 'fingendo' al contempo un Tu che non esiste (le stelle, Nerina) – si scopre bloccato nell'*hic et nunc* che determina lo scacco del procedere temporale della scrittura, costretta a concludere il discorso poetico proprio su quel Tu, fantasma di un Io sconfitto.

1.1. L'IMPOSSIBILITÀ DEL RICORDO

Già *A Silvia* si chiudeva su un'immagine di forte impatto visivo:

All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano. (vv. 60-64)

La crisi dell'immagine-Silvia, in quanto emblema del tempo passato, che non è in realtà mai 'stato', si specchia infine nella reale alterità che appartiene al presente della scrittura: quella spaziale, espressa dal «mostravi di lontano»,

dando che gli endecasillabi sono costruiti in modo assolutamente tradizionale, senza arditezze o trasgressioni metriche, sottolinea che «la lettura è condizionata non dagli accenti né dalle inarcature metriche, ma dalla sintassi, dalle inarcature sintattiche, dalle arditezze di punteggiatura, di ortografia, di lessico che pure scorrono su registri di estrema semplicità».

eco del «Mirava [...] / [...] da lungi» dei vv. 23 e 25. Il guardare in lontananza fantasticando, lo stesso dell'*Infinito*, scopre infine la sua finzione trasferendo sul Tu il ruolo di agente nel definire la spazialità dello sguardo, attirato sull'unica reale prospettiva concepibile al pensiero vigile: la morte.

Nelle *Ricordanze* la perdita dell'immagine fantastica è invece già avvenuta; l'allocuzione «Vaghe stelle dell'orsa» si propone fin dall'inizio come la nominazione di ciò che è *segno* della distanza. Riporto la strofe evidenziando in corsivo gli elementi testuali di cui discuterò in seguito:

Vaghe stelle dell'orsa, *io non credea*
Tornare ancor *per uso* a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar *con voi dalle finestre*
Di questo albergo ove abitai fanciullo, 5
E *delle gioie mie vidi la fine.*
Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi *nel* pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne! allora
Che, tacito, seduto *in* verde zolla, 10
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
E in su l'aiuole, susurrando al vento 15
I viali odorati, ed i cipressi
Là *nella* selva; e sotto al patrio tetto
Sonavan voci alterne, e le tranquille
Opre de' servi. E che pensieri immensi,
Che dolci sogni mi spirò la vista 20
Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
Che di qua scopro, e che varcare un giorno
Io mi pensava, arcani mondi, arcana
Felicità fingendo al viver mio!
Ignaro del mio fato, e quante volte 25
Questa mia vita dolorosa e nuda
Volentier *con la morte* avrei cangiato. (vv. 1-27)

Le stelle rappresentano in apertura ciò che la luna sarà sul finale del *Canto notturno*: pura estraneità. Come certi cieli pirandelliani, fissati sulla testa del protagonista, a chiuderlo definitivamente nella sua miseria e nel suo fallimentare interrogarsi:

E sulla corte deserta era la chiarezza del cielo stellato ma velato, che in quella chiarezza vana, di polvere, *sembrava fissato là sopra, così, per sempre.* (Ritorno, NA II, p. 384)

La *fictio* della rimembranza colloca le stelle «sul paterno giardino scintillanti», dunque in una posizione fotograficamente fissa, e accomodabili al «ragionare» ma «dalle finestre». L'approccio illusorio dello scambio dialogico è infatti spezzato dal v. 6: «e delle gioie mie vidi la fine», dove la figura (pseudo)etimologica tra «fine» e «finestra» amplifica in quest'ultima la funzione di barriera, di ostacolo più che di apertura verso l'esterno. Il verbo «vidi» rafforza inoltre il legame tra i due termini della figura etimologica, irradiando con movimento centrifugo il valore 'finale' anche sulle stelle, come se esse – «contemplate» dalle finestre – fossero già, in quanto segnali di distanza⁷, l'ipostasi della «fine». L'anafora «e» (vv. 3 e 6), d'altra parte, contribuisce (come accadrà anche ai vv. 25-27) a ridurre lo scarto temporale tra il «ragionar con voi» e il «vidi la fine», avvolgendo tutta la rammemorazione in un'ombra di tragica e puntuale contemporaneità. A proposito della quale, Colaiacono (1998: 317) nota che «il tempo dell'Io, nell'invocazione, è un assoluto presente, che trascende le due opposte percezioni del tempo, delle quali l'Io si vede simultaneamente partecipe. È dunque il presente del soprassalto, in sospensione, o, appunto, in tensione, fra una temporalità estatica, appena dissolta, e una temporalità vigile, appena tornata. Questa doppietta coincide perfettamente col tempo dell'invocazione, si colloca in esso, come in un momento incipitario o esplosivo del discorso».

Accanto all'allocuzione iniziale compare subito con forza l'Io attuale e vigile che si colloca sul piano durativo del «non credea», sospeso nell'*enjambement* a marcare il senso di definitiva assenza dell'illusione. È questo l'Io che si sovrapporrà – con movimento inverso rispetto alla progressione tanto di *A Silvia* quanto del *Canto notturno* – a quello passato, o meglio immaginato, del v. 11: «delle sere io solea passar gran parte», dove l'imperfetto è il tempo della rimembranza, del sogno, e non del disincantato ed 'imperfetto' *non credere*.

La prepotente materialità degli oggetti, la loro visibilità, è proporzionale alla forza del «non credea», cioè al constatare in *questa* dimensione attuale della mente («questo albergo») che *quegli* oggetti e *quei* luoghi recanatesi ci sono ancora, mentre il pensiero li ha superati nella loro forza fantastica, trasformandoli in stereotipi romantici asserviti alla constatazione pessimistica⁸. Essi sono diventati il riflesso delle immaginazioni passate, prove tangibili di un perenne presente che non è mutato, a cui l'Io può «tornare ancor per uso»

⁷ Interessante ricordare che nell'Autografo il verso recitava «E de la speme poi venni a la fine», successivamente corretto in «E de le gioie mie venni a la fine»; mentre solo nella Piatti compare la lezione attuale «vidi la fine», che fa felicemente sistema con la scenografica fissità del tutto.

⁸ Sull'effetto di contrasto che gli oggetti del ricordo provocano rispetto al vuoto dell'Io presente, cfr. WANNING (1998).

(v. 2), vale a dire «per abitudine». I commentatori spiegano di solito «per uso» con «come una volta»⁹; che mi pare traduzione non solo riduttiva, ma fuorviante. L'esperienza descritta nei primi versi del canto non ha nulla a che vedere con quella di «una volta»: tanto il lessico quanto la sintassi forzano il ricordo nel senso di un irrecuperabile iato tra immaginazione e coscienza vigile. Quest'ultima detta i limiti logici del ricordo: la cui origine è nell'abitudine del pensiero a tornare sui suoi trascorsi, appunto nell'«uso». Numerose le note di Leopardi nello *Zibaldone* sulla memoria come assuefazione:

La memoria non è quasi altro che virtù imitativa, giacché ciascuna reminiscenza è quasi un'imitazione che la memoria, cioè gli organi suoi propri, fanno delle sensazioni passate (*ripetendole, rifacendole e quasi contraffacendole*). (Zib. 1383)

[...] L'assuefazione è una specie d'imitazione, come la memoria è un'assuefazione, e viceversa ogni assuefazione una specie di memoria e ricordanza, secondo che ho detto altrove. (Zib. 3950)

Ma soprattutto:

Dal sopradDETTO si vede che la proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, il che è impossibile; trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di *contrattare, rappresentare, imitare*, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni, ed è proprio anche degli altri organi nel loro genere. E le *ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni, mediante l'assuefazione*. Similmente (e notate) si può discorrere delle idee. Questa osservazione rischiarà assai la natura della memoria, che molti impossibilmente hanno fatto consistere in una forza di dipingere, o ricevere le impressioni stabili di ciascuna sensazione o immagine ec. laddove l'impressione non è stabile nè può. E vedi in tal proposito *quello che altrove ho detto delle immagini visibili delle cose, che senza volontà nè studio della memoria, ci si presentano la sera, chiudendo gli occhi ec. Effetto puro dell'assuefazione degli organi a quelle sensazioni* e non già di una continuazione di esse. (Zib. 1383-84; 24 luglio 1821)

Nello stesso anno, perseverando nell'indagine sull'assuefazione marcava implicitamente la differenza tra questa ricordanza e il fenomeno fantastico della rimembranza dolce e indistinta, ma ormai inaccessibile all'immaginazione inaridita degli anni delle *Ricordanze*:

La rimembranza *quanto più è lontana e meno abituale*, tanto più innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l'anima, e fa più viva, energica, profonda, sensibile, e fruttuosa impressione, perch'essendo più lontana, è più sottoposta all'illusione; e non essendo abituale nè essa individualmente, nè nel suo genere, *va esente dall'influenza dell'assuefazione che indebolisce ogni cosa*. (Zib. 1860-61; 7 ottobre 1821)

⁹ Cfr. ad es. G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, p. 177.

Il contenuto della lunga pratica di imitazione/assuefazione dell'Io poetante viene esplicitato ai versi successivi:

Quante immagini un tempo, e quante fole
creommi nel pensier l'aspetto vostro
e delle luci a voi compagne! allora
che, tacito, seduto in verde zolla,
delle sere io solea passar gran parte
mirando il cielo ed ascoltando il canto
della rana rimota alla campagna! (vv. 6-7)

Dove il passato remoto, tempo della puntualità¹⁰, esprime il lontano sprofondarsi del pensiero nel sogno ad occhi aperti, è la sua impossibile ripetizione al presente; ora il pensiero è distaccato e ricorda quei sogni «per uso» e non perché possa riviverli in quanto tali.

Un'analisi più attenta dell'impiego delle preposizioni – peraltro mai modificate nell'autografo e nelle stampe – in tutta questa prima strofe chiarirà ancor meglio tale complessa dinamica.

Leopardi compie un uso logico stringentissimo della semantica preposizionale¹¹, sempre nel quadro di un'estrema concettualizzazione della poesia o anche, invertendo la prospettiva, in direzione di quella che Coletti (1993: 253) definisce una «poetizzazione della grammatica». Notiamo come le preposizioni usate nei primi sei versi per la messa a fuoco dell'immagine stellare appartengano all'area semantica dell'orientamento comunicativo (*con, delle*) e a quella dell'interazione (*sul, dalle, per*), ma sempre nel senso di disposizione e non di azione o partecipazione effettive, proprie rispettivamente delle preposizioni *a* e *in*. Si tratta cioè di un'«interazione statica», derivante dalla definizione delle distanze più che dall'espressione di un rapporto. Le stelle sono fissate «sul» giardino, mentre le «finestre» sono un limite, una sorta di «siepe» al di là della quale è l'immagine del cielo stellato. È invece ai versi 7-13 che compare la preposizione *in*, quando cioè il pensiero si trasferisce nel tempo per sempre finito della ricordanza: «allora / che». Quando il pensiero funzionava come una camera oscura *in* cui l'immagine lontana si imprimeva col suo alone fantastico («creommi nel pensier»), l'Io era dialogicamente immerso nello spazio («seduto in verde zolla»), ne percepiva il vago e l'indefinito che poi trasformava in sensazione temporale, «inventando» così il passato e il futuro. È la situazione dell'Infinito, che (seppure anch'essa non

¹⁰ Forma preferita ad una precedente variante «mi creò», a marcare in modo più netto il valore puntuale del verbo, ancora una volta in forma assoluta, nel rispetto della legge di Tobler-Mussafia come si trattasse di un incipit di frase.

¹¹ Cfr. WEINRICH (1976) e SEGRE (1993).

dinamica¹², nel senso che comunque l'Io è bloccato in un'immobilità estatica) risultava però attiva dal punto di vista del coinvolgimento emotivo ed intellettuale: «tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare». Lì peraltro l'immersione è confermata dai deittici «questa» e «questo», laddove nelle *Ricordanze* la partecipazione espressa da «nel» e «in» è semanticamente legata, in virtù dei versi 19-23, al dimostrativo «quello».

Luigi Blasucci (1985) ricorda come questa sezione delle *Ricordanze* contenga la serie dei segnali infinitivi propri della lirica del '19, riproponendo una condizione simile: i verbi «mirare» e «ascoltare», il canto (della rana) che in lontananza suscita un senso di vaghezza¹³, la parola «campagna»¹⁴, la frequenza dei timbri in a («mar» e «arcana felicità»), il plurale «mondi» (v. 23), la presenza di *enjambements* tra aggettivo infinitivo / sostantivo («arcana / felicità»). Ma tutto ciò fa parte dell'operazione imitativa dell'intelletto, che riproduce «per uso» la morfologia di quelle emozioni. A svuotare il pieno della sensazione infinitiva contribuiscono: a) la rigida schematizzazione temporale operata dall'alternarsi dei tempi verbali; b) la fotografica precisione dei deittici di vicinanza e di lontananza, mai scambiati tra loro o soppressi per suggerire un senso di indistinto; c) l'uso quasi parodico di una caratteristica tipica dell'idillio antico, vale a dire la replicazione fonica, che riproduce l'idea di infinito in una lontana eco: la ricorrenza del fonema «OR» conferisce risalto al tema/soggetto fittizio indicato dal titolo (ricORdanze), specchiandolo però in quello effettivo che compare nell'ultimo verso della strofe: la mORte (dell'immagine poetica)¹⁵.

Il fonema compare nei primi due versi del canto:

Vaghe stelle dell'ORsa, io non credea
tORnare ancOR per uso a contemplarvi

secondo una dinamica fonica finto-rammemorativa che ci riporta all'idillio *Alla luna* (di cui consideriamo la versione che compariva nel «Nuovo Ricoglitore» nel gennaio del 1826):

¹² Cfr. SASSO (1993: 273) che parla di «infinito statico».

¹³ Cfr. ad esempio Zib. 1928: «È piacevole per se stesso, cioè non per altro se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto [...] udito da lungi o che paia lontano senza esserlo [...] o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi».

¹⁴ Cfr. Zib. 1928-29: «È piacevole per l'idea vaga che desta [...] il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli; [...] il fragore del tuono quando è udito in aperta campagna; [...] lo stormire del vento tra i vari oggetti in una campagna».

¹⁵ Per quanto riguarda i fenomeni sonori caratteristici del trattamento idillico dell'endecasillabo scioltto, cfr. DE ROSA (1993). Per l'analisi della componente fonica della versificazione leopardiana, restano capitali i già citati studi di CONTINI (1968) e ORELLI (1987).

O graziosa Luna, io mi rammento
 Che, OR volge un anno, io sopra questo poggio
 Venia carico d'angoscia a rimirarti:
 E tu pendevi all'OR su quella selva
 Siccome OR fai, che tutta la rischiari.
 [...]. E pur mi giova
 La ricORDanza, e 'l noverar l'etate
 Del mio dolOR. Oh come grato occORre
 Il sovvenir de le passate cose
 AncOR che triste, e ancOR che il pianto duri!

Qui la circolarità del testo, chiuso tra l'ORa, l'allORa e l'ancORa, era perfetta, come rileva Santagata (1994: 159-160). Nelle *Ricordanze*, al contrario, il tema sonoro in «OR» (nelle due forme con «o» in sillaba libera o implicata) perpetua in sottofondo ma progressivamente risemantizza la dinamica del ricORDo, non vissuto ma spento – e anche spezzato fonicamente – nell'O-Ra, nel presente che ingloba e non fa rivivere l'alLO-Ra (v. 9) nell'ancO-Ra (v. 2). La tensione ORa/allORa si risolve infine nel desiderio di «mORte», in cui il nesso «OR» si ricompone in sillaba implicata:

ignaro del mio fato, e quante volte
 questa mia vita dolorosa e nuda
 volentier con la mORte avrei cangiato. (vv. 25-27)

«Quante volte», che secondo alcuni è retto da «ignaro» con «di» sottinteso¹⁶, vive però nella suggestione di essere un altro componente della serie anaforica di «e», una ripresa cioè del movimento sintattico del v. 19: «E che pensieri immensi, / che dolci sogni mi spirò la vista». In questa seconda accezione, la «morte» e il «dolore» si proiettano all'indietro ad intorbidire quei lontani sogni, ad uniformare l'attività immaginativa in un perenne chiaroscuro di impossibile serenità; il *questo* si associa al *quello* in nome del pensiero della morte.

La dolcezza infinitiva di cui parla Blasucci a proposito della «arcana / felicità», il «dolce» naufragio dell'*Infinito*, si trasforma qui nella tragica rappresentazione del proprio naufragio di sempre, non più nel senso di un'immersione estatica nel mare dell'immaginazione, bensì come sconfitta originaria di quest'ultima. La posizione dell'io poetante è ora quella dello spettatore di se stesso, secondo la poetica del Leopardi di questi anni, maturata attraverso l'esperienza compositiva delle *Operette morali*: l'io assiste allà «fine» di una dimensione dell'immaginare, della rimembranza come ricerca involontaria di relazioni tra le cose esistenti nella memoria, a favore invece della ricordanza

¹⁶ Cfr. ad esempio *Canti*, a cura di Gallo & Garboli, p. 178.

fredda e deludente riproposta «per abitudine»¹⁷ a partire da luoghi precisi collocati nello spazio esterno (e non interno) all'Io. I quali luoghi hanno in questo canto il sopravvento sulla 'finzione' della mente¹⁸, ed è proprio a partire dalla loro oggettiva presenza che l'Io finge il ricordo di un'esperienza mai esistita se non nel pensiero e nella scrittura che ne ripercorre l'inganno.

1.2. IL PRESENTE DI MORTE

L'esplosione celebrativa del *questo* (rispetto al *quello*), in quanto deittico della coscienza vigile e 'visiva' dell'Io, si verifica nella seconda strofe, tutta all'insegna del tempo presente, e di un'abbondanza del fonema «OR» in parole-chiave come *cor, borgo, amor, forza, giorno, soggiorno, fiore*:

Né mi diceva il cOR che l'età verde
sarei dannato a consumare in questo
natio bORgo selvaggio, intra una gente 30
zotica, vil; cui nomi strani, e spesso
argomento di riso e di trastullo,
son dottrina e saper; che m'odia e fugge,
per invidia non già, che non mi tiene
maggiOR di se, ma perché tale estima : 35
ch'io mi tenga in cOR mio, sebben di fuori
a persona giammai non ne fo segno.
Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,
senz'amOR, senza vita; ed aspro a fORza

¹⁷ Non mi sento pertanto di condividere le conclusioni a cui giunge DOLFI (1973). L'autrice afferma in sostanza che delle due memorie leopardiane (quella volontaria dovuta all'assuefazione, e quella involontaria guidata dalla forza delle sensazioni) fosse solo quella involontaria a guidare il processo lirico. Se ciò è vero in altri casi, non lo è per *Le ricordanze*, il cui messaggio è proprio nella scomposizione della dimensione spazio-temporale a favore di una aderenza assoluta alla contingenza del desolante momento attuale, su cui vengono forzatamente inserite rimembranze di cui dimostrare l'inconsistenza passata e presente.

¹⁸ Manca cioè completamente il presupposto per la trasfigurazione verso l'infinito, quello ben illustrato da CONTI (1998: 233-234): «L'io che guarda e ascolta, punto di riferimento cardinale e stabile (*sedendo e mirando*), organizza attorno a sé lo spazio ponendo nel fuori da sé l'oggetto-limite. Ad esso 'si avvicina' tramite la misurabilità della distanza, della finitezza, secondo i comuni parametri percettivi e logici. Ma questi parametri vengono sconvolti da un processo immaginativo (*io nel pensier mi fingo*) per cui uno solo dei punti di riferimento rimane fisso e riconoscibile nella propria posizione nello spazio, l'Io che siede e mira, guarda e ascolta, e allontana da sé il secondo riferimento spaziale mentre lo cancella in quanto oggetto considerandolo nella sola astrattezza della sua funzione: non più il limite siepe, il limite vento, il limite voce ma la lontananza per sé, l'illimitata distanza che essi rappresentano». Su questo 'paradosso' dell'Infinito cfr. anche CONTI (1987). È per l'appunto il contrario di ciò che accade nelle *Ricordanze*.

tra lo stuol de' malevoli divengo: 40
 qui di pietà mi spoglio e di virtùdi,
 e sprezzarOR degli uomini mi rendo,
 per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola
 il caro tempo giovanil; più caro
 che la fama e l'allOR, più che la pura 45
 luce del giORno, e lo spirar: ti perdo
 senza un diletto, inutilmente, in questo
 soggiORno disumano, intra gli affanni,
 o dell'arida vita unico fiORe. (vv. 28-49)

Echi della «mORte» del v. 27, tutti i richiami fonici in «OR» si moltiplicano nella seconda parte della strofe più tristemente contingente e autobiografica; ma si noti che la prima parte fissa la forza semantica di due termini centrali come «cOR» e «bORgo» che fungono, secondo l'uso leopardiano, da veri e propri gorgi fonici. Tali richiami veicolano tra le righe il senso dell'invettiva contro Recanati: le ricORDanze, pur immerse *negli* oggetti del «natio borgo selvaggio» (e si noti il rilievo che assumono le preposizioni «in» e «intra» secondo il discorso fatto in precedenza sul loro valore semantico), sono solo la riproposizione di una immobilità e immutabilità esistenziali al confine con la mORte; non più il «dolce rimembrare» ma ciò che resta della perduta capacità di «rimembrare». E ciò che resta è il solitario «fiORe» del v. 49, che – con la «o» lunga in sillaba libera e dunque con la scissione e indebolimento fonico del nesso «OR» – chiude la strofe, e con essa la speranza dell'Io, all'insegna della giovinezza perduta per sempre.

Il «Né» ad apertura di strofe, inusuale in Leopardi, conferma il mancato salto di livello rammemorativo. La congiunzione – carica di una forza coordinante e non scardinante – segue la scia di «morte» che si dispiega d'ora in avanti per tutto il canto. Se un salto si avverte, si tratta di un salto ritmico ed emotivo, e non concettuale; siamo anzi di fronte ad una movenza tipica dell'epica, in particolare di Omero: ovvero ad una strategia vivacizzante per la narrazione. Pensiamo ad Andromaca che prepara il bagno per Ettore che torna dalla battaglia: «[...] ignara; né sapeva che molto lontano dai bagni per le mani di Achille [...]» (*Iliade*, 22, 442-46). Il movimento segna l'intervento dell'autore che accenna in anticipo a ciò che avverrà e che il personaggio non conosce; Leopardi trasferisce l'*escamotage* narratologico all'interno del discorso dell'Io, a ribadire il costante livello vigile della voce poetante che segue la rammemorazione al modo di Omero che canta la vicenda di Ettore nelle pagine dell'*Iliade*¹⁹.

Ma soprattutto il «né» coordina il referente del discorso: un Tu che è

¹⁹ Per tutto il discorso sul sistema omerico nei *Canti* di Leopardi, cfr. il tuttora fondamentale lavoro critico di LONARDI (1969: 46-110).

sempre l'altro Io perduto (quello che sognava), che si specchia nelle stelle dell'Orsa, e che in questa seconda strofe si trasferisce sulla giovinezza. Più che un nuovo vocativo, la giovinezza è un altro elemento caratteristico di quel Tu indistinto e polivalente, che sarà presente/assente in tutto il testo, in un crescendo di varianti allocutive, fino al finale fugato su Nerina.

Mi pare che meriti attenzione il valore che assume in questa strofe la punteggiatura²⁰. Un unico punto fermo compare al v. 37: quando si chiude il riferimento alla «gente / zotica, vil» e si passa alla descrizione più specificamente riguardante la disposizione interiore dell'Io: «Qui passo gli anni, abbandonato, occulto» (assonante con «trastullo» del v. 32, dunque giustamente preferito alla variante «ascoso» annotata tra parentesi nell'Autografo). Il «qui» deittico (ripreso al v. 41) marca l'assolutezza e la fissità della prospettiva presente rispetto alla passata, precludendo al classico movimento leopardiano di universalizzazione verso la condizione umana²¹:

[...] ti perdo
senza un diletto, inutilmente, *in questo*
soggiorno disumano, *intra* gli affanni,
o dell'arida vita unico fiore. (vv. 46-49)

che ripete simmetricamente la struttura dei vv. 28-30:

Né mi diceva il cor che l'erà verde
sarei dannato a consumare *in questo*
natio borgo selvaggio, *intra* una gente
zotica, vil [...] (vv. 28-31)

in un rapporto quasi sineddochico: Recanati è solo una piccola parte di mondo ma ne rappresenta in pieno la 'dis-umanità', a causa della condizione infelice di cui è scenario; e l'assonanza tra «bORgo selvaggio» e «soggiORno disumano» (con riproposta di OR in posizione tonica) rinforza la specularità. Dalla nota biografica iniziale, ritmicamente più leggera e lineare – anche grazie alle assonanze alternate tra *verde/questo/gente/spesso* – il discorso si fa più franto e 'affannoso', con ben quattro virgole in due versi (47 e 48) e con il «questo» legato in modo forte, tramite l'assonanza, a «perdo» e a «diletto» ma sciolto dai versi successivi, dove signoreggia il vocativo finale.

Ai vv. 38-49 si verifica dunque una sorta di finta temporalizzazione dello spazio, nel progredire logico e sentimentale verso l'incapacità di pensare il

²⁰ Sulla punteggiatura nelle *Ricordanze* cfr. SIRRI (1995) e BORRELLI (1997).

²¹ Movimento che però in genere pertiene alla strutturazione dell'intero canto, mentre nel nostro caso si limita a questa singola strofe, perché è in realtà la condizione dell'Io che sottostà a tutto il componimento fin dall'inizio.

tempo in una durata che non sia imprigionata nella distanza tra il *questo* e il *quello* presenti. Il punto fermo veicola una sorta di pausa strutturale (oltre che sintattica) che cortocircuita il «passare degli *anni*» con il «qui ed ora» degli «*affanni*». Ulteriori pause sono marcate dalla serie di due punti ai vv. 40, 43 e 46, a proposito dei quali Borrelli (1997: 311) scrive che segnano «il trapasso da un andamento narrativo a quello piuttosto rappresentativo». Ma, come abbiamo già visto per *A. Silvia*, i due punti leopardiani mettono anche in relazione due differenti dimensioni temporali, e spesso fissano lo sdoppiamento dell'Io che segue nella scrittura le fasi della progressione verso la fine (dell'Io e del canto). Ed infatti in questo caso i due punti creano una situazione enunciativa di consecuzione/specularità tra solitudine dell'Io a Recanati (vv. 38-43), scorrere implacabile del tempo (vv. 43-46), e perdita del Tu (vv. 46-49). Il triste esilio in patria, cioè l'isolamento reale e (senti)mentale a cui è condannato l'Io, è al tempo stesso conseguenza e causa della perdita delle illusioni giovanili, e della frantumazione del Tu/immagine, di cui resterà soltanto l'arida «ricordanza».

1.3. IL TU ASSENTE

Nel procedere del canto l'identità del Tu si delinea con sempre maggiore nettezza, vale a dire assume i nomi, razionalmente marcati, della giovinezza, delle speranze, del tempo (sognato) giovanile. Ma è anche vero che in questa progressione logica il Tu, seppur potenziato, viene s-figurato nei suoi lineamenti indefiniti di immagine fantastica, come era invece al v. 1: «*Vaghe stelle dell'orsa*». Ridiventa tale soltanto nell'ultima strofe – che Colajacomo (1998: 325) definisce «compimento strutturale di questa poesia» – pareggiando la portata fantastica delle stelle iniziali in un movimento come sempre circolare; sebbene, e l'abbiamo ribadito più volte, si tratti di figura poetica ampiamente scoperta nella sua inconsistenza, nelle sue potenzialità di auto-cancellazione.

O Nerina! e di te forse non odo
 Questi luoghi parlar? caduta forse
 Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,
 Che qui sola di re la *ricordanza*
 Trovo, dolcezza mia? Più non ti vede 140
 Questa Terra natal: quella finestra,
 Ond'eri usata favellarmi, ed onde
 Mesto riluce delle stelle il raggio,
 È deserta. Ove sei, che più non odo
 La tua voce sonar, siccome un giorno, 145
 Quando solea ogni lontano accento
 Del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
 Scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi

Furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
 Il passar per la terra oggi è sortito, 150.
 E l'abitar questi odorati colli.
 Ma rapida passasti; e come un sogno
 Fu la tua vita. Ivi danzando; in fronte
 La gioia ti splendea, splendea negli occhi
 Quel confidente immaginar, quel lume 155
 Di gioventù, quando spegneali il fato,
 E giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna
 L'antico amor. Se a feste anco talvolta,
 Se a radunanze io movo, infra me stesso
 Dico: o Nerina, a radunanze, a feste 160
 Tu non ti acconci più, tu più non movi.
 Se torna maggio, e ramoscelli e suoni
 Van gli amanti recando alle fanciulle,
 Dico: Nerina mia, per te non torna
 Primavera giammai, non torna amore. 165
 Ogni giorno sereno, ogni fiorita
 Piaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento,
 Dico: Nerina or più non gode; i campi,
 L'aria non mira. Ahi tu passasti, eterno
 Sospiro mio: passasti: e fia compagna 170
 D'ogni mio vago immaginar, di tutti
 I miei teneri sensi, i tristi e cari
 Moti del cor, la rimembranza acerba. (vv. 136-173)

Nerina, come le stelle dell'Orsa, come Silvia, e come la luna del *Canto notturno*, è il segno della distanza ormai definitiva dall'altro Io potenziato di immaginazione. Distanza che, se al tempo dell'*Infinito* permetteva alla mente di «naufragare» in una dimensione fantastica 'fingendo' l'immenso, ora è fissata in una pura alterità: nell'inconoscibile e muto mondo della materia su cui scorre inesorabile il tempo. E trattasi peraltro di un tempo esterno, estraneo al soggetto che, se non lo vive più in sé (bloccato com'è in un eterno presente o, che è poi la stessa cosa, in un eterno passato finito per sempre), lo 'vede' però sugli oggetti esterni nei confronti dei quali constata la rottura di antichi legami, di rapporti che li rendevano vivi e che sono spezzati definitivamente.

Il 'per sempre' e il 'mai più' si condensano nella figura di Nerina, che risulta ipostasi del Tu perduto ma soprattutto della perdita del Tu, cioè dell'Io che sognava e dialogava con il mondo esterno e che ha subito quella perdita. Già Silvia, luminosa lontana ed inafferrabile, si confondeva con l'Io e con la caduta della speranza: ma la presa di coscienza della sua morte si situava su uno scalino più alto rispetto a quello di Nerina. La quale è molto più riflessa nello spazio reale, a cui è rapportata attraverso i sensi e il movimento del corpo:

dico: o Nerina, a radunanze, a feste
tu non ti acconci più, tu più non movi.

(dove particolarmente animata risulta la scena verbale, con i due verbi – in chiasmo con «più» – che spostano alternativamente il valore della preposizione *a*, preposizione attiva per eccellenza: nel caso di «acconci» essa assume valore finale, nell'altro caso valore di direzione.)

[...]

dico: Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore.

[...]

dico: Nerina or più non gode; i campi,
l'aria non mira. [...] (vv. 160-169)

L'anaforico e intradiadialogico «dico», oltre a sottolineare la presa d'atto, attraverso la parola, del non esser(c) più²², suggerisce che è comunque soltanto grazie al linguaggio che Nerina ha un'identità (de)finita. In quanto rappresenta una delle più esplicite ammissioni di intradiadialogicità che compaia nei *Canti*, paragonabile per pregnanza concettuale forse solo al «dico fra me pensando» (v. 85) del *Canto notturno*, questo «dico» instaura un diretto confronto tra l'io e il Tu; il quale Tu è nominato ben sette volte nella strofe, e considerando anche gli aggettivi possessivi ed i pronomi, ben tredici volte. È come se il canto in morte del Tu implicasse la necessità di disperdere quest'ultimo nella nominazione, di ribadirlo ma anche di svuotarlo per mezzo di un'inflazionata ripetizione nei versi.

Qui l'operazione del Leopardi è rivoluzionaria non solo dal punto di vista intratestuale, ma anche per ciò che concerne l'intertestuale. Il Tu di cui si piange la morte, inconsistente in quanto persona, fonda la possibilità stessa del canto condotto addirittura sulla falsariga dei lamenti omerici che Leopardi aveva tanto ammirato fin dai tempi del *Discorso di in italiano intorno alla poesia romantica*²³. Il lamento di Andromaca che abbraccia il capo dello sposo Ettore è chiaramente rivolto non solo al suo uomo ma anche a se stessa, alla sua triste sorte, in un gioco di specchi che molto dovette far riflettere il Leopardi di questi anni, come ha mostrato Gilberto Lonardi (1969). Cosic-

²² COLAIACOMO (1998: 339) afferma che «il verbo, col segno interpuntivo che lo segue, segnala in modo inequivocabile che l'io ha posto a distanza (narrativa) il proprio invocare e che, a distanza, lo rivede proprio come il brusco interrompersi di una precedente condizione sentimentale».

²³ Cfr. DS 63: «Che bisogno c'è che io ricordi l'abboccamento e la separazione di Ettore dalla sposa, e il compianto di questa e di Ecuba e di Elena sopra il cadavere dell'eroe, mercé del quale, se mi è lecito far parola di me, non ho finito mai di leggere l'Iliade, ch'io non abbia pianto insieme con quelle donne?». Cfr. LONARDI (1969).

ché il Tu reale, anzi eroico, di Omero diventa qui – ancora una volta umoristicamente – un antico Io che muore col canto e nel canto (canto greco: lamento, *thrénos*) specchiandosi in Nerina, o meglio nella sua nominazione, come si specchierà nel pastore errante.

L'Io, attraverso l'atto della scrittura, libera quella parte di sé che può oggettivarsi nel Tu perché ormai «passata»:

Ma rapida passasti; e come un sogno
fu la tua vita. [...] (vv. 152-153)

«La vita è un'immaginazione; la realtà è il morire. L'idealismo antico aveva a fondamento la realtà dell'altro mondo. L'idealismo di Leopardi è una creazione del suo spirito; la sua donna è lui, è il suo riflesso, perché la vita fu per lui un fantasma». Adattiamo l'osservazione del De Sanctis (1877: 531) alla nostra esegesi; anche perché il De Sanctis colse bene la natura evanescente e soggettiva di Nerina e la esprime in pagine di fervente ammirazione e di appassionata sintesi critica.

Il «ma», coerentemente ai criteri semantici che Leopardi adotta nella scelta delle congiunzioni, segna un parziale salto di livello enunciativo: l'unico del canto. La constatazione del «furo», e del «passasti» imprigionato tra due punti fermi, di v. 149:

[...] Altro tempo. I giorni tuoi
furo, mio dolce amor. *Passasti*. Ad altri
il passar per la terra oggi è sortito,
e l'abitar questi odorati colli. (vv. 148-151)

viene fissata e riconosciuta nella dimensione che realmente le appartiene: quella del sogno (ricordiamo i «dolci sogni» del v. 20). Nel cui tempo senza tempo è reso funzionale il passato remoto, che, ribadito al v. 152 e al v. 169, è l'espressione, più che di un atto concluso, della fulmineità con cui il sogno ha negato le sue immagini all'Io. Di eccezionale effetto risulta l'*enjambement* tra il predicato e il verbo («e come un sogno / fu la tua vita»): il verso 152 acquista senso compiuto, irradiandosi l'effetto del «sogno» sul «passasti» (nel senso quindi di «passasti come un sogno») e assolutizzandosi l'aoristo «fu» nel valore di «è morta», come si presenta d'altra parte al v. 149, e come si presentava nella terza strofe al v. 60: «io fui».

Ma torniamo all'inizio della strofe. La continuità ideale con la prima strofe, oltre che nella figurazione mitica di Nerina, pare trovare conferma anche nel movimento sintattico: «e di te forse non odo», quasi a voler dar seguito alla serie delle reminiscenze dei vv. 14-27, introdotte dalle congiunzioni «e». Mentre risulta evidente il contrasto con i più linearmente ragionati versi delle lasse precedenti, eco del «funereo canto» che l'Io «cantò» un tempo a se

stesso. A supportare tale osservazione è la medesima natura fantastica delle stelle e di Nerina, mi pare significativo l'alone letterario di richiami intertestuali presenti nella prima strofe e che trovano riscontro solo nell'ultima. L'amato ma ridiscusso Petrarca, con cui Leopardi accentuerà la polemica nel *Canto notturno*, offre lo spunto iniziale con un sonetto scritto per la morte di Sennuccio del Bene:

Sennuccio mio, benché doglioso et solo
m'abbi lasciato, i' pur mi riconforto,
perché del corpo ov'eri preso et morto
alteramente se' levato a volo.
Or *vedi* insieme l'un et l'altro polo, 5
le *stelle vaghe* et lor viaggio torto,
e *vedi* il *veder* nostro quanto è corto,
onde col tuo gioir tempro 'l mio duolo.
Ma ben ti prego che 'n la terza spera
Guitton saluti, et messer Cino, et Dante, 10
Franceschin nostro, et tutta quella schiera.
A la mia donna puoi ben dire in quante
lagrime io vivo; e son fatt' una fera,
membrando il suo bel viso et l'opre sante.
(RVF CCLXXXVII)

Interessante che in questo sonetto 'in morte' (il che già di per sé è significativo) Petrarca insista sul verbo «vedere» (con tre occorrenze ai vv. 5 e 7): verbo strutturante, come abbiamo visto, nella dinamica testuale delle *Ricordanze*; ma usato da Leopardi, s'intende, in altra accezione, fisica e non metaforizzata. Le «stelle vaghe» poi, parafrasate dallo stesso Leopardi nel suo commento al *Canzoniere* con «erranti», sono probabilmente contaminate con l'ossianesca «vaga stella di Luta» della traduzione cesarottiana, e forse anche con le più sentimentali contemplazioni della «Grand'Orsa» del *Werther* nella traduzione del Salom (Venezia 1796, presso Giuseppe Rosa)²⁴, oltre che con l'*incipit* tassiano «Vaghe ninfe del Po, ninfe sorelle...», di cui non accoglie però la «circolarità melodica» (Pasquini 1994: 186). Leopardi ci regala così uno dei più significativi *incipit* dei suoi *Canti*, uno dei più 'vaghi' – anche perché circondato da un marcato alone di allusioni intertestuali – della nostra tradizione letteraria.

²⁴ «Vidi anco il Carro della Grand'Orsa, costellazion la più cara; quand'io veniva alla tua porta, quand'io partiva da te la sera, essa mi stava lampeggiando in faccia; con quanta ebbrezza di core sovente la fissai! Spesso con le braccia tese ed aperte tentai di prenderla in sacra testimonianza della mia felicità» (ultimo biglietto dell'eroe goethiano a Lotte). COLAIACOMO (1998: 313) ricorda che il fatto che si tratti dell'ultima lettera di Werther prima del suicidio avvalorava la tesi di un Io poetante sospeso tra vita e morte.

Ebbene, alla vaghezza semantica e intertestuale della figura/allocuzione che apre il canto, fa eco un'allusione all'amatissimo Tasso nella figura/allocuzione che lo chiude: in una circolarità di pensiero che recinge la staticità della condizione mentale che ormai concepisce solo un'immagine morta e riesce a nominarla «per abitudine».

Nerina si chiama infatti la ninfa della tradizione bucolica accolta dal Tasso nell'*Aminta*, dove ha la funzione di annunciare ad Aminta la presunta morte di Silvia e dove viene così presentata:

Dafne

Odo una mesta voce.

Aminta

Io odo 'l nome
di Silvia, che gli orecchi e 'l cor mi fere;
ma chi è che la noma?

Dafne

Ella è Nerina,
ninfa gentil che tanto a Cinzia è cara,
ch'ha sì begli occhi e così belle mani
e modi sì avvenenti e graziosi. (vv. 1360-1365)

Una suggestione può essere venuta al Leopardi dal v. 1360 per i vv. 136-137 che trasformano la voce *di* Nerina in una voce *su* Nerina:

O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi *parlar*? [...]

Salvo rievocare poi anche la sua antica voce:

[...] Ove sei, che più non odo
la tua voce sonar, siccome un giorno,
quando soleva ogni lontano accento
del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
scolorarmi? [...] (vv. 144-148)

Dobbiamo però notare soprattutto l'insistenza sugli occhi, indicati da Dafne come uno dei caratteri distintivi della ninfa:

la gioia ti splendea, splendea *negli occhi*
quel confidente immaginar, quel lume
di gioventù, quando spegneali il fato,
e giacevi. **Ahi Nerina!** In cor mi regna
l'antico amor. [...] (vv. 154-157)

Il tratto peculiare della bellezza di Nerina assurge a specchio della vita: l'immagine poetica 'vede' la propria essenza fantastica, riconosce il proprio 'immaginare', e il proprio 'esistere' nell'immaginazione. Ricordiamo in proposito che una precedente variante dell'Autografo napoletano recava: «Ahi Nerina! In cor mi regna / L'immagin tua». Anche l'esclamazione «Ahi Nerina» riecheggia quella dell'*Aminta*:

Nerina

[...] Ahi Silvia, ahì dura

infelice tua sorte! (vv. 1368-1369)

Marco Santagata (1994: 78-81) ritiene opportunamente che «gli esempi di partiture foniche e di apparati figurali, in contesti di endecasillabi sciolti, più vicini a quelli leopardiani siano forniti proprio dalla favola dell'*Aminta*». La quale avrebbe funzionato da mediatrice tra l'idillio greco di Mosco e la concezione idillica leopardiana: e, d'altra parte, il gusto per la ripetizione, per gli echi fonici, è innegabilmente un'eredità lasciata al Leopardi dal Tasso, e non solo nella prima stagione poetica. Ma qui nelle *Ricordanze*, come accade sempre in questa produzione post-*Operette*, la rivisitazione della fonte è decisamente più complessa.

Che Nerina sia nel dramma tassiano la portavoce della sciagura toccata a Silvia (che comunque si rivelerà infondata) è senz'altro significativo, se si considera che Leopardi aveva scelto Silvia come nome per la fantasmatica donna/speranza del canto a lei intitolato. Considerando lo stretto rapporto che intercorre tra i due componimenti, non mi pare azzardato pensare che l'autore evochi qui una sorta di fusione tra i due nomi, stigmatizzando Silvia e Nerina, rispettivamente protagonista e messaggera di un destino (pur non reale) di morte, nella metafora assoluta della giovane morta e nella *ricordanza* del suo essere appunto giovane, non realizzata. È proprio questo non essere realizzata che impressiona Leopardi: la rottura improvvisa della speranza e dei sogni nel momento stesso in cui venivano concepiti da un pensiero ancora vergine. E poco importa che nell'*Aminta* il finale sia lieto; ciò che conta è lo sconvolgimento strutturale che il colpo di scena della morte di Silvia comporta. Nerina resta fissata nel suo ruolo di rievocatrice di quella morte, e si fonde con la stessa Silvia a rappresentare nei suoi occhi e nella sua voce il 'mai più', il 'per sempre' finito. I nomi-simbolo di una lacerazione esistenziale definitiva, specchio di quella artistica, in cui la scrittura stenta ad assolvere il compito (che era stato petrarchesco) di redenzione e di ricostituzione del soggetto scrivente, rendono il giusto tributo a Torquato Tasso: al poeta della crisi fra testo letterario e vita, al tragico interprete della «decostruzione ininterrotta dell'architettura-canzoniere» (Bologna 1993:425).

Torna, nel periodo ritmico che stiamo analizzando, l'immagine della finestra – diventata però «quella finestra» – e delle stelle, il cui raggio è però ora

decisamente «mesto». Si insiste molto di più, rispetto alla prima strofe, sulla desolazione del tempo presente:

[...] Più non ti vede
questa Terra natal: *quella* finestra,
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,
è deserta. [...] (vv. 140-144)

Il legame tematico e strutturale con la prima strofe è esplicito. Ma quel briciolo di illusorio abbandono al ricordo che lì permaneva viene ora del tutto abbandonato, a favore di un definitivo riconoscimento dell'aridità presente. È questa l'unica strofe in cui compare il termine «ricordanza» (al v. 139), ma l'insistenza è tutta sull'«acerbità» di un Tu passato per sempre, che non rivive in nessun modo nel ricordo, poiché questo lo contiene solo in quanto immagine della fine.

Tutta la sezione che comprende i versi 153-169, da «Ivi danzando» fino a «l'aria non mira», potrebbero indurci nell'errore prospettico di valutarli come un abbandono alla rimembranza, conseguente al salto di livello operato dal «ma» del v. 152. Ci si potrebbe far ingannare dall'uso dell'imperfetto:

Ivi danzando; in fronte
la gioia ti *splendea*, *splendea* negli occhi
quel confidente immaginar, quel lume
di gioventù, quando *spegneali* il fato,
e *giacevi*. [...] (vv. 153-157)

Ma il fatto è che gli imperfetti, condensati e limitati a questi versi, non hanno la funzione intensamente descrittiva di cui parla Contini per *A Silvia* di contro ad un perfetto propriamente storico²⁵: essi svolgono piuttosto una funzione allusiva ad una durata temporale che nella realtà è stata un attimo, condensato nel passato remoto di cui abbiamo parlato.

Si realizza perciò in questa sezione, che Emilio Pasquini (1994: 187) ha definito «un miracolo di semplicità ritmica e di castità formale», un lucido e progressivo smembramento del Tu come rimembranza: questa non riesce a trovare ragion d'essere in un presente che s'impone col suo «giammai» (v. 165). L'anafórico «dico» (vv. 160, 164, 168) conferma l'ossessione del presente con la sua necessità di «dire», e quindi di oggettivare, nella morte del Tu l'impossibilità del ricordo, fino alla presa di coscienza definitiva: «Ahi tu *passasti*, eterno / sospiro mio» (vv. 169-170).

²⁵ CONTINI (1988: 62, n. 13) ricorda gli imperfetti del Tasso nella *Liberata* «Moriva Argante, e tal moria qual visse» (XIX 26, 5).

1.4. «IL DIRE: IO FUI»

La dialettica temporale ORa-all'ORa, attiva fin dalla prima strofe, ci era stata però svelata nella sua origine materiale e spaziale nella terza, dove l'Io poetante offre una meta-riflessione in proposito:

Viene il vento recando il suon dell'ORa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro 50
 dalla tORre del bORgo. Era confORto
 questo suon, mi rimembra, alle mie notti
 quando fanciullo, nella buia stanza,
 per assidui terORi io vigilava,
 sospirando il mattin. *Qui non è cosa* 55
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non tORni, e un dolce rimembrar non sORga.
Dolce per se; ma con dolOR sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancOR tristo, e il dire: io fui. (vv. 50-60)

Il «pensier del presente», appunto l'«ora», impedisce l'abbandono fantastico; ed è forte la suggestione di rileggere «il suon dell'ora» del v. 50 come «il suono del presente»; che, se era «conforto» in quanto «suono» alle notti del fanciullo immaginoso, è impedimento in quanto «ora» alla dolcezza del ricordo nell'uomo disilluso.

Da notare, oltre alla ricorrenza fonica in «OR», concentratissima nei primi due versi (con ben tre occorrenze al v. 51)²⁶, la tripla occorrenza di Io, di cui si distinguono i tre livelli mentali di appartenenza, che non sono fasi cronologiche, ma stati differenti della psiche. L'Io del v. 56, l'unico vigile e presente a se stesso, è anche il più legato alla spazialità e all'azione sensoriale: «ch'io vegga o senta». È questo Io che guida la riflessione sulla dinamica della ricordanza, che potrebbe definirsi come l'accertamento dell'impossibilità della rimembranza. Opera, quest'ultima, di un Io sognante, quello dei vv. 51-55, che deve immediatamente riconoscersi un «io fui» (v. 60). L'analisi del procedimento mentale in cui l'Io vigile è impegnato di fronte agli oggetti presenti, è condotta con rigore logico all'insegna della successione dolcezza/dolore, secondo il paradigma della teoria del piacere. La qualità della dolcezza era già stata attribuita ai «sogni» del v. 20 (in figura chiasmica con «pensieri immensi»), e in seguito all'«amor» del v. 149: «I giorni tuoi / furo, mio dolce

²⁶ Per i quali PASQUINI (1994: 188) ricorda «il grande tema dell'Infinito, del tempo come veicolo del tempo che passa, entro una raffinata partitura fonica», e COLAIACOMO (1998: 308) parla addirittura di «onomatopee tendenziali», in quanto «risuonare al presente della voce» passata.

amor», dove risulta tragicamente stridente il contrasto tra la dolcezza dell'amore e il «furo». È esattamente lo stesso contrasto che viene proposto qui nella terza strofe tra la dolcezza della rimembranza (che è poi la stessa cosa rispetto all'«amor» di Nerina) e l'«io fui». Tanto più che «il dire: io fui» propone il medesimo schema enunciativo scaricato sul Tu ai vv. 160, 164 e 168: «dico: [...] tu [Nerina] non più», a conferma della identità tra Nerina e Io defunto del poeta. Il «dire» viene esplicitato in quanto presa d'atto (verbale) di una insanabile frattura all'interno dell'Io, morto alla possibilità dialogica; ed è guardato perciò dallo stesso Io «come un *avvenimento*, come un *sottentrare*, costituente il momento conclusivo, o apicale, di una propria esperienza psichica» (Colaiacono 1998: 302).

Uno sguardo alla storia variantistica di questa terza strofe conferma la centralità dei vv. 55-60, in quanto particolarmente tormentati rispetto al resto del canto. Intanto, in eco alle varianti del primo verso di *A Silvia*, al v. 57 «un dolce rimembrar» era nell'Autografo e ancora nell'edizione Piatti «un dolce sovvenir», probabilmente *variatio* rispetto al «mi rimembra» di v. 52; ma poi giustamente l'autore dovette pensare che, descrivendo il v. 52 lo stesso processo memoriale che poi viene spiegato al v. 57, occorreva usare lo stesso verbo. Al verso successivo, «ma con dolor sottentra / il pensier del presente» conosce due precedenti varianti: «pur di dolor mi colma / il pensier del presente» e «pur m'addolora insieme / il pensier del presente»; nelle quali è davvero notevole lo scarto, concettuale ma anche qualitativo, rispetto all'ultima lezione. La forza scardinante del «ma» rispetto al meno incisivo «pur», e la pregnanza visiva di «sottentra» (che suggerisce un movimento orizzontale) rispetto al più puntuale «mi colma» (che suggerisce un movimento verticale), sottolineano la violenza con cui il presente si impone – quasi a tradimento – sul dolce atto del rimembrare. Al v. 60, «un van desio» era «un desir cieco»; ma va da sé quante implicazioni comporti il «van» preferito al «cieco», aggettivo pur caro al Leopardi, che infatti lo ripropone al v. 109. Il desiderio, in quanto «vano», non viene scalfito nella sua energica presenza, anche se viene però riconosciuto inutile, inadatto a conseguire il fine che si propone e che purtroppo «vede» molto bene; laddove «cieco» avrebbe smiuito la forza del desiderio, suggerendo un che di carente, un senso di impotenza soggettiva più che di impossibilità oggettiva.

Si tratta però di andare al di là del senso che il sintagma assume nella contingenza del verso, inserendolo nell'ampio quadro allegorico disegnato dall'isotopia strutturante della scrittura leopardiana: la dialettica giorno/notte, luminosità/oscurità, vedere/non vedere. Scegliendo l'aggettivo «cieco» al posto di «vano», anche il desiderio, come momento cruciale della strada verso l'infelicità, sarebbe stato iscritto nella mappa metaforica della «vista» dell'Io poetante, come gradino verso la «notturna» (appunto «cieca») coscienza del «non (essere) più». L'inesorabile progredire verso il buio, che interessa

tutte le strofe di questo canto, coincide con la perdita della solare immaginazione infantile, a favore di una stanca, disillusa fantasia notturna, che parla agli oggetti in quanto in-visibili: agli oggetti, ormai, della memoria, per forza di cose contaminati dal dolore e dalla consapevolezza del male. Il ragazzo 'vede' la natura e sogna, ed è un sognare diurno, anche quando si compie di notte; l'uomo, perdute le illusioni, ha bisogno del buio per ingannare se stesso e parlare (= poetare), appunto di notte, «alla fioca lucerna».

2. La vista e i suoi oggetti

Vediamo allora come questa linea metaforica della scrittura leopardiana si rivela nel canto, a cominciare dalla prima strofe.

Abbiamo già sottolineato la forza visiva delle *Ricordanze*, dove soprattutto gli accurati deittici e l'uso studiatissimo delle preposizioni, tendono a rendere lo spessore di spazi e distanze (reali e mentali) che fanno da cornice alla sostanziale staticità dell'io poetante. Così le stelle dell'Orsa nei primi versi, «scintillanti»²⁷ «dalle finestre», vengono quasi a confondersi con «le gioie» di cui l'io «vide» la fine; per cui la felice scelta del verbo «vidi» rispetto al precedente «venni [alla fine]» si carica anche del merito di aver filato la metafora visiva e stabilito da subito la relazione tra l'immagine esterna che guida la rimembranza (le stelle) e la capacità stessa di rimembrare; perduta la quale si perde anche la consistenza poetica dell'immagine, che d'ora in poi potrà essere «contemplata» soltanto «per uso». Parrebbe infatti che il verbo «vedere», descrittivo e denotativo di un'azione comune, sia scelto piuttosto in relazione alla contingenza disillusa del presente, laddove per il tempo della rimembranza si preferiscono «mirare» (v. 12), «scoprire» (v. 22), «vagheggiare» (v. 75) o «ammirare» (v. 76). Anche «la vista» del mare e dei monti è riferita al presente 'notturno' dell'impossibile illusione, di contro ad uno stato 'diurno' della mente che «scopre» sognando.

Tale perfetta sovrapposizione di statuto dell'immagine e statuto dell'io viene svelata nell'ultima strofe. Dove il vedere dell'io, volto in negativo («Più non ti vede», v. 140), è attribuito in terza persona alla «Terra natal», che ha perso di vista lo spessore dell'immagine fantastica, sottrattasi per sempre allo sguardo, diventata cioè buia; per cui la «finestra», memore della figura (pseudo)eimologica con «fine», è un'apertura non verso la luce e verso la voce ma verso la notte. E tutta la (finta) rimembranza di Nerina viva è condotta sull'isotopia della luminosità (come già quella di Silvia), laddove ciò

²⁷ Hapax del lessico poetico leopardiano. Non ha riscontri nei *Canti* né nell'altra produzione poetica.

che resta di lei, la sua ricordanza, è tutta all'insegna dell'oscurità, emblemizzata dal suo stesso nome.

In tal senso, la dimensione spaziale prevale su quella temporale, almeno nella misura in cui quest'ultima è condensata nella a-temporalità del «sogno», di modo che i riferimenti che parrebbero soltanto temporali sono caricati di uno spessore, se non veramente spaziale, comunque visivo. Mi riferisco soprattutto ai «giorni tuoi» di v. 148: i quali presentano richiami a distanza importanti nelle altre strofe del canto, atti ad avvalorare la resa di «giorno» come «luce del giorno», e non solo come generico tempo della vita²⁸.

L'immagine degli occhi e della luce che essi emanano avvalorano la bellezza di Silvia come sinonimo di luminosità:

quando beltà *splendea*
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi (vv. 3-4)

e torna identica nella rappresentazione di Nerina:

[...]; in fronte
la gioia ti *splendea*, *splendea* negli occhi
quel confidente immaginar, *quel lume*
di gioventù, quando *spegneali* il fato,
e giacevi. [...] (vv. 154-157)

con perfetta assonanza e allitterazione tra i due imperfetti indicanti la breve durata dell'azione; resa ancor meno sfumata dalla rigida strutturazione dei versi secondo un evidente schema chiastico, che include però anche una simmetria tra «in fronte / la gioia» e «negli occhi / quel confidente immaginar, quel lume».

AmMESSO che la natura astrale di Nerina viene esplicitata fin dall'inizio del canto – nel motivo della «caduta», che si collega alla caduta dell'astro tematizzato nel *Sogno*: «*caduta* forse / dal mio pensier sei tu?», vv. 137-38 (motivo centrale anche in *A Silvia* nel «tu, misera, *cadesti*», v. 61) – risulta innegabile che il «passare rapido» di Nerina è assimilabile a quello di una stella «cadente», e che perciò «i giorni» che «furo» sono anche la luce che ella conduceva con sé e che ora è «spenta».

«Spenta» era infatti la «giovanezza» nella strofe precedente, dove non a

²⁸ Una conferma di tale interpretazione secondaria potrebbe venirci dalla tanto discussa sostituzione nell'edizione Starita di Napoli di «La sera del *giorno festivo*» con «La sera del *di di festa*». Secondo il PERUZZI (1979: 22), la correzione evitava una discordanza semantica col v. 27 del *Passero solitario*: «Questo giorno ch'omai cede alla sera», dove «giorno» significa appunto il periodo della luce.

caso la metafora visiva della luce spiega il passare del tempo quasi negli stessi termini in cui è illustrato il «passare» di Nerina:

*Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo
son dileguati. E qual mortale ignaro
di sventura esser può, se a lui già scorsa
quella vaga stagion, se il suo buon tempo,*

Come «un lampo» trascorre la giovinezza e come «un sogno» trascorre «rapida» Nerina; la simmetria concettuale è evidente, e trova conferma nella seconda strofe, dove il «giorno» è esplicitamente «luce del giorno», anche se si pone come secondo termine di paragone, e non metafora diretta della giovinezza:

[...] e intanto vola
il caro tempo giovanil; più caro
che la pura luce del giorno, e lo spirar: ti perdo
senza un diletto, inutilmente (vv. 43-45)

Il «tempo giovanil(e)» e la «luce del giorno» sono messi in relazione in quanto facenti parte della stessa area semantica del vivere immaginando, del tempo dell'illusione intatta, in cui il giorno è preferibile alla notte, e di cui si parla nella strofe terza:

[...] Era conforto
questo suon, mi rimembra, *alle mie notti*
quando fanciullo, *nella buia stanza*,
per assidui terrori io vigilava,
sospirando il mattin. (vv. 51-55)

Nello stato di immaginosa ingenuità infantile, il buio è animato da terribili fantasmi, mentre la luce del giorno apre alla vitalità e al gioco chi è immerso nel conforto della speranza. Il fanciullo vive lo spazio come un pieno di possibilità imaginative, come un doppio visibile della dimensione fantastico-dialogica, al contrario dell'adulto che vive lo spazio come un doppio visibile della dimensione temporale trascorsa: allora le distanze tra gli oggetti non segnalano più lontani mondi possibili bensì mondi passati o semplicemente impossibili. Ed infatti:

*Quella loggia colà, volta agli estremi
raggi del dì; queste dipinte mura,
quei figurati armenti, e il Sol che nasce
su romita campagna, agli ozi miei
porser mille dilette allor che al fianco*

m'era, parlando, il mio possente errore
sempre, ov'io fossi. (vv. 61-67)

L'insistenza sui deittici (quella, colà, queste, quei), accompagnata dalla presenza di segnali infinitivi, come «estremi raggi» e «romita campagna», definiscono uno spazio in cui si fondono il presente arido delle collocazioni geometricamente esatte (peraltro già fissate, prima che nella poesia, nella 'finzione' artistica dei dipinti di casa Leopardi²⁹), e il tempo indefinito e indefinibile della rimembranza. Da sottolineare, in questi versi, la funzione iterativa del gerundio «parlando»³⁰ al v. 66, confermata dal «sempre» al v. 67. Il sintagma torna nella strofe successiva in figura chiasmica:

O speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età! sempre, parlando,
ritorno a voi. (vv. 77-79)

Figura chiasmica che si giustifica pienamente con l'inversione concettuale, visto che nel primo caso era l'illusione a «parlare» con l'Io, che ne subiva l'influsso positivo; mentre nel secondo caso è l'Io stesso che, per mezzo di una pratica intra-dialogica abitudinaria, origina la ricordanza di quell'illusione. Il «sempre», che al v. 67 indica solo la continuità ininterrotta dell'immaginoso parlare (come ragionare con sé), si carica di un movimento concessivo dovuto alla scoperta dell'infelicità: nonostante la quale, l'Io ripensa pur sempre quei momenti di inconsapevole finzione diurna. Si capisce perciò come nella quarta strofe sia messo in risalto il «parlando», che assume ora un senso più legato all'attività poetica, o, per restare al vocabolario leopardiano, più vicino al «ragionare» che al «favellare» (con cui si potrebbe invece rendere il «parlare» della terza strofe). La macchina artificiosa della ricordanza, notturna lenta ragionata, funziona al tempo della scrittura e non dell'immaginazione né della rimembranza: si tratta della stessa illusione forzosamente dialogica del Tasso nell'operetta che lo vede protagonista, o del Ruysch che parla con le sue mummie, o della Terra che costringe la Luna alla comunicazione. L'altro se stesso fantasmatico a cui si rivolgono questi personaggi, storiche metafore dell'Io poetante, è disponibile all'ascolto solo per un tempo determinato, rigorosamente notturno: al crepuscolo (Tasso), per un quarto d'ora (Ruysch),

²⁹ Si tratta dei quadri di Philip Peter Roos che decoravano il salone di casa Leopardi, per cui cfr. PIERACCI HARWELL (1992: 93-94). Cfr. anche il capitolo «Il pittore mira al diletto suo, non all'utile o alla verità» in DAMIANI (2000: 63-72).

³⁰ COLALACOMO (1998: 339, n. 33) nota come il verbo «parlare» designi in questo canto una lingua preverbale, propria dell'immaginazione, precipitata poi nella lingua discorsiva dell'Io che non «parla» ma «dice».

durante il sonno degli uomini (Terra e Luna); laddove l'illusione infantile parlava «sempre, ov'io fossi».

Lo stato presente di raggiunta aridità immaginativa rivela le sue coordinate proprio nella quarta strofe, dove lo «stato mortale» dell'Io poetante è definito appunto «oscuro» nel tratto testuale in cui è esplicitato il movimento concessivo del pensiero:

*E sebben vòti
son gli anni miei, sebben deserto, oscuro
il mio stato mortal. (vv. 84-86)*

Ma tutta l'analisi della propria condizione interiore è condotta per metafora visiva, che sottintende la dialettica Io/immagine poetica, articolata nei tre momenti fondamentali della progressione verso la morte:

1) Constatazione della perdita dell'immagine:

*[...] poco mi toglie
la fortuna, ben veggo. (vv. 86-87)
indi riguardo il viver mio sì vile (v. 90)*

2) Appressarsi della morte:

*[...] dal mio sguardo
fuggirà l'avvenir (vv. 98-99)*

3) Ritorno dell'immagine in punto di morte:

*[...] e quell' *imago* ancora*

Viene in tal modo tracciato il paradigma dell'essenza immaginativa: dalla perdita definitiva della forza fantastica primigenia al recupero della parte razionale di essa, del suo avanzo da risvegliare nella memoria tramite l'assuefazione. È grazie a quest'ultima che l'immagine può ripresentarsi in punto di morte col suo carico di rimpianti e di dolori, accumulati nel corso degli anni. E proprio una di quelle tappe immaginative è rievocata nella strofe quinta:

*E già nel primo giovanil tumulto
di contenti, d'angosce e di desio,
morte chiamai più volte, e lungamente
mi sedetti colà su la fontana
pensoso di cessar dentro quell'acque
la speme e il dolor mio. Poscia, per cieco*

malor, condotto della vita in forse,
 piansi la bella giovinezza, e il fiore
de' miei poveri dì, che sì per tempo
cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
 sul conscio letto, dolorosamente
alla fioca lucerna poetando,
 lamentai co' silenzi e *con la notte*
 il fuggitivo spirito, ed a me stesso
 in sul languir cantai funereo canto. (vv. 104-118)

Si tratta di una rammemorazione chiaramente stilizzata, da inserire nel contesto della ricordanza poetica che avvicina alla morte: se nella quarta strofe si parla della condizione presente di inconsistenza dell'immagine, nella quinta si rievoca uno stato psicologico passato, in cui la morte trovava posto come immagine anch'essa, come Tu invocato e sospirato («morte chiamai più volte») in seguito fissato nella ricordanza di Nerina.

Questa strofe va letta come diretta continuazione della terza, ad essa coordinata per mezzo della congiunzione «e», ripresa anaforicamente al v. 106 («e lungamente»), mentre determina un salto strutturale rispetto alla quarta, che terminava con la fosca previsione del «di fatal». Di contro agli inquietanti futuri dei versi 95-103, i passati remoti definiscono una situazione emotiva finita per sempre, un percorso poetico ormai abbandonato, quello degli Idilli giovanili: «a me stesso / in sul languir *cantai funereo canto*». Il canto che l'Io indirizza a se stesso, triste ma tuttavia liberatorio e consolatorio, è ancora ispirato ad una condizione tutto sommato immaginativa, la stessa di *Alla luna*. Ne sono testimonianza gli indicatori testuali di durata (appartenenti cioè all'area semantica della rimembranza): «più volte» (v. 106), «spesso» (v. 113), e gli avverbi «lungamente» (v. 106) e «dolorosamente» (v. 114) in *enjambement*.

Qui la notte assume il ruolo di complice del lamento poetico: «lamentai co' silenzi e con la notte» (v. 116), dove la preposizione «con» stabilisce sia una dimensione dialogica (irrealizzabile), sia l'immersione dell'Io nel buio della notte, che poi, assolutizzato in Nerina, sarà unicamente il freddo scenario della perdita di quell'altro se stesso a cui l'Io cantava il suo «funereo canto». In questa strofe, la notte, compagna di sventura, non è ancora nemica della poesia, ma non è più nemmeno la notte misteriosa ed insondabile della terza strofe, che faceva «sospirare il mattin» al fanciullo impaurito (vv. 53-55). È una notte in cui si aggrovigliano indistintamente «speme» e «dolore» (v. 109) e in cui è ancora possibile piangere sulla propria giovinezza che precocemente sfiorisce. Il «cieco / malor» (vv. 109-110) che assale l'Io poetante, da accostare al «fato» di Nerina e al «chiuso morbo» di Silvia, ha, come quest'ultimo, tanto un valore passivo – nel senso di «occulto» e «non luminoso» – quanto un valore attivo, nel senso di «non vedente», «bandato»,

che incombe, secondo criteri di casualità e in modo inesorabile, dall'esterno. La cecità attribuita al malanno fisico, e morale, sta ad indicare una condizione intellettuale scossa, ma ancora influenzabile e sensibile agli accidenti della vita; mentre lo stato presente è immune dall'azione di ogni «cieco malor», essendo esso stesso «oscuro», ovvero privo di luce.

IL CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL'ASIA

Parrebbe sorprendente il fatto che Friedrich Nietzsche abbia potuto prendere spunto, per la sua corrosiva critica alla modernità e al tradizionale concetto lineare di tempo storico, dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Eppure rintracciare in quel testo poetico più che in altri il senso dell'«eterno ritorno» del tempo su se stesso in una circolarità senza fine, appunto 'infinita', non fu una forzatura del filosofo tedesco. È di fatto proprio tale 'infinità del finito', nel senso di infinita possibilità di rinascita dell'immagine poetica dalla sua stessa morte, espressa a livello contenutistico ma anche e soprattutto mostrata in atto nella strutturazione stessa del canto, ad aver causato un senso di vettigine nei lettori e ad aver disorientato non poco la critica¹.

Se già *A Silvia* e *Le Ricordanze* provocano una serie di slittamenti emotivi nel procedere della lettura, ricondotti però ad una coerenza almeno apparente dalle prepotenti figure fantastiche di Silvia e di Nerina che fungono da collante poetico, il *Canto notturno* è ancor più destabilizzante; dal momento che si tratta di un canto più concettoso. In esso Leopardi mette a frutto le esperienze compositive precedenti, riuscendo a rappresentare *in fieri* il sistema riflessivo basato sullo studio del salto memoriale/immaginativo in grado di creare o ricreare l'immagine poetica da un reale sdoppiato e trasognato; il tutto per mezzo di una complessa elaborazione metatestuale della struttura enunciativa, e del messaggio da essa veicolato.

L'impressione di disordine concettuale e di progressione per giustapposizione di immagini piuttosto che per svolgimento logico, è dovuta in larga parte all'assenza di dialettica tra l'attimo presente ed il passare del tempo. L'immagine mitico/fantastica che impera nel canto, la luna, riflette tanto l'oggettivazione dell'Io illusorio del pastore quanto la fissità dell'imperscrutabile destino umano e dunque dell'Io razionale e sapiente. La luna, che Colaiacomo (1995: 404) definisce una sorta di «allegoria temporale», agisce come specchio dell'ambiguità costitutiva del testo: l'unico modo accettabile di afferrare e di affermare la presenza (o l'illusione della presenza) di un'im-

¹ La quale, quando non si è arrestata alla superficie del testo, ha dovuto giustificare la differenza rispetto ai *Canti* precedenti con una evoluzione ideologica dell'autore: dall'autobiografismo alla riflessione sul male universale. Cfr. ad es. BIGI (1967).

agine nella poesia è ormai per Leopardi quello di renderla metafora *in absentia* della poesia stessa e di 'disseminarla' nel tempo della scrittura più che di svolgerne logicamente il significato. Di qui le asprezze e le contraddizioni tanto discusse; e di qui la necessità di scardinare l'unità del soggetto, ora distinto in un Io personaggio (il pastore) che conduce il livello ingenuo del discorso, e un Io autoriale vigile dal cui punto di vista la situazione del pastore di fronte alla luna apparirà tragicamente umoristica.

Il *Canto notturno*, lungi dall'essere il cadenzato e pessimistico lamento di un semplice pastore alla luna, è la rappresentazione in presa diretta (nel senso di rappresentata in atto) dell'annullamento della dimensione dialogica, in quanto dimensione comunicativa e possibilità di apertura all'altro'. Indicativa a tal proposito risulta la soppressione di «alla luna» dal titolo (che in un primo tempo era *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia centrale alla luna*); soppressione che Blasucci giustifica con la ripetizione che si sarebbe venuta a creare tra il canto del pastore e l'idillio *Alla luna* nell'edizione Piatti del 1831². Io credo che, accanto alle innegabili questioni formali, se ne possano trovare altre di portata strutturale: penso infatti che Leopardi abbia volutamente omesso di porre l'accento sulla luna come destinataria/interlocutrice fantastica delle interrogazioni assolute dell'Io, rivolte in realtà al nulla eterno dell'universo. Il dialogo è di per sé non solo impossibile, dunque monologante e fittizio, ma affidato a due interlocutori che eccedono non di poco le persone e i limiti rappresentativi del pastore e della luna. Essi si rivelano come le ipostasi di due fasi distinte del pensiero dell'Io che dialoga in realtà con un se stesso sdoppiato.

In conseguenza di ciò lo scacco del dialogo, per non equivalere all'impossibilità della poesia, deve coincidere con il recupero della dialogicità all'interno della struttura sintattica e logica. I continui salti di piano temporale e di livello enunciativo, scanditi da alcuni connettivi di discorso, l'attenzione alla semantica interpuntiva, determinano la valenza intra-dialogica del discorso, ben al di là della rinuncia alla forma-dialogo in quanto tale. Il dialogo effettivo (modulato sull'esperienza delle *Operette*) tra Io autoriale e Io pastore si

² Cfr. BLASUCCI (1989: 157). L'osservazione è ridiscussa, ma sostanzialmente accettata da SANTAGATA (1994: 161). A proposito, mi pare interessante il giudizio espresso da BROSE (1998: 102) nel capitolo in cui si occupa dell'idillio *Alla luna* e in cui osserva come la scelta tra il primitivo titolo *La Ricordanza* e il definitivo *Alla luna* sia determinata dalla necessità di privilegiare nel titolo gli aspetti ingenui del componimento piuttosto che quelli sentimentali; vale a dire, la volontà precisa di porre l'accento sull'occasione immaginativa che ha messo in moto la macchina della ricordanza, più che sul processo in quanto tale. Per inferenza, possiamo asserire che il contrario avviene nel *Canto notturno*, in quanto qui si tratta proprio del procedimento poetico opposto: si traccia (come sempre, a ritroso) la storia di un percorso riflessivo, lasciando sullo sfondo l'occasione fantastica che lo ha generato.

specchia e si consolida in quello, inscenato ma utopistico, tra il pastore e la luna.

1. Il dialogo intertestuale

La critica è stata compatta nel rintracciare la fonte principale di questo canto nella canzone L del *Canzoniere* petrarchesco, ma è stata altrettanto compatta nel registrare la sua pressoché totale estraneità rispetto alla tematica e al senso del componimento dell'aretino. Non ci sarebbe niente di più lontano dalla passionale ed accorata disperazione amorosa della canzone L e di tante altre, niente di più estraneo al doloroso rimorso del Petrarca; insomma niente di più lontano dall'aura (= da Laura) trasognata del *Canzoniere*, di questa luna inafferrabile e dell'estremo filosofico appello al nulla del pastore errante. Il che è vero; ma non implica per forza di cose la conseguenza secondo cui il Petrarca fungerebbe esclusivamente, a quest'altezza della produzione leopardiana, da inesauribile magazzino poetico in cui ripescare una serie di immagini secondarie e di locuzioni (poco sfruttate dai petrarchisti del '500³) onde rimpolpare il bagaglio espressivo di testi in realtà sempre meno ispirati nella sostanza al grande modello trecentesco⁴.

Io credo al contrario che il confronto intertestuale col Petrarca si faccia più intenso e consapevole, nel senso di critico e polemico, e che ad essere recuperata, a scapito della folta schiera di petrarchismi secolari, sia una semanticità pura e originaria, un Petrarca, direi, assoluto. Dopo l'espertezza del commento al *Canzoniere* il Leopardi vive il rapporto col poeta di Laura in

³ Cfr. NOFERI (1976); dove si svolge il discorso della differenza tra un petrarchismo cinquecentesco contro cui Leopardi si scaglia in più occasioni, ed un petrarchismo più sentito e profondo, rintracciabile nella linea poetica Leopardi-Ungaretti. Sul petrarchismo e sulla sua ricezione caratterizzata in qualche modo dalla «dispersione» del modello, cfr. BOLOGNA (1993: 311-335).

⁴ La stessa NOFERI (1976: 44), pur riconoscendo un'influenza petrarchesca sui Grandi Idilli, sostiene che «quello che di petrarchesco adesso affiora non è già la struttura narrativa, bensì quella melodica, intendendo una melodia non solo verbale, ma tematica, appartenente alla dizione dei sentimenti». Così pure GRAZZINI (1987) parla di un petrarchismo esclusivamente strutturale a proposito del *Canto notturno*: «Composto di una serie di microcanti, il *Canto notturno* rivela affinità strutturali con un organismo pluritestuale, con un *canzoniere*: ne riproduce la pianta su scala ridotta». Cfr. inoltre FRATTINI (1978), il quale rifiuta la tesi della Noferi sui due petrarchismi distinti, delineando un rapporto di confronto, di reminiscenze e di riprese vaghe, ed infine, all'altezza del canto di cui ci stiamo occupando, di rigetto: «La presenza del Petrarca (dalla ripresa dei Grandi Idilli alla *Ginestra*) risulta non solo rara e saltuaria, ma sempre più profondamente macerata e, per così dire, transustanziata» (p. 625). Anche BONORA (1978: 91-131) afferma che «dal Risorgimento al *Canto notturno* quelli che il Leopardi prende dal Petrarca sono essenzialmente alcuni pochi accordi che restano del tutto riassorbiti nell'onda di una musica nuova».

modo nuovo: lo critica, ne rifiuta la forzata coerenza della foma-libro *Canzoniere*⁵, e così facendo ne valorizza, portandoli alle estreme conseguenze, gli aspetti più trasgressivi, i lati più oscuri che faticano a comporsi nella progressione della raccolta e nella sistemazione imposta ai *fragmenta*: il contrasto interno all'Io sganciato definitivamente dalla problematica religiosa, il rapporto complesso col tempo e con la memoria e di quest'ultima con la scrittura.

Il *Canzoniere* del Petrarca resta comunque e sempre un modello con cui confrontarsi. Sulla cui superiorità in fatto di «naturalità poetica» resterà valida l'idea espressa già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818):

Di quella celeste naturalità colla quale ho detto che gli antichi esprimevano il patetico, può veramente bastare il solo Petrarca ch'io metto qui fra gli antichi, né senza ragione, perch'è loro uguale, oltreché fu uno dei primi poeti nel mondo appresso al gran silenzio dell'età media. (DS 72)

Il rapporto intertestuale del Leopardi con Petrarca permane fitto e niente affatto marginale anche laddove parrebbe secondario e quasi frutto di un gioco più o meno complesso tra conscio e inconscio da situarsi in una sorta di memoria poetica a lungo termine. Il commento al *Canzoniere* è lì a testimoniare, nel suo «raro e desolato rigore illuministico» (Contini 1970: 638) e nella sua «trasparenza ellenica» (Berzéro 1933: 186), la riflessione leopardiana su quelle stesse immagini di cui il poeta si serve nel *Canto notturno*; e ciò malgrado la fatica e la noia del lavoro, dichiarate in una lettera all'editore, nella quale arriva perfino a negare la bellezza poetica dei versi petrarcheschi⁶.

Ritengo pertanto che questo canto costituisca una parodia in chiave laico-materialista di una linea portante del *Canzoniere* di Petrarca: quella cioè della ricerca di una «pedagogica» (Contini 1943: 28) o «auto-pedagogica» (Starobinski 1982: 22) soluzione al disagio interiore attraverso la pratica della scrittura e la sistemazione (piuttosto travagliata) dei singoli testi all'interno del libro⁷; secondo un procedimento che sancisce il trionfo del tem-

⁵ Per l'evoluzione della forma *Canzoniere* cfr. GORNI (1984: 504-518).

⁶ Cfr. Ep. 991, 1236-37: «Io le confesso che, specialmente dopo maneggiato il Petrarca con tutta quell'attenzione ch'è stata necessaria per interpretarlo, io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche, e sono totalmente divenuto partecipe dell'opinione del Sismondi, il quale nel tempo stesso che riconosce Dante per degnissimo della sua fama, ed anche di maggior fama se fosse possibile, confessa che nella poesia del Petrarca non gli è riuscito di trovar la ragione della loro celebrità».

⁷ Su tutti i problemi relativi a quella che De Robertis ha definito la «filologia delle strutture» in rapporto al *Canzoniere*, cioè lo studio delle complesse connessioni formali e tematiche fra i testi, cfr. SANTAGATA (1992) e ANTONELLI (1992: 466-sgg.). Per una bibliografia critica in merito rimando ai testi appena citati e al recente CARATTOZZOLO & GÜNTERT (a c. di) (2000).

po della memoria, o del tempo dell'anima, e che culmina nella *Canzone alla Vergine* nell'estremo tentativo di giustificare spiritualmente l'iter esistenziale e tematico⁸. La perfetta armonia petrarchesca tra «movimento interiore dell'anima che si rifrange in quell'altro che fa il testo» (Bologna 1993: 303) in tensione verso un *diario spirituale* o *romanzo autobiografico*, non poteva coincidere, se non parodicamente, col progetto leopardiano di una finzione narrativa guidata da un Io sconfitto e 'finito' (anche testualmente) già dall'inizio del componimento, bloccato nell'eterno presente a-storico della scrittura: «parole mute, fatte d'inchiostro», per dirla col Manzoni (Ps XXXVII, 648), che veicolano ormai l'unica consapevolezza del dolore in quanto costitutivo dell'essere.

La centralità del processo immaginativo legato alla pratica dialogica accompagna strutturalmente la parodia, la modula nelle tappe evolutive del *Canzoniere* stesso, scandendo i momenti culminanti della progressiva distruzione dei principi esistenziali e ideologici su cui riposa lo svolgersi dei componimenti petrarcheschi.

I punti essenziali di tale progressiva distruzione sono:

1) Involuzione piuttosto che evoluzione del tempo della memoria, che si scopre bloccato in una spazialità fissa e in un eterno presente.

2) Assenza di speranza e dunque di possibile consolazione nel ricorso alla «divinità» lunare, a ciò che evidentemente è lontano dallo stato di chi parla. La luna viene infatti a coincidere, nel corso del componimento, con un'immagine fissa della memoria, sempre agente nell'immaginario collettivo in quanto figura mitica (dunque in un certo senso divina) onnipresente e immortale, fonte e al tempo stesso oggetto di ricordo e di immaginazione. Ma in quanto fissa ed immortale, essa rappresenta la negazione stessa della memoria e di ogni presupposto di comunicabilità: ciò che non deve morire, che non coesiste cioè con la tensione del morire, non ha bisogno di comunicare e non ha memoria (: è un «pensionato della memoria», direbbe Pirandello. E come non pensare al *Coro di morti?*).

3) Rappresentazione in atto della morte dell'immagine poetica, progressivamente privata del suo alone fantastico, fissata come sterile interlocutrice, del tutto sfasata già dall'inizio rispetto ai presupposti enunciativi dell'Io.

Cerco ora di riassumere, prima dell'analisi puntuale, lo svolgimento e l'articolazione interna del canto leopardiano in relazione ai componimenti

⁸ Sul tema della memoria comune ad entrambi gli autori cfr. UNGARETTI (1969: 451-496). OSSOLA (1982: 293-306) offre una lettura illuminante dei saggi di Ungaretti su Petrarca, interessanti anche per il rapporto con Leopardi, definendo la *memoria* petrarchesca come «la parola che colma l'assenza» e il linguaggio come «teste di sostituzione, luogo dell'assenza, ma per sempre nominata». Cfr. inoltre FRATTINI (1978: 109-150).

del *Canzoniere* utilizzati; articolazione che spiega in parte la stessa sistemazione delle strofe, gli spostamenti e le indecisioni che caratterizzano questo canto più di altri, e che funziona – ad un livello metatestuale – come una sorta di studio parodico/filologico delle strutture petrarchesche⁹.

Lo spunto letterario del pastore è dato (oltre che dall'articolo letto nel «Journal des savants»¹⁰) dalla canzone L del Petrarca, in cui, oltre al pastore, compare anche «la vecchierella» che offre uno spunto per la seconda strofe. Ma il pastore si trasforma per Leopardi in uno sdoppiamento di se stesso o meglio in una vera e propria allegoria del pensiero, come la vecchierella (diventata il «vecchierel») lo è della vita umana: due immagini secondarie spiccano un salto dalla pagina petrarchesca e diventano centrali rivendicando la loro infelicità esistenziale non riconosciuta nel *Canzoniere*. Il pastore assume addirittura le veci di Io poetante, e ci conduce attraverso il suo «errare» nella scrittura, che cerca a sua volta di fissare l'«errare» del pensiero.

L'allegoria del viaggio (senti)mentale petrarchesco, rovesciata di segno e attribuita al pastore, investendo tutto il campo semantico del verbo «errare» (da «vagare» a «sbagliare») in un andirivieni intermittente, si esplicita alla fine del canto, ma è presente fin dall'inizio. Gli spunti della canzone L sono però fatti interagire immediatamente con quelli derivanti dalla *Canzone alla Vergine* e dall'Apocalisse¹¹: la progressione logica del *Canzoniere* è negata in un sol colpo dal cortocircuito che si crea con l'accostamento di «vagar mio breve» e «il tuo corso immortale» (vv. 19-20) posti dalla prima strofe sullo stesso piano di inutile girovagare/errare.

⁹ L'autografo napoletano offre, com'è noto, un ordine di successione delle strofe diverso da quello definitivo, suggerito in quella sede attraverso una numerazione aggiunta. Tenendo presente quest'ultima, la primitiva disposizione contemplava il seguente ordine: I («Che fai tu luna in ciel...»), II («Vecchierel bianco, infermo...»), V («O greggia mia che posi...»), III («Nasce l'uomo a fatica...»), IV («Pur tu, solinga, eterna peregrina...»). La sesta strofe è un'aggiunta posteriore, come conferma la diversa intensità dell'inchiostro. Cfr. in proposito Monteverdi (1967).

¹⁰ Per quanto riguarda le letture leopardiane sul rapporto tra mondo antico e mondo nuovo, sull'origine asiatica dell'umanità, sulle caratteristiche delle popolazioni primitive dell'Asia e dell'America, complessa preistoria ispirativa del *Canto notturno*, cfr. DIONISOTTI (1988: 157-178).

¹¹ Nella *Storia dell'astronomia* Leopardi scrive: «Non poche divinità del paganesimo credonsi dover ridursi alla luna, tra le quali Cerere, etc...» (PP 27). – La Luna nel *Canto notturno* si presenta come una sorta di divinità laica. Qualificazioni attribuibili anche alla luna sono d'altronde già adoperate in Petrarca in riferimento alla Vergine: o *fenestra del ciel lucente altera* (v. 31), (...) *Or tu donna del ciel, tu nostra dea / (se dir lice, et conveni)* (vv. 98-99). Ricordiamo tra l'altro che in una fonte del Petrarca da Apocalisse XII, v. 1, si legge: *Mulier amicta Sole, et Luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim*, che servi al Petrarca per i versi: *Vergine bella, che di sol vestita, / Coronata di stelle*. La luna che si trova sotto i piedi di Maria a significare la sua superiorità sulle creature mutabili (= mortali), assurge essa stessa a divinità immutabile (= immortale) sotto il cui sguardo freddo si consuma il dramma inspiegabile dei mortali.

In conseguenza di ciò ma su un altro livello, alla fine della terza e poi nella quarta strofe è sancita più o meno esplicitamente l'incomunicabilità tra luna e pastore e il vuoto 'errare' del pensiero (dunque anche della memoria) che torna sempre al punto di partenza; come al punto di partenza concettuale del canto torna la quinta strofe, quella della greggia. Nel finale della strofe quarta agiscono suggestioni dal sonetto CCCLXV del *Canzoniere* immediatamente precedente la *Canzone alla Vergine* (CCCLXVI), il che spiegherebbe in parte lo spostamento operato da Leopardi che portò la strofe della greggia dal terzo al quinto posto: dopo i riferimenti al sonetto, invece dell'invocazione alla Vergine, troviamo una itriverente e paradossale invocazione alla greggia. E poi, nell'ultima strofe, di nuovo la ripresa di alcune immagini del sonetto; quasi ad inglobare la strofe della greggia nel cerchio di una lucida (e disperata) operazione antipetrarchesca del pensiero che pone sullo stesso piano greggia e luna/divinità in nome del loro inerte mutismo.

Oltre ai riferimenti testuali e concettuali al *Canzoniere*, allo studio del particolare ordine che essi assumono nel *Canto notturno* e che li carica di senso permettendone un'interpretazione sistematica, il testo leopardiano è disseminato di alcune spie linguistiche che lo strutturano in senso umoristico, anche nei confronti di quello petrarchesco: l'uso complesso e apparentemente incoerente della congiunzione «ma» e dell'avverbio «forse» crea un vero e proprio sistema metatestuale, in rapporto alla dialettica tra i due Io e ai loro differenti punti di vista.

2. Analisi del testo

2.1. IL TITOLO

Non insisto sul senso profondamente meditato e sulle implicazioni retroattive del sostantivo «Canto» con cui Leopardi a questo punto definisce le sue poesie, anche quelle passate. Mi sembra acquisita la consapevolezza di una scelta leopardiana musicalmente «vaga» per indicare una voce poetica proveniente dal nulla ed approdante al nulla, che accoglie in sé la tradizione e l'innovazione, l'immagine antica morta per sempre e l'immagine della morte, la sola possibile al presente¹².

Nel caso del *Canto notturno* poi, al generico «canto» è accostato l'aggettivo-simbolo della poetica leopardiana, «notturno»: un canto che nasce nella notte e si perde nella notte non ha per Leopardi soltanto il senso vago e indefinito del poetico romantico; o almeno non più a quest'altezza

¹² Cfr. F. FERRUCCI (1998: 83); BIGI (1967) e (1994).

della sua produzione. Il «Canto notturno» è ormai un allegorico lamento della e sulla voce assoluta dell'Io nel suo fallimentare essere 'qui ed ora', che scandisce il tempo della morte e della sconfitta, possibile soltanto in una finzione appunto 'notturna'¹³: quando le 'reali' illusioni diurne possono essere sconfitte dai fantasmi 'veri' del sogno (in quanto immagini morte non più visibili che si materializzano nella mente).

Con la stessa lente allegorica devono essere letti gli altri elementi del titolo. L'«errante» come attributo del pastore viene sostituito al «vagante» dell'autografo soltanto in un secondo tempo¹⁴; e si tratta di una sostituzione non trascurabile. Certamente «vagante» risultava troppo legato ad una sfera semantica pacificamente idillica per poter caratterizzare la tormentata ricerca esistenziale del pur semplice pastore; e, se rimandava alle tante scelte di «vaghezza» semantica che il Leopardi indicò in numerose occasioni come necessarie alla poesia, proprio per questo appariva troppo poco incisivo.

Ma si possono forse invocare motivazioni strutturali per la sostituzione. «Vagante» tornava al v. 19 che già ne ampliava il senso al corso della vita; mentre «errante» determina un effetto di eco tra i vv. 136 e 139. Si collega cioè all'ultima lassa e al tema centrale del canto: l'esistenza come movimento (anche degli astri) vuoto, statico perché vano e senza spiegazione. Il titolo dunque, in un ritorno di senso, si carica dell'acquisizione finale del ragionamento poetico: da ingenua didascalia che introduce al canto si trasforma in tragica epigrafe sulla inutilità del canto stesso.

In conseguenza di ciò, «errante» definisce indirettamente già dal titolo sia il movimento del pastore, sia quello del pensiero che «erra dal vero». Si propongono dunque i due significati del verbo «errare» legati entrambi tra sé e all'idea del «vagare» in più direzioni. Il pastore errante diventa così già nel titolo allegoria del pensiero che vaga – si tortura – fallisce. Come scrive Colaiacomo (1995: 402) «l'erranza dell'Io viene colta dal testo nel suo affiorare alla coscienza come immagine riflessa dai movimenti degli astri nel cielo, come un'immagine che giunge *da fuori* e, perciò stesso, è carica di implicazioni ontologiche».

L'errare del pastore, come «vagare» del pensiero nella memoria, dà il via al dialogo con l'interrogazione d'apertura; e l'errare dell'Io vigile, come «errore» consapevole e riconosciuto, dà il via al parallelo processo umoristico che cresce man mano e sfocia nel riconoscimento dell'impossibilità del dialo-

¹³ Cfr. PRETE (1998²: 121-129), il quale lega il notturno dei *Canti* alla semantica della solitudine, del silenzio, oltre che alla luce lunare che fa del notturno «il teatro della rappresentazione dell'essere, delle sue forme, del suo destino» (p. 123). Di «espressione apollinea e notturna» parla per questo canto F. Ferrucci (1998: 87).

¹⁴ Cfr. BLASUCCI (1989).

go, nel vuoto movimento delle parole che si annullano tra loro, «girando senza posa, per tornar sempre là donde son mosse», come gli astri nel cielo (v. 96).

2.2. PRIMA STROFE

Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai,	1
silenziosa luna?	
Sorgi la sera, e vai,	
Contemplando i deserti; indi ti posi.	
Ancor non sei tu paga	5
di riandare i sempiterni calli?	
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga	
di mirar queste valli?	
Somiglia alla tua vita	
la vita del pastore.	10
Sorge in sul primo albore;	
Move la greggia oltre pel campo, e vede	
greggi, fontane ed erbe;	
poi stanco si riposa in su la sera:	
altro mai non ispera.	15
Dimmi, o luna: a che vale	
al pastor la sua vita,	
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende	
questo vagar mio breve,	
il tuo corso immortale?	20

L'incipit del canto immerge il lettore in una situazione tendenzialmente dialogica: (possibile) interlocutrice dell'io, la luna. Che la forma interrogativa sia tipica di una certa scrittura biblica (in particolare i *Salmi*¹⁵) e che Leopardi se ne serva per ottenere uno stile salmodiante e lamentoso, non esclude anzi avvalorare la tesi secondo cui questa prima parte si presenta come il frutto della riflessione ingenua dell'io-pastore che contempla e si smarrisce di fronte all'astro luminoso nel cielo. E avvalorare anche l'impressione che l'interrogazione di costituente, iterata, rappresenti il modo per oggettivare e al tempo stesso svuotare di senso l'immagine poetica: come Silvia, e come le stelle delle *Ricordanze*, anche la luna, una volta apostrofata, è già stata superata come

¹⁵ Diversi autori hanno messo in evidenza la parentela delle interrogazioni leopardiane con quelle bibliche, dell'*Ecclesiaste*, di *Giobbe*. Cfr. PASQUINI (1994: 194-195); FERRUCCI (1998: 86-87), e più in dettaglio ROTA (1992: 33). Sulle influenze bibliche in Leopardi è poi di estrema chiarezza analitica il volume di NICCOLI & SALVARANI (1998), i quali parlano di un vero e proprio ipotesto, in senso antinomico, per l'*Ecclesiaste* nei *Canti*.

occasione figurativa della rimembranza, ha già svelato la sua incolumabile distanza in quanto immagine di morte¹⁶. Eppure da essa bisogna pattire perché il canto possa svilupparsi.

Come Silvia, alla quale viene chiesto di «rimembrare» come se fosse viva, ma che di fatto è apostrofata proprio in quanto morta, così la luna non è più «viva» compagna del pastore bensì soltanto il fantasma di una rimembranza che ora si finge e che è già passata. È stato giustamente detto che qui «la luna risplende come il fantasma dell'origine: custode d'un enigma, figura d'un oltre-tempo, sfinge, non più confidente» (A. Prete, in Natoli & Prete 1998: 76). Dunque, le domande che le vengono rivolte non sono certo domande che attendono risposta; anche se non sono nemmeno domande retoriche *tout court*, salvaguardando il senso dell'interrogazione in quanto atto illocutivo, in quanto possibilità di essere formulata. In quest'ottica non risultano convincenti le conclusioni né di quegli studiosi che vogliono assolutizzare il valore assertivo del domandare di questo canto¹⁷, né di quelli che ne accentuano il carattere di manifestazione del dubbio¹⁸: conclusioni entrambe fuorvianti per la comprensione della poesia, il cui senso profondo è tutto nello sdoppiamento dei tempi e delle voci enunciative in rapporto all'oggetto/pretesto «luna». Quest'ultimo si presenta semmai – lo vedremo nel corso del commento – come un'allegoria, un'immagine che sta al posto di un vuoto riconosciuto; e l'appello rivolto a quell'immagine è solo parzialmente sovrapponibile (dal punto di vista poetico) ad un appello che si perde nel vuoto: dato che l'immagine è pur sempre caricata di un pieno dell'immaginazione passata, di un tempo finito e di un futuro fatti implodere su se stessi nella tensione testuale.

Rivelatore in tal senso l'uso dell'avverbio «ancora» tanto nel canto *A Silvia* quanto in quello del pastore errante: uso complesso, differente semanticamente nei due casi, ma carico del medesimo alone di ambiguità e di rimandi ad un non detto precedente o futuro¹⁹. Silvia non può ricordare ciò che non poteva ricordare nemmeno quando era viva, proprio perché viveva ciò che ora le si chiede di ricordare. «Ancora» sottintende qui un «come prima» che non ha senso compiuto se non riferito al soggetto poetante, all'Io che prima era in grado di «rimembrare» ciò che adesso può solo freddamente «ricordare»; ora che la figura di Silvia (la rimembranza stessa) si è oggettivata nella figura della morte. Si tratta dunque di un impiego autoreferenziale (in

¹⁶ Per il senso che assume nella costruzione del testo l'invocazione, in quanto affermazione della voce dell'Io narrante il cui oggetto poetico si stacca però definitivamente dalla narrazione, cfr. COLAIACOMO (1992: 86-90) che analizza il senso dell'invocazione «O donna mia» nella *Sera del dì di festa*.

¹⁷ Cfr. ad esempio CAVALLINI (1975), CERAGIOLI (1983: 84) e MUÑIZ MUÑIZ (1992²).

¹⁸ Cfr. ad esempio GHIAZZA (1992).

¹⁹ Cfr. cap. I, § 6.1.

seconda istanza) dell'avverbio, e metatestuale nella misura in cui si giustifica soltanto se la domanda viene decodificata.

Nel caso del *Canto notturno* l'avverbio rimanda ad un possibile futuro in cui la luna potrebbe stancarsi di percorrere a vuoto lo stesso spazio: impossibile anche questo – proprio perché il suo corso è 'eterno' –, se non riferito di riflesso all'Io poetante, che si è di fatto già stancato e che ha oggettivato la luna nell'immagine fredda della ripetitività e del non-senso delle cose.

L'*incipit* del canto si configura perciò come un'immersione nella contemplazione più o meno ingenua del pastore; ma soltanto in quanto discorso diretto di secondo grado che sottintende un'introduzione del tipo: «Io *finco* di essere pastore e di domandare alla luna». È cioè solo per finzione poetica che la situazione, alla luce di quanto segue, si rivelerà una fase memoriale/immaginativa precedente rispetto a quella che sarà svelata nella terza strofe (vv. 59-60), anche se successiva a quella della seconda e di parte della terza (vv. 41-51). Di conseguenza, la luna che in essa viene 'finta' non è la stessa del finale. Attraverso la sua evoluzione (o involuzione) si segue agevolmente quella del pensiero – e della memoria – attraverso la scrittura.

In effetti mai in Leopardi la luna è quella sentimentale che illumina le mistiche notti romantiche²⁰; anche quando parrebbe essere connotata in tal senso, essa in realtà funziona come un proiettore di immagini, metaforica rappresentazione del tempo della memoria col suo gioco poetico di luci e di ombre. Ed è proprio filando tale metafora che nel *Canto notturno* la luna finisce per essere una proiezione della memoria che, nel suo perenne movimento e nel suo volgersi all'indietro, fallisce l'obiettivo di arrestare un'immagine in sé. D'altronde fin dai primi versi la «dea bianca» (Galimberti 1977: 94) è presentata nella sua dimensione dinamica (che risulterà sfruttata nell'ultimo canto intitolato *Il tramonto della luna*) e non in quella statica, che la connota ad esempio nella *Sera del dì di festa*²¹.

La luna – non tanto perché spettatrice delle vicende umane quanto piuttosto

²⁰ Cfr. cap. 1 § 6.1. La luna, nella produzione poetica leopardiana, è accompagnata da una vastissima gamma di aggettivi: «candida» (*Bruto minore*, v. 77), «aurea» (*Inno ai patriarchi*, v. 34), «cadente» (*Ultimo canto di Saffo*, v. 2), «graziosa» e «diletta» (*Alla luna*, vv. 1 e 10), «cara» (*La vita solitaria*, v. 70), «tacita» (*Al conte Carlo Pepoli*, v. 132), «recente» (*Il sabato del villaggio*, v. 19), senza considerare le varianti innumerevoli: ad esempio, nell'*Inno ai Patriarchi*, v. 34: «alma», «alba», «segreta», «vezzosa», «ridente», «pallente», «placida». Per un'analisi dei caratteri attribuiti alla luna nei *Canti*, e dunque per un'analisi della luna come oggetto lirico, cfr. CERAGIOLI (1982 e 1983). Invece per uno studio generale sulla presenza della luna nell'opera di Leopardi, cfr. PRETE (1986), FOLIN (1987: 57-67), CERONETTI (1970), DELL'AQUILA (1991), ROTA (1997).

²¹ Interessante a proposito la differenza semantica che caratterizza il verbo «posare» utilizzato in entrambi i casi, messa in evidenza da CARONNA (1995: 13): nel *Canto notturno* in senso dinamico, come fine di un cammino (*Indi ti posi*, v. 4), nella *Sera* in senso statico (*posa la luna*, v. 3).

tosto perché dispensatrice di immagini – assume i caratteri della divinità, che risulteranno ancora più trasparenti grazie ai riferimenti alla *Canzone alla Vergine* (CCCLXVI) del Petrarca, presenti a partire dalla seconda strofe, e che si dialettizzano con quelli alla canzone L. Ma, a parte l'intertestualità, bisogna ammettere che la divinità della luna non è cosa che potesse risultare estranea all'immaginazione leopardiana²², nutrita di mitologia e di letture bibliche. Proprio quei caratteri divini (immortalità, verginità, onniscienza) la allontanano progressivamente dal suo essere parte dell'immaginario poetico (come è nella prima strofe che si 'finge' infatti in un tempo memoriale trasognato ed immaginoso) per trasformarla in ipostasi della morte dell'immagine e del tempo perduto. La luna, infatti, «conosce il tutto» (v. 99) e non passa, ed è sempre vista (e vagheggiata come immagine) da chi «conosce» poco, passa e non torna. Ma ciò che è immortale, che non passa, può solo essere indifferente alla condizione umana. Ciò che non muore è infatti 'silenzioso', non ha bisogno di comunicare, ma soprattutto non ha memoria e perciò non conserva l'immagine bensì la propone, sempre diversa allo sguardo di chi non può raggiungerla.

L'allegoria lunare si materializza in immagine soltanto nei momenti di tempo apparentemente trasognato (prima strofe, parte della terza, quarta), mentre si risolve in indifferente e muta entità esterna nei momenti di cosciente riflessione presente; quando cioè l'Io vigile (quello che *finge*) si sovrappone all'Io del pastore. Essa è sempre comunque una sorta di specchio per lo sdoppiamento dell'Io poetante (*Somiglia alla tua vita / la vita del pastore*, vv. 9-10); ed è grazie a questo specchio, che contempla paesaggi e trasogna rimembrando, che nasce la poesia. Ma quando questo secondo Io ingenuo tornerà in se stesso, vale a dire contemplerà l'altro se stesso vigile, scoppierà allora il dramma del non-senso, dello scacco finale del pensiero:

Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale. (vv. 59-60)

E poi ancora:

Ma tu per certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto. (vv. 98-99)

Quando cioè il tempo della rimembranza/immaginazione si fa riflessione cosciente (ma anche ricordanza, cioè ricordo effettivo, storia reale), esso si

²² Cfr. FEDI (1997: 243-272) in cui si sviluppa l'idea di una linea «artemidea» nella poesia leopardiana: una luna divinità con tutti i caratteri anche figurativi della dea Artemide.

scontra con la morte; e la morte coincide con l'oblio (come nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*).

Ma tornando alla prima strofe, dobbiamo rilevare che laddove viene stabilita un'apparente ma in sostanza falsa somiglianza tra luna e pastore (*Somiglia alla tua vita / la vita del pastore*, vv. 9-10) l'abbandono della prima persona da parte del pastore rivela sì – come scrive Pier Giorgio Conti (1998: 238) – una sorta di spersonalizzazione del senso che viene universalizzato ad accomunare l'esperienza umana nel suo complesso, ma sul piano del discorso scopre anche una sussurrata intrusione (o sovrapposizione) dell'Io vigile che prenderà definitivamente la parola più tardi. E la cui presenza si avverte sul finale di questa strofe, quando si afferma la differenza tra il «vagar mio breve» e il «tuo corso immortale» (vv. 19-20).

Entra qui in scena la tanto spesso citata canzone L del *Canzoniere*, in cui l'Io poetante illustra la propria disperata situazione sentimentale rispetto alla serena condizione degli altri esseri:

Quando vede 'l pastor calare i raggi
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
e 'nbrunir le contrade d'oriente,
drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
lassando l'erba e le fontane e i faggi,
move la schiera sua soavemente;
poi lontan da la gente
o casetta o spelunca
di verdi frondi ingiuncha:
ivi senza pensier s'adagia e dorme. (vv. 29-38).

A parte le riprese testuali ai vv. 12-14 del *Canto notturno*, più volte indicate dai critici, ci interessa ora l'ultimo verso; e ci interessa ovviamente per contrasto. Nel canto leopardiano, il pastore diventa lo poetante e 'si vendica' dell'affermazione secondo cui il suo riposo sarebbe privo di tormento e di preoccupazioni. E lo fa dal primo verso, con la domanda cruciale che dà il via al canto:

Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai,
silenziosa luna? (vv. 1-2)

per poi descrivere il percorso della luna e la sua possibile stanchezza nel compiere ogni giorno lo stesso percorso. Ma la stanchezza è quella del pastore, e quando si arriva al verso *poi stanco si riposa in su la sera* (v.14), in cui, in virtù del co(n)testo precedente, si può avvertire l'eco del petrarchesco *ivi senza pensier' s'adagia e dorme*, sentiamo già che quella stanchezza non è solo fisica bensì mentale (e sentimentale), ribadita dal successivo *Altro mai non ispera* (v. 15).

A conferma di tale osservazione interviene l'uso della punteggiatura; in particolare dei due punti. Come già spiegato²³, questo segno interpuntivo veicola, per Leopardi, un senso del tutto speciale, «un gioco di suggerimenti e di suggestioni» (Borrelli 1997: 310) che va molto al di là dell'uso canonico di indicare che il discorso che segue è lo sviluppo di un'idea precedente o di mettere in rilievo una parte del periodo. L'impiego poetico carica i due punti di un valore metatestuale: essi segnalano – non sempre ma molto spesso – anche un salto di livello enunciativo, introducendo la sovrapposizione dell'Io di secondo grado, vigile e disilluso, che presiede alla composizione del testo e che sa già dove questo condurrà il lettore.

Nel nostro caso specifico, infatti, il v. 14, chiuso dai due punti, apre alla prima tetra constatazione riflessiva, dopo l'adozione della terza persona: *Altro mai non ispera* – lapidario settenario con cui fa capolino la voce dell'Io razionale – seguito da altri cinque versi (tutti settenari tranne il 18), nei quali si conta ancora due volte l'uso dei due punti. L'*iter* del pastore descritto in precedenza si conclude nella desolata constatazione della mancanza di speranza, come se il v. 14 fosse il risultato di quel viaggio; oltre che la sua premessa: in pratica, il vuoto di speranza scardina a ritroso la dolce contemplazione della prima parte della strofe, inserendo il precipitato di una riflessione da lungo tempo formulata, anteriore alla 'finta' contemplazione, e ascrivibile perciò ad un diverso livello enunciativo.

Ma tutto ciò è per ora camuffato dal tono interrogativo e salmodiante, che tende ad inglobare queste spie discorsive in una lamentosa uniformità tonale e concettuale; tanto che i due punti qui non coincidono con pause ritmiche, non sono cioè marcati metricamente, come saranno invece quelli del v. 90 (che dividono il settenario dal quinario). Soltanto alla fine del canto risulterà palese ciò che stiamo notando ora: e cioè che l'immagine apostrofata è una sorta di contenitore verbale del vuoto; e la domanda le è destinata perché di fatto in essa è già contenuta e non risolta. In altre parole, la luna è come uno «specchio d'acqua diaccia» in cui l'amara riflessione si rimira, e, secondo la descrizione pirandelliana, «si tuffa e si smorza» (Um. 132): il fumo che ne esala è l'alone di indeterminatezza, di ambiguità, che emana questo canto già dalla prima strofe. È come se sull'immagine lunare rimbalzassero le domande, poiché essa ne è al tempo stesso la dispensatrice, nel senso che ne consente la formulazione.

Un ulteriore salto all'indietro – una sorta di immersione nella memoria a lungo termine – si verificherà con le due strofe successive.

²³ Cfr. cap. 5, § 2.1.

2.3. SECONDA STROFE

Vecchierel bianco, infermo,
 mezzo vestito e scalzo,
 con gravissimo fascio in su le spalle,
 per montagna e per valle,
 per sassi acuti, ed alta rena, e fratte, 25
 al vento, alla tempesta, e quando avvampa
 l'ora, e quando poi gela,
 corre via, corre, anela,
 varca torrenti e stagni,
 cade, risorge, e più e più s'affretta, 30
 senza posa o ristoro,
 lacero, sanguinoso; infin ch' arriva
 colà dove la via
 e dove il tanto affaticar fu volto:
 abisso orrido, immenso, 35
 ov'ei, precipitando, il tutto obblia.
 Vergine luna, tale
 è la vita mortale.

Con la seconda strofe il pensiero si apre ad una fase rammemorativa ancora precedente, e presenta la sedimentazione di una tirata riflessiva da lungo tempo meditata: non solo perché riprende alcune osservazioni dallo *Zibaldone*²⁴, ma anche perché il faticoso itinerario del vecchierello è chiaramente tratto dall'immaginario cristiano, con traumatico cambiamento di meta finale. Lo aveva ben osservato il Pascoli (1896: 79):

Non è questo il cristiano che, a imitazione del divino Maestro, deve prendere la croce, cadendo sott'essa, risorgendo sempre con essa? «Dalla tua mano ricevetti la croce, la porterò e la porterò fino alla morte, così come m'imponesti». Quella del vecchierello non è una croce ma un fascio. Il poeta dissimula, sdegna l'immagine

²⁴ In particolare: «Che cosa è la vita? Il viaggio di uno zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dorso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso e quivi inevitabilmente cadere» (Zib. 990). E per la terza strofe: «Il nascere istesso dell'uomo, cioè il cominciamento della sua vita è un pericolo della vita, come apparisce dal gran numero di coloro per cui la nascita è cagione di morte, non reggendo ai travaglio e ai disagi che il bambino prova nel nascere» (Zib. 99). Ciò non vuol dire naturalmente che per le altre strofe non siano possibili riscontri con lo *Zibaldone*; anzi essi sono fitti e numerosi, come ha mostrato la MUÑIZ MUÑIZ (1992²). Ma un conto è il riferirsi da parte di Leopardi, per mezzo di rivisitazione poetica, ad una serie di riflessioni che per forza di cose doveva trascrivere, o aver trascritto, in forma prosastica diluita; un altro conto è ricalcare quasi alla lettera un passo dello *Zibaldone*, onde evidenziarne la struttura di riflessione cosciente, in sintonia cioè con la resa in prosa.

vera, che certo gli s'era affacciata alla mente, ma è quella. Il Petrarca ha dato qualche colore e non altro: ch  il fanciullo antico si   ridestato nel giovane trentenne e ha parlato col suo linguaggio d'allora.

Il tono narrativo, e tematicamente familiare ai lettori dello *Zibaldone*, cela comunque un sottile gioco di *liaisons* con la prima strofe. Il faticoso cammino del vecchierello riflette e metaforizza quello del pastore, a sua volta esemplificato su quello della luna; alla quale, per , mancava la conclusione, conseguenza/premessa al percorso da compiere, e mancava perci  l'epilogo introdotto dai due punti. Qui invece, al v. 34, in sintonia con il v. 14 della prima strofe, i due punti a fine endecasillabo chiudono il cammino (aprendolo all'interpretazione) sull'«abisso orrido» del nulla a cui   destinato. Il percorso compiuto tanto dal pastore quanto dal metaforico vecchierello   quello del canto stesso, e il suo specchiarsi nell'eterno cammino lunare presenta in atto la necessaria illusione di vita, che   pirandelliana «reciprocit  dell'illusione» (*I pensionati della memoria*, NA II, 739) o non  :   illusione di comunicare, creazione di un'immagine 'altra' (la luna) – in funzione della quale 'fingere' le distanze spaziali e temporali misurandole deitticamente (*Col  dove la via*, v. 33)²⁵ – da opporre all'oblio e alla convinzione pre-testuale secondo cui «  funesto a chi nasce il d  natale» (v. 143).

  con i vv. 37-38 che il lettore viene riportato al livello della prima strofe (e che sar  anche della quarta, in entrambi i casi sulla scia della tensione concettuale ed emotiva messa in atto dai vv. 19-20):

**Vergine luna, tale
  la vita mortale.** (vv. 37-38)

Si tratta di una ripresa testuale parziale dalla *Canzone alla Vergine*, ma che si spiega perfettamente nella logica delle fonti leopardiane:

Vergine, tale   terra, et posto   in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne

recitano i versi 92-93 della canzone CCCLXVI del Petrarca, dove   facile enucleare mentalmente il primo emistichio, e leggerlo come se fosse *Vergine, tale   [la] terra* nel senso di «stato terreno»; la ripresa ha ancora pi  senso in

²⁵ Si tratta ovviamente di una deissi complessa e anch'essa distribuita su differenti piani, tanto linguistici quanto extralinguistici. Cfr., per un'illustrazione delle varie potenzialit  della deissi, VANELLI (1981). Per il «col  leopardiano, avverbio dialogico, indicatore spazio-temporale, cfr. PASQUINI (1994: 185).

quanto Leopardi circoscrive ad un solo verso il calco *Vergine (luna)*, tale tramite un *enjambement* forte che isola il soggetto «la vita mortale»²⁶.

Di altrettanto interesse è notare che nella stesura dell'Autografo la lassa che segue, cioè la terza, è quella che comincia:

O greggia mia che posi, oh te **beata**
che la miseria tua credo **non sai!** (vv. 105-106)

cioè l'attuale quinta. L'allocuzione alla greggia, dopo il riferimento testuale appena analizzato, suona blasfema se si pensa all'invocazione alla Vergine del Petrarca:

Vergine **saggia**, et del bel numero una
de le **beate** vergini prudenti (vv. 14-15).

Si opera in tal modo un accostamento (irriverente) tra luna-divinità e greggia, in nome di una sorte più favorevole di quella umana. Il *dimmi* ripetuto tanto alla luna quanto alla greggia lo conferma.

Azzardo inoltre l'ipotesi che lo spostamento della strofe in questione dal terzo al quinto posto sia dovuto anche ad una scelta legata ai riferimenti petrarcheschi che fanno sistema nei confronti del *Canzoniere*. La strofe *Pur tu, solinga, eterna peregrina* (l'attuale quarta), giustamente celebrata dai critici e considerata cruciale nello svolgimento del canto, presenta sul finale (come vedremo in seguito) alcune analogie con il sonetto CCCLXV del *Canzoniere*, immediatamente precedente la *Canzone alla Vergine*; il che spiegherebbe lo spostamento della strofe *O greggia mia* nel senso di una (parodica) fedeltà strutturale all'ordine del *Canzoniere*. Dopo il riferimento al sonetto, invece dell'invocazione alla Vergine, si propone una paradossale invocazione alla greggia; e poi di nuovo la ripresa di alcune immagini del sonetto. La strofe della greggia si trova così racchiusa nel cerchio concettuale di un pensiero disincantato, che resta l'unico vero protagonista di tutto il canto. È il pensiero in quanto tale che causa il tormento a cui l'uomo è sottoposto; che sottrae importanza a qualunque invocazione o preghiera: svelando il vuoto di ogni domanda e l'assenza di risposte.

²⁶ Non è di poco come il fatto che l'aggettivo «vergine» risulti rarissimo in Leopardi. Lo troviamo attribuito solo a «speranza» in *La vita solitaria*, v. 49. Due volte compaiono le varianti «virgineo» e «virginee», rispettivamente in *Amore e morte*, v. 124 e in *Alla primavera*, v. 38.

2.4. TERZA STROFE

Nasce l'uomo a fatica, ed è rischio di morte il nascimento.	40
Prova pena e tormento per prima cosa; e in sul principio stesso la madre e il genitore il prende a consolar dell'esser nato.	
Poi che crescendo viene,	45
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre con atti e con parole studiasi fargli core, e consolarlo dell'umano stato:	
altro ufficio più grato	50
non si fa da parenti alla lor prole. Ma perché dare al sole, perché reggere in vita chi poi di quella consolar convenga?	
Se la vita è sventura	55
perché da noi si dura?	
Intatta luna, tale è lo stato mortale. Ma tu mortal non sei, e forse del mio dir poco ti cale.	60

Della terza strofe, per le nostre finalità esegetiche, interessano in particolare gli ultimi quattro versi. Il v. 57 ricalca il v. 37 della strofe precedente (*Vergine luna, tale*), modulato sul v. 92 della *Canzone alla Vergine*, con la variante *intatta per vergine*. Mentre i versi 59-60 segnano l'esplicitazione della distanza incolmabile e dell'impossibilità di comunicazione rispetto alla luna: che è l'interlocutrice-pretesto di un dialogo impossibile.

La dialettica mortale/immortale che percorre tutto il canto si esprime in un movimento progressivamente ironico tra il «forse» e il «certo» della strofe successiva; movimento che pian piano inserisce umoristicamente la luna nel novero dell'«innumerabile famiglia», implicitamente riducendola ad un puntino che «vaga senza posa» come la terra e gli altri pianeti. Il loro cammino circolare è lo stesso del canto che si chiude su se stesso, cioè al punto in cui si articola il discorso dialogico iniziale. La domanda cruciale di questa strofe (*Ma perché dare al sole...*) è di fatto la diretta continuazione di quelle della prima strofe, secondo una dinamica che chiariremo.

In questa lassa esplode il cortocircuito che nella prima strofe si era prefigurato tra il «*vagar mio breve*» (v. 19) ed «*il tuo corso immortale*» (v. 20); e si apre il baratro che divide lo stato di mortalità da quello di immortalità. Il «dire», l'espressione cioè del bisogno di comunicare, viene riconosciuto

come caratteristico soltanto dell'essere mortale; il «dire» (della seconda e terza strofe), che risulta essere appunto «mio», si nega in quanto tale come possibile risposta al «dimmi» della prima strofe²⁷. La struttura discorsiva si rivela, in tal modo, intradialogica, cioè dialogo dell'Io poetante con se stesso.

Un tale slittamento si accompagna ad un'evoluzione di *status* della luna: man mano cioè che essa viene dichiarata estranea ed indifferente, perde la sua essenza di immagine mitico-fantastica, di oggetto di rimembranza, per rivelarsi fonte di riflessione: essa è una sorta di specchio in cui si sdoppia il pensiero per dialogare con se stesso. Questo salto, originato da un passaggio mentale dalla fase immaginativa a quella riflessiva (o filosofica), coincide per forza di cose con un salto di livello testuale, segnalato da una spia linguistica molto cara a Leopardi: il *ma* preceduto da interpunzione forte:

Intatta luna, tale
è lo stato *mortale*.
Ma tu *mortal non sei*,
e forse del mio dir poco ti cale. (vv. 57-60)

Al di là del primo e più evidente livello di opposizione semantica su base lessicale (mortale/immortale), sul «ma» si scarica il peso dello sdoppiamento enunciativo e della riflessione metatestuale a cui esso dà luogo²⁸. Il connettivo infatti non solo segna un momento cruciale nell'evoluzione argomentativa; struttura altresì il susseguirsi delle immagini nel testo poetico evidenziando

²⁷ Non mi sento di condividere pertanto i commenti che hanno voluto rintracciare la struttura originaria del canto, e giustificare poi gli spostamenti interni, in base ad una presunta alternanza di domande e risposte. Cfr., tra questi, DE ROBERTIS & MARTELLI (1972): «La conseguenza più vistosa [dello spostamento della strofe della greggia] è l'accostamento delle strofe 2ª e 3ª, le quali, perduta la funzione di successive e malinconicamente ripetute risposte a due diverse e successive domande, di 'seconda voce', finiscono con l'apparire una troppo prolungata analisi, per immagini prima e poi per diretta rappresentazione della sventura umana» (p. 323). L'impianto dell'autografo secondo un ordine di domande e di risposte è accettato da BLASUCCI (1996: 117).

²⁸ Ciò accade non solo in questo caso. Si pensi al «ma» dell'*Infinito*, esaurientemente analizzato nella sua funzione logica e poetica da COLALACOMO (1992: 27-29). Per un'analisi generale di «ma» preceduto da interpunzione forte, cfr. MARCONI & BERTINETTO (1984). Per un'analisi puramente linguistica del «ma» dell'*Infinito* cfr. invece Sabatini (1997), che lo interpreta, sulla scia di BLASUCCI (1985: 98-99), come un «ma» limitativo: «Quanto al *ma* (limitativo) piazzato dopo la prima pausa forte, assolve la sua normale funzione di congiunzione testuale, qui, come in tanti altri casi, di lunga gittata; e se il contrasto che chiaramente si impenna su di esso è di tanta potenza, ciò non deriva dalla forza della congiunzione in sé, ma da tutti gli altri elementi, ben più denari e impressivi, che costellano l'impasto lessicale e la struttura metrica, prima e dopo quella cerniera (come rilevato da Blasucci)» (p. 131). Senza mettere in discussione la validità dell'interpretazione linguistica, non si può comunque dimenticare che, in contesto poetico, quella congiunzione – pur non possedendo di per sé determinati significati – se ne fa carico, si presta cioè ad agire su differenti livelli enunciativi.

done, a livello metatestuale appunto, la reale progressione logica e fantastica sottesa a quella apparente che si formalizza nella scrittura.

Il «ma» del v. 59 segna, secondo un criterio controaspettativo o sostitutivo (= è di fatto logicamente sostituibile con «invece»), un primo livello di opposizione tra due stati diversi ed inconciliabili: mortale *vs* immortale. Ma, oltre a ciò, il margine di ambiguità, avvertibile ad una lettura non superficiale, risulta consistente se si riflette al referente dell'affermazione «*tale* è lo stato mortale» (in cui il rinforzo in eco dà vigore alla centralità logica del «*tale*»). Qual è in realtà lo stato mortale a cui si riferisce l'io poetante? È lo stato che richiede costante consolazione (secondo la descrizione della seconda strofe) o non piuttosto quello di chi è costretto a por-re/si continuamente domande che resteranno senza risposte? Si tratta cioè dello stato corrispondente al contenuto del «(mio) dire» o all'atto del «(mio) dire»? Se adottiamo questa seconda soluzione, il senso dell'enunciato diventa: «Il mio stato mortale coincide con una condanna al dialogo con me stesso, ad essere prigioniero di una serie di quesiti che non potranno essere risolti, alla solitudine che partorisce la noia; in quanto *tu*, silenziosa perché immortale, non esisti in relazione dialogica con me» (che è poi il tema centrale del canto)²⁹. Il filo del «dire» si dipana lungo la quarta strofe, per poi intrecciarsi di nuovo su se stesso nel riconoscimento esplicito della dinamica intra-dialogica: «*dico fra me pensando*» (v. 85).

La funzione metatestuale di cui si carica il «ma» in virtù del co(n)testo in cui è inserito fa luce sul carattere umoristico di tale impianto intra-dialogico: i due io che si confrontano annullano il senso del Tu specchiandosi tra di loro secondo un tipico processo narcisistico, ma ad entrambi viene data la parola (sempre sdoppiata perciò nei/dai due punti di vista)³⁰. Il «ma» sottolinea lo spostamento del discorso appunto sul Tu che lo segue (e che sarà anche il referente di parte della quarta strofe), ma segna paradossalmente, celata nell'opposizione più profonda di tipo metatestuale che abbiamo analizzato, la negazione dello stesso Tu in quanto entità in grado di interloquire fess'anche tramite un tacito ascolto.

Sancita tale negazione, il testo è pronto per dichiararne un'altra che prende spunto proprio dalla distanza abissale che divide l'uomo dall'universo circostante: la negazione del senso stesso dell'esistenza. È ciò che accadrà nella quarta strofe, in un coerente sviluppo della linea umoristica. Il vuoto di

²⁹ È d'altronde la situazione messa in scena nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Cfr. in proposito il cap. 4.

³⁰ Si badi che qualora non si consideri questa com-presenza di due voci, ma si prediliga quella dell'io autoriale a scapito di quella del personaggio fittizio/pastore, il senso diverrebbe piuttosto ironico che umoristico; e sarà forse la linea che prevale nei *Canti* del ciclo di Aspasia, come intende M. BROSE (1998: 61-sgg.).

ogni domanda si apre sull'abisso del vuoto di senso, venuto meno di fatto il possibile interlocutore; e ciò proprio nel momento in cui più direttamente (e ironicamente) ad esso si rivolge:

Ma tu per certo,
giovinetta immortal conosci il tutto. (vv. 98-99)

C'è però un altro «ma» in questa strofe, al v. 52:

Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga? (vv. 52-54)

che sottolinea il passaggio da uno stato di pausa riflessiva già sedimentata in una precedente fase di recupero memoriale (seconda strofe e vv. 39-51 della terza), verso lo stato mimetico della protesta in diretta, tramite le interrogazioni che si collocano sullo stesso piano (dunque nella stessa fase immaginativa) di quelle espresse nella prima strofe. Il quale piano, a sua volta, scivolerà, col «ma» successivo, verso l'ulteriore salto di valore metatestuale che lo ingloberà negandolo in quanto altrettanto trasognato.

Possiamo pertanto affermare fin d'ora che i quattro «ma» presenti nel *Canto notturno* marcano in progressione le tappe fondamentali del recupero memoriale e dunque dei livelli di articolazione (dia)logica sottostante al testo poetico. Essi sono dunque spie linguistiche molto forti del procedere a ritroso della memoria poetica, col segnalare i bruschi salti di prospettiva del pensiero dallo stato immaginativo a quello cosciente. Così facendo, strutturano la finzione dialogica del ragionamento; per la cui esplicitazione solo il tempo della scrittura rigidamente e sottilmente articolato nella sintassi può fare da catalizzatore.

Non soddisfano i confronti intertestuali. Altrettanto presenti e centrali nello svolgimento dei testi risultano i «ma» del Petrarca; eppure, essi non raggiungono mai il grado di ambiguità di quelli leopardiani. Consideriamo ad esempio i «ma» preceduti da punto fermo della canzone L, che di solito vengono giudicati fondamentali per la dinamica intertestuale leopardiana:

la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et più e più s'affretta;
et poi così soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'adduee
cresce qualor s'invia

per partirsi da noi l'eterna luce. (vv. 5-14);

l'avaro zappador l'arme riprende,

[...]

et poi la mensa ingombra

di povere vivande,

simili a quelle ghiande,

le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora.

Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad ora,

ch' i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta,

ma riposata un' hora, (vv. 18-27);

E i naviganti in qualche chiusa valle

gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,

sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.

Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,

[...]

fine non pongo al mio obstinato affanno; (vv. 43-53).

Si tratta sempre di «ma» controaspettativi o correttivi che dir si voglia, che determinano uno spostamento dell'attenzione su un aspetto in contrasto con quanto affermato in precedenza. La contrapposizione è in sostanza tra stato di serenità di altri esseri e stato di angoscia dell'Io poetante.³¹

Mentre dunque nel Petrarca l'opposizione resta ben ferma nell'ambito semantico – è cioè comunque un'opposizione di senso – nel *Canto notturno* l'impossibilità di risposta ai dubbi dell'Io poetante sancisce la mancanza assoluta di senso, ed il «ma» segna il distacco da esso. Distacco di un pensiero che opera un progressivo distanziamento umoristico da una propria precedente fase immaginativa, sottolineato dallo slittamento dal «forse» al «certo».

2.5. QUARTA STROFE

Pur tu, solinga, eterna peregrina,

che sì pensosa sei, tu forse intendi,

questo viver terreno,

il patir nostro, il sospirar, che sia;

che sia questo morir, questo supremo

65

³¹ Forse più indicativi risultano alcuni «ma» dell'Ariosto, il cui impiego metatestuale è però più esplicito di quello leopardiano: ad esempio «Ma seguitiamo Angelica che fugge» (OF I, 32, v. 8). Dove il «ma» introduce lo spostamento del *focus* discorsivo dopo la divagazione. Ma non è il caso di insistere oltre sulla maggiore ambiguità dei «ma» di Leopardi, il cui valore metatestuale è conseguente all'interpretazione a ritroso del testo, e si situa su un livello esclusivamente concettuale, di sdoppiamento dell'Io poetante.

scolorar del sembiante,
 e perir dalla terra, e venir meno
 ad ogni usata, amante compagnia.
 E tu *certo* comprendi
 il perché delle cose, e vedi il frutto 70
 del mattin, della sera,
 del tacito, infinito andar del tempo.
 Tu sai, tu *certo*, a qual suo dolce amor
 rida la primavera,
 a chi giovi l'ardore, e che procacci 75
 il verno co' suoi ghiacci.
 Mille cose sai tu, mille discopri,
 che son celare al semplice pastore.
 Spesso quand'io ti miro
 star così muta in sul deserto piano, 80
 che, in suo giro lontano, al ciel confina;
 ovver con la mia greggia
 seguirmi viaggiando a mano a mano;
 e quando miro in cielo arder le stelle;
 dico fra me pensando: 85
 a che tante facelle?
 che fa l'aria infinita, e quel profondo
 infinito seren? che vuol dir questa
 solitudine immensa? ed io che sono?
 Così meco ragiono: e della stanza 90
 smisurata e superba,
 e dell'innumerabile famiglia;
 poi di tanto adoprare, di tanti moti
 d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
 girando senza posa, 95
 per tornar sempre là donde son mosse;
 uso alcuno, alcun frutto
 indovinar non so. Ma tu per *certo*,
 giovinetta immortal, conosci il tutto.
 Questo io conosco e sento, 100
 che degli eterni giri,
 che dell'esser mio frale,
 qualche bene o contento
 avrà fors'altri; a me la vita è male.

Il «pur» nel senso di «eppure», all'inizio della quarta strofe, riporta il discorso ancora una volta sul piano immaginativo, dunque sempre trasognato, delle domande della prima strofe e delle tirate riflessive della seconda e della terza. Ciò implica che il «forse» del v. 62 si situa su un differente livello enunciativo rispetto a quello del v. 104, in cui si specchia perfettamente il

«forse» del v. 60; un livello sempre interno ad una rammemorazione poetica. Siamo cioè sulla stessa lunghezza d'onda del «certo» del v. 73 che si carica perciò del peso del «forse» precedente in direzione di un indeterminato poetico.

Il contrario accade tra il «forse» del v. 104 ed il «certo» del v. 98. In conseguenza del salto di livello introdotto dal «ma» (*Ma tu per certo, / giovinetta immortal, conosci il tutto* – vv. 98-99) il «certo» assume un valore umoristico di affermazione/negazione assorbendo qualunque residuo di funzione dubitativa del «forse» del v. 104, già eco di quello del v. 60 che gli aveva aperto la strada³².

Si crea dunque, in questa strofe, una struttura a chiasmo tra i due «forse» e i due «certo» che si influenzano secondo un movimento inverso e conforme al livello testuale di appartenenza. Ad un livello immaginativo-rammemorativo il vago e l'indefinito tengono il campo, mentre ad un livello cosciente il vago e l'indefinito slittano verso il concettualmente presente e definito, il tragicamente «certo», che culminerà nell'ultima lassa.

Un primo spartiacque è segnato dal «*dico fra me pensando*» (v. 85) che, come abbiamo spiegato, segue tematicamente il filo del «dire» (v. 60), e si definisce come atto illocutivo e intradiadialogico, determinante in quanto tale per la tessitura del testo. Le domande dei vv. 86-89, se da un lato seguono la linea contemplativa segnata da «*Spesso quand'io ti miro*» (v. 79) che sottolinea una ripetitività dell'azione nel ricordo; dall'altro, sono già proposte non tanto come il contenuto del «dico» che le introduce, ma piuttosto come la modalità e l'essenza stessa dell'interrogazione. Non per tanto sono incorniciate tra le affermazioni metalinguistiche «*Dico fra me pensando*» (v. 85) e «*Così meco ragiono*» (v. 90) che ribadisce il valore assoluto del «ragionare» come sdoppiamento dell'Io.

Il «così» assume in questo caso un ruolo strategico, paragonabile al «così» del v. 14 di *A Silvia*³³: ad una prima lettura, infatti, esso dovrebbe riferirsi al coteo interrogativo precedente, mentre ad una lettura attenta allo sdoppiamento dei livelli enunciativi il «così», con valore di congiunzione e non di avverbio, può indicare una conclusione logica generale. In pratica, si potrebbe intendere non solo «ragiono in questi termini con me stesso», ma anche «pertanto è con me stesso che ragiono» o «da quanto detto si deduce che ragiono con me stesso»³⁴.

³² L'avverbio «forse» risulta nettamente predominante in questo canto rispetto agli altri. A volte viene usato nelle interrogative retoriche, con funzione di affermazione piuttosto che di dubbio. In quest'ultimo senso compare solo in *Amore e morte*, vv. 34 e 36, in *La sera del dì di festa*, v. 18, nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, v. 131: si tratta cioè di liriche piuttosto concettose e riflessive, in cui l'avverbio esprime una vaghezza concettuale più che poetica.

³³ Cfr. cap. 6, § 2.1.1.

³⁴ Anche un'altra interpretazione possibile di «così», come di avverbio omerico indicante

Il salto logico verso il presente della scrittura è dunque reso possibile proprio dal «*Così meco ragiono*» e dura per tutto il tempo dei versi 90-98, quelli centrali per la tematica del movimento circolare degli astri³⁵. L'ambiguità concettuale e argomentativa risulta qui evidenziata dai due punti al v. 90, la cui tensione sintattica tra le domande precedenti e le conclusioni finali attira sulla «e» il peso logico del «ma» ironico/umoristico del v. 98: «*Ma tu per certo, / giovinetta immortal, conosci il tutto*». Un tale movimento verso lo stato cosciente coincide con una ripresa dalla *Canzone alla Vergine*: *Vergine d'alti sensi, / tu vedi il tutto*³⁶ (vv. 100-101). Dopo esser stata annoverata tra i pianeti dell'«innumerabile famiglia» che «gira senza posa», la luna ha perso l'identità divina. E ciò ad un livello cosciente non può non coincidere con la scoperta del nulla, della mancanza di senso portata alla luce dal movimento umoristico.

Il dialogo col Petrarca risulta comunque più complesso di quanto detto finora. Rileggiamo i vv. 98-104:

Ma tu per certo,
giovinetta **immortal, conosci** il tutto.
Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell'esser mio **frale**,
qualche bene o contento
avrà fors'altri; a me la vita è male.

Confrontiamo questi versi con quelli del sonetto CCCLXV, immediatamente precedente la *Canzone alla Vergine* e facente parte della stessa aura religiosa di preghiera e di riscatto:

Tu che **vedi i miei mali** indegni et empì,
Re del cielo invisibile **immortale**,
soccorri a l'alma disviata e frale. (vv. 5-7).

uno stato trasognato e libero da preoccupazioni, una «sorta di gioco nella realtà» (cfr. LONARDI 1969: 85-87), varrebbe soltanto al primo e più superficiale livello di lettura: «ragiono con me stesso senza un fine preciso, così, senza manifesta ragione». Più plausibile mi sembra questa scelta nell'altro «così» della strofe: *Star così muta in sul deserto piano*, che è caso diverso di avverbio legato alla condizione della luna, e che esprime uno stato di indefinibile incoscienza, un *modus* dell'esistenza fine a se stesso.

³⁵ Agisce a questo punto, mi pare, una suggestione dalla canzone petrarchesca 264: *mirando 'l ciel che ti si volge intorno, / immortal et addorno* (vv. 49-50).

³⁶ Mi pare che l'accostamento alla *Canzone alla Vergine* sia stato suggerito, ma soltanto per questo verso, dal solo GALIMBERTI (1987: XXIX) tra le righe di un commento introduttivo ricco di spunti e suggerimenti.

Nel *Canto notturno* al Tu si contrappone prepotentemente l'Io che rivendica la propria forza in questa lassa. Mentre il Tu è allontanato in una dimensione altra ed irraggiungibile (di fatto è dichiarato comunicativamente inesistente) con il movimento umoristico di cui sopra, si fa avanti l'Io la cui forza in Petrarca era ovviamente annullata nella richiesta di soccorso a Dio.

La rima *immortale/frale* lascia il posto alla rima *frale/male*, dove il «male» diventa parola-rima sostituendo l'«immortale» preminente nell'altro caso. L'aggettivo possessivo è ora trasferito sul senso di fragilità («esser mio frale»), mentre il «male», universale, non è «mio», ma di tutti. Ferma restando la debolezza dell'Io, i suoi mali sono l'unica amara verità di fatto, tutt'altra cosa dai «mali indegni et empî» del Petrarca: «mali» che, infatti, diventano in Leopardi di forma singolare. È tutta la vita ad essere finalizzata al «male», e l'immortalità della luna è un termine di paragone ironico e poco credibile.

2.6. QUINTA STROFE

O greggia mia che posi, oh te beata, che la miseria tua, credo, non sai! Quanta invidia ti porto! Non sol perché d'affanno quasi libera vai;	105
ch'ogni stento, ogni danno, ogni estremo timor subito scordi; ma più perché giammai tedio non provi. Quando tu siedì all'ombra, sovra l'erbe, tu se' queta e contenta;	110
e gran parte dell'anno senza noia consumi in quello stato. Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra, e un fastidio m'ingombra la mente, ed uno spron quasi mi punge sì che, sedendo, più che mai son lunge dal trovar pace o loco.	115
E pur nulla non bramo, e non ho fino a qui cagion di pianto. Quel che tu goda o quanto, non so già dir; ma fortunata sei. Ed io godo ancor poco, o greggia mia, né di ciò sol mi lagno. Se tu parlar sapessi, io chiederei: dimmi: perché giacendo a bell'agio, ozioso,	125
s'appaga ogni animale; me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?	130

Dopo l'acme raggiunto dalla stanza più lirica, la lassa *O greggia mia* riconduce la linea evolutiva della composizione ad un livello mediano. L'effetto di *variatio* ottenuto con un simile intervento di ingegneria testuale permette un relativo allentamento di tensione. Ma in realtà ciò deriva dall'illusione di un ulteriore salto temporale all'indietro. Sembrerebbe cioè di trovarsi di fronte ad una nuova reminiscenza, ad un nuovo interlocutore impossibile; per la presentazione del tema che è poi, in ordine temporale, quello che fa da premessa concettuale a tutto il canto: la noia. Ma si tratta, come detto, di un'illusione. In realtà qui il livello è e resta quello della riflessione cosciente, dal quale di fatto l'io non esce più dopo la dichiarazione «*a me la vita è male*» (v. 104). Il che è sintatticamente provato dalla presenza della «e» al v. 117 (anaforicamente ripetuta ai vv. 122 e 126), oltre che dall'esplicitazione della condizione impossibile: «*Se tu parlar sapessi, io chiederei*».

La noia agevola l'erranza del pensiero che, oltre ad addentrarsi nei meandri della fantasia e della memoria catturando immagini che restano piacevoli finché conservano contorni sfumati ed *indefiniti*, fissa quelle stesse immagini nel loro essere morte, appunto *finite*, nel loro «*venir meno / ad ogni usata, amante compagnia*» (vv. 67-68). Il dramma della lacerazione dell'immagine rispecchia di fatto quello della lacerazione di un rapporto, o meglio di ogni rapporto: come spiega Binni (1994: 549-550)

Leopardi riconferma attraverso la figura del pastore la sua intuizione profonda: ciò che ci sconvolge nel pensiero della nostra morte non è tanto il nostro *venir meno* ma la lacerazione di un rapporto, il «*venir meno*» appunto «*Ad ogni usata, amante compagnia*», dove quell'«*amante*» meglio che «*amata*», indica che con la nostra scomparsa noi veniamo a portare dolore negli altri, in coloro che ci amano.

Si tratta di un dramma che agisce attraverso il pensiero ossessivo di chi non può dimenticare, di chi è condannato a ricordare; una delle fortune ipotizzate per la greggia è che «*ogni estremo timor subito scordi*» (v. 111).

Leopardi cerca di mantenere un tono medio forzando i versi in direzione di una sovrapposizione di piani testuali; cerca cioè quasi di fondere i livelli, a sottolineare la centralità concettuale e poetica di questa quinta strofe. Anzi, direi che il motivo della noia come causa di tutti i mali dell'uomo viene addolcito e quasi sciolto in un discorso a sfondo dialogico, di aspirazione rammemorativo/immaginativa ma di ispirazione razionale. Il che risulta evidente alla luce dello scarto violento e definitivo dell'ultima strofe, la quale anche dal punto di vista tematico introdurrà l'estrema conclusione: «*è funesto a chi nasce il dì natale*». È come se l'io si sforzasse di mantenere il riconoscimento originario (nel senso di antecedente al concepimento del testo poetico) della vera causa dell'infelicità umana al di fuori del livello di coscienza ed amara riflessione che essa stessa suscita³⁷.

³⁷ Per una esauriente trattazione del tema della noia in Leopardi, e per il senso che essa assume «come forma cava dell'entusiasmo», cfr. PIERACCI HARWELL (1986).

2.7. SESTA STROFE

Sono invece i tre «forse» della sesta strofe a strutturare il canto sulla scia dei «ma» precedenti (vv. 59 e 98), del «forse» del v. 60 e del «certo» del v. 98. Essi, proseguendo la linea tracciata dal chiasmo concettuale di cui ho parlato, riscrivono a ritroso l'intero canto. Carichi di tutto il peso del «certo» del v. 98, rispondono parodicamente ai «forse» del Petrarca, introducendo due ipotesi diverse ed ugualmente irrealizzabili³⁸:

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una, 135
o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensietto
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

Qui non si tratta più di ipotesi fantastiche che lasciano libero sfogo all'immaginazione permettendo il nascere della poesia dall'indefinito e dal vago; si tratta del paradosso finale in cui si esprime un pensiero sconfitto che è ormai giunto al riconoscimento dell'impero del male. Il «forse» del v. 62, in quanto affiancato al Tu (*tu forse intendi*), doveva necessariamente trasformarsi nell'ironico «certo» negatore di «certezze»; mentre i «forse» riferiti all'io non hanno bisogno di tale scarto, essendo già immersi nel non-senso assoluto sul piano cosciente di un'impetosa autoanalisi.

La rigida linearità e il solido equilibrio strutturale di questa strofe – l'unica priva di salti tra differenti fasi del pensiero e dell'immaginazione – sono testimoniati dalla «o» del v. 139 (*O forse erra dal vero*), che mantiene le due ipotesi sullo stesso piano, mostrando come la prima non sia vagheggiata sul piano fantastico (al contrario della seconda), ma che anzi essa rappresenti già

³⁸ Più che a quello della canzone L, credo che valga la pena rifarsi ad altri «forse», come quello del sonetto CCCLXV: *per dar forse di me non bassi esempi* (v. 4). È un «forse», oserei dire, più filosofico, poetico nel senso di un vago concettuale più che di un vago immaginativo. D'altra parte, si è già notato che il sonetto in questione è importante nel sistema *male/immortale/frate* della strofe 4^a. Ma non bisogna dimenticare che anche nella canzone CXXVII, da cui Leopardi mutua il verso 85 «Ad una ad una annoverar le stelle» rendendolo con «E noverar le stelle ad una ad una» (v. 135), l'avverbio «forse» accompagna il verbo principale: «Ad una ad una annoverar le stelle, / e 'n picciol verro chiuder tutte l'acque, / forse credea, [...]» (vv. 85-87).

a tutti gli effetti la sconfitta dell'essere mortale. La seconda ipotesi, che contiene la dichiarazione definitiva dell'infelicità universale, più che inglobare l'altra, la segue logicamente ribadendo quelle conclusioni a cui la coscienza vigile dei vv. 98-104 della quarta strofe era già pervenuta³⁹.

Lassa cruciale, dunque, per la comprensione strutturale del canto, la sesta assolve le seguenti funzioni:

1) Ribadisce la presenza dell'Io vigile attuale rispetto al Tu/Luna, specchio dell'Io immaginativo e dialogico.

2) Spiega il titolo attraverso l'esplicitazione dei due sensi del verbo «errare» («errar di giogo in giogo», v. 136; «erra dal vero», v. 139), configurando la natura stessa dell'esistenza (errante) come dipendente dal pensiero, che isola l'individuo in una solitudine irrimediabile.

3) Sovrappone perfettamente le due voci dell'Io: quella dell'Io-pastore è resa ironica dalla voce dell'Io autoriale, e quella di quest'ultimo è resa umoristica dalla relativizzazione operata dalla voce dell'Io poetante, che nonostante tutto risuona come «una domanda finale del canto» (Conti 1998: 239-240).

4) Conclude circolarmente il discorso intertestuale col Petrarca. Il sonetto CCCLXV, che precede la *Canzone alla Vergine*, recita:

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posì in amar cosa mortale,
senza **levarmi a volo, abbtend'io l'ale**,
per dar forse di me non bassi exempi (vv. 1-4).

E Leopardi:

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi (vv. 133-134)

Il volare morale del Petrarca diventa nel *Canto notturno* un'illusoria ipotesi *in extremis* di evasione di un pensiero giunto all'estremo della riflessione cosciente: da cui si origina il movimento dialogico iniziale del canto. E forse, idealmente, dell'intera raccolta dei *Canti*, definita giustamente «il nuovo canzoniere» (Gorni 1984: 518) o «estremo canzoniere petrarchistico» (Bologna 1990: 163): connotato cioè dal rovesciamento e dallo smembramento dei criteri (artistici e ideologici) dell'originale.

³⁹ Cfr. GUGLIELMI (2000: 107): «Formalmente le due sequenze sembrano bilanciarsi, e formare un'alternativa tra due possibili: "forse" - "O forse". È però un'alternativa ironica, di sublime ironia. Non di alternativa invero si tratta, ma dello sviluppo di un medesimo tema. E tematicamente la sequenza mitica già presenta - e anticipa - la seconda sequenza (filosofica)». All'analisi del *Canto notturno* sono dedicate da Guglielmi le pp. 95-108.

Il ritorno parodico al Petrarca proprio nel *Canto notturno* ha dunque un senso preciso: è l'approdo (certo temporaneo, relativo alla fase creativa di cui ci siamo occupati) del percorso di negazione e di desublimazione, iniziato con i dialoghi delle *Operette*, e in particolare, per quanto concerne il linguaggio lirico, con il *Coro di morti*. Il processo di relativizzazione concettuale, di svuotamento dei significati tradizionali e di sostituzione umoristica dell'immagine antica con una 'morta', o mai esistita, tocca qui il suo culmine: il recupero del tradizionale mascheramento dell'Io in personaggio, coincide infatti, paradossalmente, con la massima esibizione dell'Io autoriale e del vuoto fantastico che la finzione narrativa tenta di coprire.

Il travestimento pastorale e la sua miserrima, ma molto concreta, condizione terrena fanno da sfondo (contrastivo) all'apice dell'astrattezza filosofico-linguistica che l'Io realizza in questo canto: riflessione sulla vita e riflessione sulla lingua si intersecano nel recupero incrociato, e parodico, di memoria poetica (emblematicamente petrarchesca) e di memoria biografica, convergenti entrambe nel simbolico silenzio lunare o, che è poi la stessa cosa, nella voce assoluta, 'notturna' per eccellenza, di un canto sul vuoto. La sovrapposizione umoristica del «forse» sul «certo» e la loro quasi interscambiabilità all'interno del componimento, testimoniano di una totale sfiducia linguistica nel senso e nell'uso sistematico delle parole, ma anche di una conquista poetica: la possibilità di costituire il testo (e i suoi referenti linguistici) come limite. Da una parte c'è il pieno memoriale e dialogico perduto; dall'altra il vuoto dell'abisso «orrido e immenso» dell'oblio, in cui si può evitare di cadere soltanto con uno sforzo di finzione umoristica, che coincide con il massimo coraggio possibile («Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi»). Il testo si costruisce perciò in sospensione su questa soglia di relativismo assoluto, su un *forse* che è anche un *certo*: il *certo* di Cristoforo Colombo che nel *forse* dubbioso ed infinito dell'oceano trova la sua ragione di vita.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO TH. (1956), "Interpunzione", in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 101-108.
- ADORNO TH. & M. HORKHEIMER (1966), "Odisseo, o mito e illuminismo", in Id., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, pp. 52-89.
- AGAMBEN G. (1977), *Stanze*, Torino, Einaudi.
- AGAMBEN G. (1978), *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi.
- AGAMBEN G. (1982), *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi.
- AGAMBEN G. (1983), "Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin", in L. Belloi & L. Lotti (a c. di), *Walter Benjamin. Tempo. Storia. Linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, pp. 65-82.
- AGAMBEN G. (1996), "Pascoli e il pensiero della voce", in G. Pascoli, *Il fanciullino*, a c. di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, pp. 5-21.
- AGOSTI S. (1972), *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli.
- AGOSTI S. (1984), "Une larme... Modelli psicoanalitici e teoria del testo", in A. Giacalone Ramat & T. Kemeny (a c. di), *Linguaggi letterari e metalinguaggi critici*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 63-76.
- ALFONZETTI B. (1989), *L'erede del "Copernico"*, "Le forme e la storia", 1, pp. 77-111.
- AMORETTI G. (1999), *Il di natale. Il simbolismo della nascita in Ad Angelo Mai e Canto notturno di Leopardi*, "Versants", 36, pp. 103-120.
- ANTONELLI R. (1992), *Rerum vulgarium fragmenta*, in Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. I (*Le Opere*), pp. 379-471.
- ARCHI P. (1992), "I punti di sospensione nella prosa pirandelliana", in Cresti, Maraschio, Toschi (a c. di), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni, pp. 279-285.
- AVALLE D'ARCO S. (1970), *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- BACCHELLI R. (1960), *Tutte le opere di Riccardo Bacchelli. Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, vol. 25, Milano, Mondadori.
- BACHELARD G. (1964), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

- BACHELARD G. (1965), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHTIN M. (1975), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- BACHTIN M. (1981), *Dagli appunti del 1970-71*, trad. ital. di C. Strada Janovic, "Intersezioni", 1, pp. 125-147.
- BACHTIN M. (1988), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a c. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi.
- BALDACCI L. (1998), *Il male nell'ordine*, Milano, Rizzoli.
- BALDASSARRI G. (1970), *L'arte del dialogo in Tasso*, "Studi tassiani", 20, pp. 5-46.
- BARBERI SQUAROTTI G. (1980), *Leopardi: le allegorie della poesia*, "Italianistica", IX, 1, pp. 27-39.
- BARILLI R. (1984), "Giacomo Leopardi", in Id., *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, pp. 257-304.
- BARILLI R. (1986), *Pirandello: una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia.
- BAUDRILLARD J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard; trad. ital. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- BAZZOCCHI M. A. (1993), "Un libro senza prefazione. Appunti per una lettura delle *Operette morali*", in F. Curi (a c. di), *Studi sulla modernità II*, Bologna, Printer, pp. 65-87.
- BAZZOCCHI M. A. (1999), *Leopardi: intorno al bicentenario. Rassegna di studi 1993-1998*, "Lettere italiane", 1, pp. 112-141.
- BAZZOCCHI M. A. (1999) (a c. di), *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di Studi per il secondo Centenario Leopardiano*, Firenze, Olschki.
- BECCARIA G. L. (1975), *L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- BELLOI L. & L. LOTTI (a c. di) (1983), *Walter Benjamin. Tempo. Storia. Linguaggio*, Roma, Editori Riuniti.
- BENJAMIN W. (1916), "Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 53-70.
- BENJAMIN W. (1928), "Giacomo Leopardi. Gedanken", in Id., *Critiche e recensioni*, a c. di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-72.
- BERZERO G. (1933), *L'interpretazione di Leopardi alle "Rime" del Petrarca*, in "Annali della cattedra petrarchesca", IV, pp. 184-190.
- BESOMI O. (1979), "Tra preistoria e cronaca delle *Operette*", introduzione a G. Leopardi, *Operette morali*, ed. critica a c. di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. XIII-LVI.
- BESOMI O. (1995), "Il Colombo di Leopardi, ovvero del dubbio", in S. Neumeister (a

- c. di), *Leopardi in seiner Zeit*, Akten des 2. Internationalen Kongresses der Deutschen Leopardi-Gesellschaft Berlin, 17. bis 20. September 1992, Stauffenburg Verlag, pp. 109-124.
- BETTINI M. (1991), "Narciso e le immagini gemelle", in Id. (a c. di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza, pp. 47-174.
- BIGI E. (1950), *Tono e tecnica delle "Operette morali"*, "Belfagor", 4.
- BIGI E. (1951), *Lingua e stile nei "Grandi Idilli"*, "Belfagor", 5.
- BIGI E. (1967), "La genesi del *Canto notturno*", in Id., *La genesi del "Canto notturno" e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, pp. 113-140.
- BIGI E. (1986), "Colombo e Leopardi", in Id., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 85-102.
- BIGI E. (1993), "Autobiografia e poesia nelle *Ricordanze*", in *Da Malebolge alla Senna*, Palermo, Palumbo, pp. 45-56.
- BIGI E. (1994), "La metrica dei *Canti*", in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1991), pp. 277-322.
- BIGI E. (1998), "Motti, facezie, paradossi del Leopardi", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 501-518.
- BIGONGIARI P. (1976), *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia.
- BINI D. (1987), *Fu Leopardi umorista?*, "Italian Quarterly", 109-110, pp. 59-65.
- BINI D. (1998), *Il Tramonto della luna*, "Rivista di studi italiani", XVI, 2, pp. 41-57.
- BINNI W. (1966-67), "A Silvia", in Id., *Lezioni leopardiane*, a c. di N. Bellucci, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 483-498.
- BINNI W. (1973), *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni.
- BINNI W. (1987), *Lettura delle "Operette morali"*, Genova, Marietti.
- BINNI W. (1994), *Lezioni leopardiane*, a c. di N. Bellucci, Firenze, La Nuova Italia.
- BISCUSO M. & F. GALLO (1999), *Leopardi antitaliano*, Roma, Manifesto libri.
- BLASUCCI (1985), *I segnali dell'infinito*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Bologna, Il Mulino, pp. 123-151.
- BLASUCCI L. (1987), *I titoli dei "Canti"*, "Italianistica", 1-3, pp. 327-336.
- BLASUCCI L. (1989), *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano.
- BLASUCCI L. (1996), *I tempi dei "Canti"*, *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi.
- BLASUCCI L. (1997), "Sul canto *A Silvia*", in F. Ceragioli (a c. di), *Leopardi a Pisa*, Milano, Electa, pp. 143-155.

- BLASUCCI L. (1998), "Dal Dialogo tra due bestie al Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 289-304.
- BLUMEMBERG H. (1975), *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Dasein smetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; tr. it. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- BOITANI P. (1992), *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino.
- BOLLATI G. (1998), *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, Torino, Bollati Borin-ghieri.
- BOLOGNA C. (1990), "Le fonti medievali", in A. Frattini (a c. di), *Giacomo Leopardi. Il problema delle "fonti" alla radice della sua opera*, Roma, Coletti, pp. 137-171.
- BOLOGNA C. (1993), *Tradizione e fortuna dei classici italiani* (2 voll.), Torino, Einau-di.
- BOLOGNA C. (1998), *Il filo della storia. "Tessitura" della trama e "ritmica" del tempo narrativo tra Manzoni e Gadda*, "Critica del testo", I, 1, pp. 345-406.
- BONFANTINI M. A. & A. PONZIO (1984), *Per una tipologia del dialogo*, "Il Protagora", 24, 6, pp. 59-83.
- BONFANTINI M. A. & A. PONZIO (1986), *Dialogo sui dialoghi*, Ravenna, Longo.
- BONIFAZI N. (1975), "Il riso leopardiano e la scrittura delle *Operette morali*", in W. Binni et al. (a c. di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, pp. 575-606.
- BONIFAZI N. (1984), "La pantomima del riso", in Id., *Lingua mortale. Genesi della poesia leopardiana*, Ravenna, Longo.
- BONIFAZI N. (1991), *Leopardi. L'immagine antica*, Torino, Einaudi.
- BONORA E. (1978), "Leopardi e Petrarca", in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 91-150.
- BORRELLI C. (1997), "L'interpunzione leopardiana. Note interpretative", in R. Sirri & S. Neumeister (a c. di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida, pp. 297-317.
- BORSELLINO N. (1979), "A Silvia. Variazioni su un sonetto pastorale", in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Atti del IV Convegno Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 419-427.
- BORSELLINO N. (1983), "Drammaturgia della violenza", in Id., *Ritratto di Pirandello*, Bari, Laterza, pp. 91-94.
- BORSELLINO N. (1989), *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti.
- BOSCO U. (1971), *Due capitoli pirandelliani*, "Il cannochiale", s. IV, 3-6, pp. 147-180.

- BOTTIROLI G. (1993), *Forme dell'ironia*, "Strumenti critici", VIII, 2, pp. 151-171.
- BRILLI A. (1979), *La satira*, Bari, Dedalo.
- BRILLI A. (1985), *Dalla satira alla caricatura*, Bari, Dedalo.
- BRIOSCHI F. (1980), *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, Il Saggiatore.
- BROSE M. (1998), *Leopardi e il sublime*, Bologna, Re Enzo.
- BRUGNOLI G. (1998), *I tempi cristiani di Dante*, "Critica del testo", I, 1, pp. 469-492.
- BUCCINI S. (1990), "Giacomo Leopardi e il nuovo mondo", in Id., *Il dilemma della grande Atlantide*, Napoli, Loffredo, pp. 189-205.
- CACCIAPUOTI F. (1998), "La disperazione della felicità", in G. Leopardi, *Manuale di filosofia pratica*, a c. di F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli Editore, pp. XVII-CII.
- CAESAR M. (1989), "Le Operette morali e le risorse del dialogo", in F. Musarra (a c. di), *Leopardi e la cultura europea*, Roma, Bulzoni, pp. 103-124.
- CAPODAGLIO E. (1998), *Due impronte stilistiche nello "Zibaldone" di Giacomo Leopardi*, "Strumenti critici", XIII, 3, pp. 321-362.
- CAPPELLO G. (1982), "Due concezioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello", in *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, pp. 30-57.
- CAPPELLO G. (1986), *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia.
- CAPPELLO G. (1992), *Le reazioni della critica e l'autocommento*, "Strumenti critici", VII, 1, pp. 103-128.
- CAPPELLO G. (1998), *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo.
- CAPRETTINI G. P. (1983), *Dialogo e tradizione: note sulle dinamiche testuali*, Torino, Giappichelli.
- CARATOZZOLO V. & G. GÜNTERT (2000) (a c. di), *Petrarca e i suoi lettori*, Ravenna, Longo.
- CARCHIA G. (1990), *La retorica del sublime*, Bari, Laterza.
- CARONNA M. (1995), *Due lune leopardiane. Commento a Canto notturno di un pastore errante dell'Asia e La sera del dì di festa*, Messina, Rubbettino.
- CASELLA P. (1997), *Strumenti di filologia pirandelliana*, Ravenna, Longo.
- CAVALLINI G. (1975), *Dialettica di "forse" e di "certo" nel "Canto notturno"*, "Critica letteraria", III, 4, pp. 765-770.
- CAVALLINI G. (1999), *Torna azzurro il sereno. Nuovi studi leopardiani*, Roma, Bulzoni.
- CECCHETTI G. (1978), *Sulle Operette morali: tre studi con un poscritto sull'elaborazione dei Canti*, Roma, Bulzoni.

- CELLERINO L. (1977), "Crudel possanza. Note leopardiane", in *Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Roma, Bulzoni, pp. 581-597.
- CELLERINO L. (1992), *Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, L'Aquila, Japadre.
- CELLERINO L. (1995), "Operette morali di Giacomo Leopardi", in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 303-354.
- CELLERINO L. (1997), *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica.
- CELLERINO L. (1998), "Ridendo dei nostri mali: il trattamento serio-comico dei temi filosofici", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 139-156.
- CERAGIOLI F. (1982), *Caratteri dell'oggetto lirico leopardiano (I)*, "Paradigma", 4, pp. 153-175.
- CERAGIOLI F. (1983), *Caratteri dell'oggetto lirico leopardiano (II)*, "Paradigma", 5, pp. 79-91.
- CERAGIOLI F. (1997) (a c. di), *Leopardi a Pisa, ...cangiato il mondo appar...*, Milano, Electa.
- CERONETTI G. (1970), *Intatta luna*, "Belfagor", XXV, pp. 96-103.
- CERONETTI G. (1971), *Difesa della luna*, Milano, Rusconi.
- CERONETTI G. (1988), "Leopardi e il gallo cosmico", in Id., *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, pp. 87-93.
- CHIANTERA A. (1992), "Le regole interpuntive nella trattatistica cinquecentesca", in Cresti, Maraschio, Toschi (a c. di), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni, pp. 191-203.
- CIRCEO E. (1974), "Consonanze Pirandello-Leopardi", in Id., *Ritratto di Boine ed altri saggi*, Napoli, Guida, pp. 175-181.
- COLAIACOMO C. (1975), "Al di qua del paradiso", in *Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, pp. 537-574.
- COLAIACOMO C. (1984), "Cadere per durare: tema e immagine in *A Silvia*", in Id., *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 139-146.
- COLAIACOMO C. (1987), "Sulla letterarizzazione delle rovine in Leopardi", in V. De Caprio (a c. di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Roma, Ist. Naz. di Studi Romani, pp. 131-156.
- COLAIACOMO C. (1992), *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori.
- COLAIACOMO C. (1995), "Canti di Giacomo Leopardi", in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 355-427.

- COLAIACOMO C. (1998), *Conquista del tempo e testo nelle Ricordanze di Leopardi*, "Critica del testo", I, 1, pp. 291-343.
- COLETTI V. (1993), "Un linguaggio poetico distinto e proprio", in Id., *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, pp. 244-255.
- CONSOLI D. (1980), *Per una lettura di "A Silvia"*, "Italianistica", IX, 1, pp. 74-101.
- CONTI P. G. (1964), *L'autore intenzionale. Ideazioni e abbozzi di Giacomo Leopardi*, Losone, Alla Motta.
- CONTI P. G. (1987), "L'infinito" o del paradosso, "Esperienze letterarie", XII, 4, pp. 5-18.
- CONTI P. G. (1998), "Della distanza e dell'approssimazione nella poesia leopardiana", in K. Maier-Troxler & C. Maeder (a c. di), *Fictio poetica. Studi in onore di Georges Güntert*, Firenze, Cesati, pp. 231-241.
- CONTINI G. (1943), "Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare", in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31.
- CONTINI G. (1947), "Implicazioni leopardiane", in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52.
- CONTINI G. (1968), "Memoria di Angelo Monteverdi", in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 369-386.
- CONTINI G. (1970), *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi.
- CONTINI G. (1988), *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni.
- CORSINOVİ G. (1977), *Il metodo scientifico di Giacomo Leopardi*, "Misure critiche", 23-24, pp. 51-62.
- CORSINOVİ G. (1983), *Pirandello: tradizione e trasgressione. Studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Genova, Tilgher.
- CORTI M. (1978), *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi.
- CORTI M. (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- CORTI M. (1993), *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi.
- CORTI M. (1997), *Per un'enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- CURTİUS E. R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke; tr. it. *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- DALL'ALBERO L. (1983), *Petrarchismo e memoria poetica in Leopardi*, "La Rassegna della Letteratura Italiana", 87, VIII, 1-2, pp. 88-101.
- DAMIANI R. (1994), "Le credenze stolte. Leopardi e gli errori popolari", in Id., *L'impero della ragione*, Ravenna, Longo, pp. 7-56.

- DAMIANI R. (1998), *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori.
- DAMIANI R. (2000), *Leopardi e il principio di inutilità*, Ravenna, Longo.
- DE CAMILLI D. (1973), "Leopardismo pirandelliano", in *Studi in onore di Alberto Chiari*, vol. I, Brescia, Paideia, pp. 345-364.
- DE ROBERTIS D. & M. MARTELLI (1972), *La composizione del "Canto notturno"*, "Studi di filologia italiana", XXX, pp. 293-324.
- DE ROBERTIS D. (1986), *Sul "coro di morti" di Leopardi*, "Rivista di Letteratura italiana", IV, 2, pp. 261-331.
- DE ROBERTIS D. (1987), "Il sistema delle poesie in Giacomo Leopardi", in G. Leopardi, *Canti*, a c. di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, pp. XXIII-XLII.
- DE ROBERTIS D. (1993), "I termini dello spazio immaginativo leopardiano", in V. Mengaldo (a c. di), *Omaggio a G. Folena*, Padova, Ed. Programma, II, pp. 1571-92.
- DE ROBERTIS G. (1947), "Sull'autografo del canto *A Silvia*", in Id., *Primi studi manzoniani, e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 150-168.
- DE ROBERTIS G. (1960), "Sull'autografo de *Le Ricordanze*", in Id., *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, pp. 297-304.
- DE ROSA F. (1993), *Il trattamento leopardiano della forma "canzone"*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XXIII, pp. 225-273.
- DE SANCTIS F. (1877), "La *Nerina* di Giacomo Leopardi", in Id., *Leopardi*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 517-532.
- DE SANCTIS F. (1883), "Silvia", in Id., *Leopardi*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 367-372.
- DE SANCTIS F. (1983), *Leopardi*, a c. di C. Muscetta & A. Perna, Torino, Einaudi.
- DEL GATTO A. (1997¹), *Leopardi e Nietzsche: pensiero poetante e pensiero danzante*, "Cenobio", 3, pp. 221-247.
- DEL GATTO A. (1997²), *Spunti leopardiani nel saggio su "L'Umoreismo" di Pirandello*, "Studi medievali e moderni", 2, pp. 229-253.
- DEL GATTO A. (1998), *I dialoghi di Tasso nella ricezione leopardiana*, "SIT. Cahiers du Séminaire d'Italien de l'Université de Neuchâtel", n. 6, pp. 103-116.
- DEL PUPPO D. (1990), *Pirandello e il "Copernico" di Leopardi*, "Canadian Journal of Italian Studies", XIII, pp. 28-37.
- DELL'AQUILA M. (1991), *Leopardi lunare*, "Otto/Novecento", XV, 2, pp. 89-106.
- DELL'AQUILA M. (1992) (a c. di), *Lettture leopardiane. Secondo ciclo*, Roma, Fondazione Piazzolla.
- DELL'AQUILA M. (1997), *Leopardi: le illusioni, la felicità*, "Rivista di letteratura italiana", XV, 1-3, pp. 129-140.

- DI BENEDETTO V. (1967), *Giacomo Leopardi e i filosofi antichi*, "Critica storica", VI, pp. 289-320.
- DI CARLO F. (1979), *Ungaretti e Leopardi*, Roma, Bulzoni.
- DI MIERI F. (1998), *Il risorgimento*, "Rivista di studi italiani", XVI, 2, pp. 201-233.
- D'INTINO F. (1994), *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, "Filologia e critica", IX, II, pp. 211-271.
- DIONISOTTI C. (1988), *Appunti sui moderni*, Bologna, Il Mulino.
- DOLFI A. (1973), *Leopardi tra negazione e utopia*, Padova, Liviana.
- DOLFI A. (1986), *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni.
- DOLFI A. (1991), *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni.
- DOLFI A. (1998¹), "La soggettività tradita e il paradosso dell'oggetto assente", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 107-122.
- DOLFI A. (1998²), *Allegoria del vero e finzione mitica nelle Operette morali*, "Littératures", Université Blaise Pascal, publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, pp. 149-159.
- DOMBROSKI R. (1982), "Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo", in *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, pp. 59-67.
- DOTTI U. (1984), *La missione dell'ironia in Giacomo Leopardi*, "Belfagor", 39, pp. 377-396.
- DOTTI U. (1998), "Riflessioni sul comico e sull'ironia leopardiana", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 1-10.
- DOTTI U. (1999), *Lo sguardo sul mondo*, Bari, Laterza.
- ECO U. (1979), "Strutture di mondi", in Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1998³, pp. 122-173.
- FABIO N. (1995), *L'entusiasmo della ragione*, Firenze, Le Lettere.
- FASANI R. (1992), "Un capitolo di storia dell'endecasillabo: il quaternario in fine verso", in Id., *La metrica della Divina Commedia, e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, pp. 91-113.
- FASANI R. (1995), *Intorno all'endecasillabo*, "Studi e problemi di critica testuale", 50, pp. 63-84.
- FAVA GUZZETTA L. (1989), "Echi leopardiani nel primo Pirandello", in *Leopardi e la cultura europea*, a cura di F. Musarra et al., Roma, Bulzoni, pp. 215-225.

- FEDI F. (1997), *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi.
- FELICI L. (1993), *La luna nel cortile. Trame di poesia nello Zibaldone*, "Filologia e critica", II, pp. 175-193.
- FELICI L. (1997), "Un canto dal nulla", introduzione a G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, Roma, Newton Compton.
- FERRARI A. (1994), "La linguistica del testo", in E. Manzotti & A. Ferrari (a c. di), *Insegnare italiano. Principi, metodi, esempi*, Brescia, La Scuola, pp. 43-73.
- FERRARI S. (1994), *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza.
- FERRARIO E. (1978), *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni.
- FERRARIS A. (1987), *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi.
- FERRARIS A. (1991), *La vita imperfetta. Le "Operette morali" di Giacomo Leopardi*, Genova, Marietti.
- FERRONI G. (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni.
- FERRUCCI C. (1987), "Leopardi e Pirandello: due estetiche ultrafilosofiche", in Id (a c. di), *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, pp. 385-402.
- FERRUCCI C. (1989) (a c. di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano, Feltrinelli.
- FERRUCCI C. (1990), "Leopardi, Pirandello e la morale del dramma a tristo fine", in A. Frattini, G. Galeazzi, S. Sconocchia (a c. di), *Leopardi e noi. La vertigine cosmica*, Roma, Studium, pp. 385-402.
- FERRUCCI C. (1999), *Un'estetica radicale*, Roma, Lithos.
- FERRUCCI F. (1987), *Memoria come immaginazione in Leopardi*, "Lettere italiane", XXXIX, 4, pp. 502-514.
- FERRUCCI F. (1990), *Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della "Ginestra"*, "Lettere italiane", 3, pp. 361-374.
- FERRUCCI F. (1992), *Il moto, la quiete: Leopardi e il principio di contraddizione*, "Lettere italiane", 1-4, pp. 579-597.
- FERRUCCI F. (1998), *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo leopardi*, Roma, Fazi.
- FICARA G. (1984), "Silenziosa luna", in *L'arte dell'interpretare*, Cuneo, L'Arciere, pp. 573-588.
- FIORINI R. (1994), "Immagine e tempo: le coordinate dell'imitazione in Giacomo Leopardi", in A. Battistini (a c. di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, pp. 301-320.
- FLORIANI P. (1981), "Il dialogo e la corte", in Id., *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, pp. 33-49.

- FOLIN A. (1987), *Da Leopardi all'eresia*, Napoli, Dick Peerson.
- FOLIN A. (1993), *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio.
- FOLIN A. (1996), *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio.
- FORNARO P. (1988), *Di un Lucrezio leopardiano*, "Orpheus", n. s., 2, pp. 185-197.
- FORTINI F. (1987), *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti.
- FRATTINI A. (1964), "Leopardi e gli ideologi francesi del Settecento", in *Leopardi e il settecento*, Atti del II Convegno Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 253-282.
- FRATTINI A. (1978), "Crisi del modello petrarchesco in Leopardi", in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Atti del IV Convegno Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 617-631.
- FRATTINI A. (1978), *Letteratura e scienza in Leopardi*, Milano, Marzorati.
- FREUD S. (1920), "Al di là del principio del piacere", in Id., *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977.
- FREUD S. (1969), "Il perturbante", in Id., *Saggi sulla letteratura*, vol. II, Torino, Boringhieri, pp. 302-303.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1991), "Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi", in M. Bettini (a c.di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza, pp. 131-158.
- FRYE N. (1969), *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.
- FUBINI M. (1962), *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli.
- FUBINI M. (1973), "Il mito romantico di Torquato Tasso", in Id., *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, pp. 385-397.
- GALIMBERTI C. (1964), "Fontenelle, Leopardi e il dialogo alla maniera di Luciano", in *Leopardi e il Settecento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 283-293.
- GALIMBERTI C. (1973), *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki.
- GALIMBERTI C. (1977), "Introduzione" a G. Leopardi, *Operette morali*, Napoli, Guida, pp. V-XXXVIII.
- GALIMBERTI C. (1987), "Leopardi: meditazione e canto", in G. Leopardi, *Poesie e prose*, a c. di R. Damiani & M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, pp. XIII-LXXIX.
- GALIMBERTI C. (1988), "Un libro metafisico", Introduzione a G. Leopardi, *Operette morali*, a c. di C. Galimberti, III ed., Napoli, Guida, pp. VII-XLVIII.
- GALIMBERTI C. (1990¹), "A proposito di pensiero e poesia in Leopardi", in A. Frattini, G. Galeazzi, S. Sconocchia (a c. di), *Leopardi e noi. La vertigine cosmica*, Roma, Studium, pp. 189-200.

- GALIMBERTI C. (1990²), "Le fonti orientali. Consonanze con motivi religiosi ereticali e non cristiani", in A. Frattini (a c. di), *Giacomo Leopardi. Il problema delle fonti alla radice della sua opera*, Roma, Coletti, pp. 17-40.
- GALIMBERTI C. (1997-98), *Un ritorno a Recanati*, "Arti - Classe di Scienze morali Lettere ed Arti", CLVI, 4, pp. 677-685.
- GALIMBERTI C. (1998), "Il Copernico: uomo e natura in commedia", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 385-392.
- GALIZZI G. (1968), *Leopardi e Tasso*, "Studi tassiani", 18, pp. 123-126.
- GAVAZZENI F. (1998), "L'unità dei *Canti*: varianti e strutture", introd. a G. Leopardi, *Canti*, a c. di F. Gavazzoni, Milano, Rizzoli, pp. 5-44.
- GENETTE G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Trad. it. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi.
- GENSINI S. (1998) (a c. di), *La varietà delle lingue*, Firenze, La Nuova Italia.
- GETTO G. (1964), *Per un'interpretazione di "A Silvia"*, "Lettere italiane", XVI, 3, pp. 280-297.
- GHAZZA S. (1984), *Origini del dubbio nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Bari, Levante.
- GHAZZA S. (1992), "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia", in M. Dell'Aquila (a c. di), *Lecture leopardiane. Secondo ciclo*, Roma, Fondazione Piazzolla, pp. 7-30.
- GIAMMATTEI E. (1988), "Malattia e morte del cuore: da Leopardi a Carducci e oltre", in F. Bruni (a c. di), *Capitoli per una storia del cuore*, Palermo, Sellerio, pp. 221-247.
- GIANI R. (1904), *L'estetica nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi*, Torino, Bocca.
- GIOANOLA E. (1995), *Leopardi. La malinconia*, Milano, Jaka Book.
- GIORDANO E. (1986) (a c. di), *Il labirinto leopardiano. Bibliografia 1976-1983*, Napoli, Liguori.
- GIORDANO E. (1995), *Dai "Ricordi" alle "Ricordanze"*, "Lettere italiane", 1, pp. 106-116.
- GIORDANO E. (1997), "Il mago, il viaggio e l'eroe. Il Colombo leopardiano", in S. Neumeister & R. Sirri (a c. di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida, pp. 383-399.
- GIRARDI A. (2000), *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio.
- GIROLAMI P. (1992), *L'Olimpo violato: poesia e mito in Leopardi*, "Rassegna della Letteratura Italiana", VIII, 3, pp. 139-154.
- GIROLAMI P. (1995), *L'antideodicea. Dio, dei, religione nello "Zibaldone" di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki.

- GORNI G. (1984), "Le forme primarie del testo poetico", in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 439-518.
- GORNI G. & S. LONGHI (1986), "La parodia", in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, pp. 459-487.
- GORNI G. (1988), "Coincidentia oppositorum: il coro di morti di Leopardi", in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, pp. 475-494.
- GRAZZINI F. (1987), *Connessioni interstrofiche nel "Canto notturno"*, "Filologia e critica", XII, 1, pp. 91-113.
- GREEN A. (1983), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les editions de Minuit.
- GUARRACINO V. (1998), *Guida alla lettura di Leopardi*, Milano, Mondadori.
- GUGLIELMI G. (1974), *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi.
- GUGLIELMI G. (1986¹), "L'ironia", in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, pp. 489-512.
- GUGLIELMI G. (1986²), *La prosa italiana del '900. Umorismo Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi.
- GUGLIELMI G. (2000), *L'infinito terreno. Saggio su Leopardi*, Lecce, Piero Manni.
- GÜNTERT G. (1992), "Der Dichter und der Mond", in H. L. Scheel und M. Lentzen (hrsg.), *Giacomo Leopardi: Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Akten Bonn-Köln 1990, Tübingen, Stauffenburg Verlag, pp. 85-99.
- GÜNTERT G. (1997), *Rileggendo "Le Ricordanze"*, "Rassegna europea di letteratura italiana", 10, pp. 81-97.
- GÜNTERT G. (1998), *Lo Zibaldone tra progettazione e approfondimento del pensiero poetico leopardiano*, "Italienisch", 40.
- HEMPEL W. (1997), "Strutture del dialogo nelle *Operette morali*", in S. Neumeister & R. Sirri (a c. di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida, pp. 55-73.
- HILLMAN J. (1972), *Pan and the nightmare*, Dallas, Spring Publ.; tr. it. *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1992.
- IENGO F. (1991), *La vecchietta in Leopardi filosofo della giovinezza*, Chieti, Vecchio Faggio.
- JACHIA P. (1997), *Michail Bachtin: i fondamenti della filosofia del dialogo*, Segrate (Mi), Nike.
- JACQUES F. (1979), *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Puf.
- JANOWSKI F. (1997), "La favola di Psiche: allegoria e ironia in Leopardi", in S. Neumeister & R. Sirri (a c. di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida, pp. 431-450.
- KRISTEVA J. (1978), "La parola, il dialogo, il romanzo", in Id., *Semiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, pp. 119-143.

- LAURETTA E. (1995), *Pirandello o la crisi*, Milano, Ed. S. Paolo.
- LENTZEN M. (1997), "Taedium vitae. Leopardi e Tasso", in S. Neumeister & R. Sirri (a c. di), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida, pp. 75-86.
- LÉON P. & P. PERRON (1985) (a c. di), *Le dialogue*, Ottawa, Didier.
- LONARDI G. (1969), "Nel sistema di Omero", in Id., *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, pp. 46-110.
- LONARDI G. (1978), "Il coro di morti nel sistema poetico leopardiano", in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Atti del IV Convegno Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 655-679.
- LONARDI G. (1998), "Alter ridebat...flebat alter: a proposito di Democrito/Eracleito in Leopardi", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 97-106.
- LOTMAN J. (1972), *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- LOTMAN J. (1985), *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
- LUGNANI L. (1976), *Il tramonto di "Alla luna"*, Padova, Liviana.
- LUPERINI R. (1990), *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti.
- LUPORINI C. (1981), *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti.
- MACCHIA G. (1995), "Leopardi e il viaggiatore immobile", in Id., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, pp. 151-156.
- MACCHIONI JODI R. (1981), *Poetica e stile della lirica leopardiana*, Roma, Bulzoni.
- MANSUETO E. (1992), *L'allegoria della luna. Lettura dell'ultimo canto leopardiano*, "Allegoria", IV, 12, pp. 45-73.
- MANZOTTI E. (1995), *Aspetti linguistici dell'esemplificazione*, "Versus", 70/71, pp. 49-114.
- MARCHESE A. (1985), *Radiografia di "Alla luna"*, "Otto-Novecento", IX, 2, pp. 27-46.
- MARCONI D. & BERTINETTO P. M. (1984), *Analisi di ma. Parte prima: semantica e pragmatica*, "Lingua e stile", XIX, 2, pp. 223-258.
- MARIANI A. (1976), *Sulla tematica leopardiana dell'infinito: dall'infinito-indefinito all'infinito-nulla*, "Italianistica", V, 2, pp. 260-269.
- MARTELLI M. (1978), "Leopardi e la prosa cinquecentesca", in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 261-290.
- MARTI M. (1979), *Cronologia dinamica delle "Operette morali"*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLVI, pp. 203-228.

- MARTINELLI B. (1989), *Leopardi e il "Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie"*, "Testo", 17, pp. 65-93.
- MARZOT G. (1966), *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna.
- MATTIOLI E. (1982), "Leopardi e Luciano", in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 75-98.
- MAZZACURATI G. (1987), *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino.
- MAZZARELLA A. (1996), *I dolci inganni. Leopardi, gli errori, le illusioni*, Napoli, Liguori.
- MICHELSTAEDTER C. (1982), *La persuasione e la retorica*, a c. di S. Campailla, Milano, Adelphi.
- MINNINI G. (1983), *Dialogo e argomentazione*, Bati, Adriatica.
- MIZZAU M. (1984), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- MOLINARI C. (1983), "Epistolario" e "Operette morali": tracce di un nuovo itinerario leopardiano, "Filologia e critica", 2, pp. 178-196.
- MONTE L. (1995), *Leopardi e il Werther*, Napoli, Federico & Ardia.
- MONTEROSSO F. (1998), "Il Dialogo della Terra e della Luna", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 593-604.
- MONTEVERDI A. (1967), "La composizione del Canto notturno", in Id., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, ESI, pp. 105-121.
- MORETTI W. (1962), *Attualità della critica leopardiana alla "Liberata"*, "Studi tassiani", a. XII, pp. 31-45.
- MORETTI W. (1977), "Il tramonto della luna e l'ultimo Leopardi", in *Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Roma, Bulzoni, pp. 565-579.
- MORTARA GARAVELLI B. (1986), *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio.
- MORTARA GARAVELLI B. (1999), *Le irregolari venature del testo: ibridazioni enunciative nella scrittura letteraria e nell'oralità*, "Strumenti critici", 3, pp. 343-356.
- MUÑIZ MUÑIZ M. (1990), *Poetiche della temporalità*, Palermo, Palumbo.
- MUÑIZ MUÑIZ M. (1992¹), *Allegoria e cancellazione dell'immagine in Leopardi*, "Allegoria", 11, pp. 25-39.
- MUÑIZ MUÑIZ M. (1992²), *Sulla struttura del "Canto notturno"*, "Giornale storico della Letteratura Italiana", CLXIX, 1, pp. 373-389.
- MUÑIZ MUÑIZ M. (1993), *Sullo spazio immaginario in Leopardi*, "Rassegna della letteratura italiana", 1-2, pp. 81-95.
- MUSARRA F. (1989), "Rinnovamento del codice lirico in Leopardi", in Id. (a c. di), *Leopardi e la cultura europea. Atti del Convegno internazionale di Lovanio*, Roma, Bulzoni, pp. 353-377.

- MUSARRA F. (1992), "Marche ironiche nella *Storia del genere umano delle Operette morali*", in H. L. Scheel & Lentzen M. (a c. di), *Giacomo Leopardi. Rezeption - Interpretation - Perspektiven*, Stauffenburg Verlag, pp. 217-225.
- MUSARRA F. (1994), "Leopardi e l'ironia romantica", in G. Barthouil (a c. di), *Leopardi et l'Europe. Approches comparatistes*, Annales Universitaires d'Avignon, n.s., pp. 87-94.
- MUSARRA F. (1998), "Meccanismi satirici e ironici nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 259-280.
- MUSARRA F. (1998), "Non so se il riso o la piet  prevale". Alcune considerazioni sulle modalit  ironiche nella *Ginestra leopardiana*, "Humanitas", LIII, 1, pp. 155-169.
- MUSARRA F. (1998), "Il nulla   il tutto. Alcune osservazioni sull'ironia leopardiana", "Nuova secondaria", XVI, 15 novembre, pp. 36-39.
- MUSCETTA C. (1992), *Il giudizio di valore*, Roma, Bonacci.
- MUSTI M. (1980), *La sintassi sonora: analisi delle fonie leopardiane in "A Silvia"*, "Misure critiche", 33-34, pp. 55-73.
- MUSUMECI A. (1998), *Silvia ossia del ricordare*, "Rivista di studi italiani", XVI, 2, pp. 428-437.
- NATOLI S. & PRETE A. (1998), *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Milano, Bruno Mondadori.
- NENCIONI G. (1988), "La lingua del Leopardi lirico", in Id., *La lingua dei "Melavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, pp. 369-398.
- NEUMEISTER S. & R. SIRRI (1997) (a c. di), *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, Napoli, Guida.
- NEUMEISTER S. (1998), "Le due categorie del ridicolo nei *Pensieri* di Giacomo Leopardi", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 519-526.
- NICCOLI E. & B. SALVARANI (1998), *In difesa di "Giobbe e Salomon". Leopardi e la Bibbia*, Reggio Emilia, Ed. Diabasis.
- NIETZSCHE F. (1990), *Zur Genealogie der Moral*, tr. it. *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi.
- NOFERI A. (1976), "Petrarca in Leopardi e la funzione di un commento", introd. a F. Petrarca, *Rime* (con l'interpretazione di G. Leopardi), Milano, Longanesi, pp. 9-51.
- NOFERI A. (1984), "La relazione oggettuale in Leopardi", in Id., *Soggetto e oggetto nel testo poetico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 27-91.

- ORDINE N. (1988), *Il dialogo cinquecentesco italiano tra genesi e mimesi*, "Studi e problemi di critica testuale", 37, pp. 155-179.
- ORELLI G. (1987), *Connessioni leopardiane*, "Strumenti critici", 12, pp. 73-96.
- OSSOLA C. & P. M. BERTINETTO (1976), *La pratica della scrittura: costruzione e analisi del testo poetico*, Torino, Paravia.
- OSSOLA C. (1982), *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia.
- PALLAVICINO S. (1662), *Trattato dello stile e del dialogo*, a c. di E. Mattioli, Modena, Mucchi, 1994.
- PANICARA V. (1997), *La nuova poesia di Giacomo Leopardi. Una lettura critica della "Ginestra"*, Firenze, Olschki.
- PASCOLI G. (1896), "Il sabato", in Id., *Saggi di critica e di estetica*, a cura di P. L. Cerisola, Milano, Vita e pensiero, 1980, pp. 59-85.
- PASQUINI E. (1994), "Lingua e stile nei *Canti* pisano-recanatesi", in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 173-204.
- PASTORE STOCCHI M. (1964), "Alcune riflessioni del primo Leopardi sul linguaggio comico", in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 471-478.
- PAVESE C. (1968), *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi.
- PERELMAN C. (1979), *Il campo dell'argomentazione*, Parma, Pratiche.
- PERUZZI E. (1966), *L'ultimo canto leopardiano*, "Lettere italiane", XVIII, 1, pp. 28-68.
- PERUZZI E. (1979), *Studi leopardiani. La sera del dì di festa*, Firenze, Olschki.
- PERUZZI E. (1997), "Varianti di *A Silvia*", in F. Ceragioli (a c. di), *Leopardi a Pisa*, Milano, Electa, pp. 156-163.
- PETROCCHI G. (1989), *Le ricordanze. Le forme e la storia*, 2, pp. 7-20.
- PETROCCHI G. (1992), "L'interpunzione nel *Carmagnola*", in Cresti, Maraschio, Toschi (a c. di), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni, pp. 269-277.
- PETROCCHI G. (1993), *Il tramonto della luna. Studi tra Leopardi e oggi*, Napoli, ESI.
- PETTENATI G. (1969), *Tre note leopardiane*, "Paragone", 232, pp. 110-115.
- PICONE M. (1989), *L'Infinito di Leopardi e il mito di Ulisse*, "Lettere italiane", XLI, 1, pp. 73-90.
- PICONE M. (1993), "Tempo e racconto nel *Canzoniere* di Petrarca", in A. Daniele (a c. di), *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, pp. 581-592.
- PIERACCI HARWELL M. (1986), *I due poli del mondo leopardiano*, Firenze, Cesati.

- PIERACCI HARWELL M. (1992), "Leopardi: pittura e poesia", in E. Speciale (a c. di), *Giacomo Leopardi. Estetica e poesia*, Ravenna, Longo, pp. 76-97.
- POLATO L. (1991), "Sul concetto di immaginazione", in Id., *Lo stile e il labirinto*, Milano, Angeli, pp. 92-111.
- PONZIO A. (1989), "Plurilinguismo e pluridiscorsività", in C. Ferrucci (a c. di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Milano, Feltrinelli, pp. 37-49.
- PONZIO A. (1994), *Scrittura dialogo alterità: tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia.
- PRANDI S. (1990), *Sul dibattito critico attorno ai dialoghi di Tasso*, "Lettere italiane", 3, pp. 460-466.
- PRETE A. (1976), "Le Operette morali: linguaggio del corpo e critica della restaurazione", introd. a G. Leopardi, *Operette morali*, a c. di A. Prete, Milano, Feltrinelli, pp. 5-47.
- PRETE A. (1980), *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- PRETE A. (1981), *La biblioteca fantastica delle "Operette morali"*, "Il piccolo Hans", 29, pp. 96-125.
- PRETE A. (1983), "Benjamin e la lingua della poesia", in L. Belloi & L. Lotti (a c. di), *Walter Benjamin. Tempo. Storia. Linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, pp. 97-110.
- PRETE A. (1986), "La luna leopardiana", in Id., *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, pp. 11-29.
- PRETE A. (1991), *Leopardi e il mito*, "Aut aut", 243-244, pp. 89-97.
- PRETE A. (1992), "L'assedio della lontananza", in Id. (a c. di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina, pp. 9-31.
- PRETE A. (1993), "Le Operette morali: un libro poetico ovvero morale", introd. A G. Leopardi, *Operette morali*, a c. di A. Prete, Milano, Feltrinelli, pp. 5-29.
- PRETE A. (1998¹), "La 'storia del riso' di Amelio filosofo solitario", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki.
- PRETE A. (1998²), *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- PRETE A. (1998³), *Apparenza, finitudine, leggerezza. Sulle Operette morali*, "Paradigmi", XVI, 47, maggio/agosto, pp. 289-299.
- PRETE A. (1999), "Del fiore e del deserto", in M. A. Rigoni (a c. di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia, Marsilio, pp. 107-114.
- PUECH H. CH. (1951), *La gnose et le temps*, "Eranos - Jahrbuch", 20, pp. 57-113.
- QUONDAM A. (1991), *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Mucchi.
- RAIMONDI E. (1985), *Le pietre del sogno*, Bologna, Il Mulino.

- REGNI R. (1985), *Ragione architettonica delle "Operette morali"*, "Rassegna della Letteratura italiana", 85, 3, pp. 501-510.
- RENZI L. (1991), "L'atto linguistico della finzione e la poesia", in Id., *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, pp. 41-66.
- RESIDORI M. (1997), "Il canto della fanciulla", in F. Ceragioli (a c. di), *Leopardi a Pisa*, Milano, Electa, pp. 113-118.
- RICCI BATTAGLIA L. (1972), *Sul lessico delle "Operette morali"*, "Giornale storico della Letteratura italiana", 149, pp. 269-323.
- RIGONI M. A. (1985), *Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli, Liguori.
- RIGONI M. A. (1997), *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani.
- RIGONI M. A. (1999) (a c. di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia, Marsilio.
- ROTA P. (1992), *Presenze della Bibbia in Leopardi*, "Italianistica", XXI, 1, pp. 27-43.
- ROTA P. (1994), *Luci nuove sulla luna leopardiana*, "Italianistica", XXIII, 2-3, pp. 521-527.
- ROTA P. (1997), *Lune leopardiane*, Bologna, Clueb.
- ROTA P. (1998), *Leopardi e la Bibbia. Sulla soglia d'"alti Eldoradi"*, Bologna, Il Mulino.
- ROTA P. (1999), "Progetti paralleli: la *Crestomazia della prosa* e l'edizione delle *Operette morali*", in M. A. Bazzocchi (a c. di), *Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di Studi per il secondo Centenario Leopardiano*, Firenze, Olschki, pp. 259-273.
- RUGGERI S. (1989), *Per una lettura della "Storia del genere umano": la funzione capovolta della favola*, "Critica letteraria", 17, pp. 233-257.
- RUSCHIONI A. (1987), "Leopardi e la poesia astrale", in Id., *Poesia e metafisica della luce*, Milano, Vita e pensiero, pp. 94-131.
- RUSI M. (1991), "La maturità di Tristano", in A. Dolfi (a c. di), *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, pp. 221-239.
- SABATINI F. (1997), "Pause e congiunzioni nel testo. Quel *ma* a inizio di frase...", in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni tra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 113-145.
- SACCO MESSINEO M. (1982), "Menippo ed Eleandro (il riso in Luciano e Leopardi)", in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 529-539.
- SACERDOTI G. (1987), *L'ironia attraverso la psicoanalisi*, Milano, Cortina.
- SAINT-BEUVE CH. (1844), *Portrait de Leopardi*, tr. it. *Ritratto di Leopardi*, a c. di C. Carlino (con un'introduzione di A. Prete), Roma, Donzelli, 1996.
- SALSANO R. (1980), *Pirandello novelliere e Leopardi*, Roma, Lucarini.
- SANGIRARDI G. (1998), "Luciano dalle *prosette satiriche* alle *Operette morali*", in *Il*

- riso leopardiano: comico, satira, parodia, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 305-347.
- SANSONE M. (1956), *Il carattere delle "Operette morali" e il "Dialogo della Natura e di un Islandese"*, "Nuova antologia", XCI, pp. 25-50.
- SANTAGATA M. (1982), *I confini dell'idillio: La sera del dì di festa*, "Strumenti critici", 47-48, pp. 34-63.
- SANTAGATA M. (1993), *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- SANTAGATA M. (1994), *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino.
- SANTAGATA M. (1997), "Il risorgimento", in F. Ceragioli (a c. di), *Leopardi a Pisa*, Milano, Electa, pp. 126-142.
- SANTAGATA M. (1999), *Il tramonto della luna, e altri saggi leopardiani*, Napoli, Liguori.
- SAPRYKINA E. (1987), *La satira romantica di Giacomo Leopardi*, "Esperienze letterarie", XII, 4, pp. 79-91.
- SASSO G. (1993), *La mente intralinguistica*, Genova, Marietti.
- SASSO L. (1990), "La parola e il suo doppio. Sul dialogo filosofico nel Cinquecento", in G. Zuccarino (a c. di), *Palinsesto. I modi del discorso letterario*, Genova, Marietti, pp. 81-94.
- SAVARESE G. (1995), "Per una lettura di *A Silvia*", in Id., *L'eremita osservatore. Saggio sui "Paralipomeni" e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni.
- SAVOCA G. (1994), *Concordanza dei "Canti"*, Firenze, Olschki.
- SAVOCA G. (1996), *Dall'autografo (e dal Meyendorff) al finale del "Canto notturno"*, "Critica letteraria", n. s., XXIV, 4, pp. 53-83.
- SCHWEPPEHAUSER H. (1983), "Nome / Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua", in L. Belloi & L. Lotti (a c. di), *Walter Benjamin. Tempo. Storia. Linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, pp. 51-64.
- SCRIVANO R. (1978), "Leopardi e Tasso", in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Atti del IV Convegno Intern. di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 291-338.
- SECCHIERI F. (1992), *Con leggerezza apparente*, Modena, Mucchi.
- SEGRE C. (1990), "Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'*Orlando Furioso*", in Id., *Fuori dal mondo*, Torino, Einaudi, pp. 103-114.
- SEGRE C. (1993), "Il corpo e la grammatica", in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, pp. 243-262.
- SERIANNI L. (1991), *Grammatica italiana*, con la collaborazione di A. Castelvocchi, Torino, UTET.

- SEVERINO E. (1990), *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano, Rizzoli.
- SEVERINO E. (1998), *Cosa arcana e stupenda. L'occidente e Leopardi*, Milano, Rizzoli.
- SIGNORETTI F. (1990), "Il pastore e il nomade. Figure del viaggio in Leopardi e in Ungaretti", in A. Frattini, G. Galeazzi, S. Sconocchia, *Leopardi e noi. La vertigine cosmica*, Roma, Studium, pp. 403-438.
- SIROCCHI M. (1962), *Leopardi e Voltaire*, "Convivium", 1, pp. 30-39.
- SIRRI R. (1995), "Le ricordanze", in M. Dell'Aquila (a c. di), *Lecturae leopardiane. Secondo ciclo*, Roma, Fondazione Piazzolla, pp. 101-118.
- SOLE A. (1997), *I due pastori di Leopardi* (lettura del Canto notturno), "Giornale storico della letteratura italiana", 114, pp. 249-383.
- STAROBINSKI J. (1961), "L'impero dell'immaginario", in Id., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 277-294.
- STAROBINSKI J. (1971), *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI J. (1982), *Montaigne en mouvement*, trad. it. *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- STASI B. (1995), *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino.
- STATI S. (1982), *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori.
- STILLERS R. (1998), *Der canto in den Canti - Beobachtungen zu einem poetologischen Motiv*, "Italienisch", 40.
- TESI P. (1995), *L'America come un azzardo: il "Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez"*, "Studi e problemi di critica testuale", 50, pp. 135-173.
- TESI R. (1989), *Pluralità di stili e sintassi del periodo nelle "Operette morali" di Giacomo Leopardi*, "Lingua nostra", L, 4, pp. 117-120.
- TESTA A. (1970), *The dialogic structure of language*, Bologna, Cappelli.
- TESTA E. (1984), "Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico", in L. Coveri (a c. di), *Linguistica testuale*, Roma, Bulzoni, pp. 131-152.
- TIMPANARO S. (1988), *Epicuro, Lucrezio e Leopardi*, "Critica storica", XXV, 4, pp. 359-402.
- UNGARETTI G. (1969), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono & L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986.
- UNGARETTI G. (1971), *Idee del Leopardi sulla crisi del linguaggio e sulla lingua*, "Civiltà delle macchine", XIX, 3-4.
- VALENTINI A. (1983), "L'invenzione della luna e la poetica della distanza", in Id., *Leopardi. L'io poetante*, Roma, Bulzoni, pp. 33-51.

- VALENTINI A. (1991), *Leopardi. Idillio metafisico e poesia copernicana*, Roma, Bulzoni.
- VALENTINI A. (1998), "Comicità ed umorismo in Leopardi secondo Pirandello", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 87-96.
- VALESIO P. (1986), *Asoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.
- VALLI D. (1998), "Dialogo di Tristano e di un amico", in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, settembre 1995), Firenze, Olschki, pp. 447-460.
- VANELLI L. (1981), *Il meccanismo deittico*, "Studi di Grammatica Italiana", X, pp. 293-311.
- VERDENELLI M. (1989), *La teatralità della scrittura* (Castiglione, Parini, Leopardi, Campana, Pavese), Ravenna, Longo.
- VICENTINI C. (1985), *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia.
- VICENTINI C. (1993), *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio.
- VITALE M. (1992), *La lingua della prosa di Giacomo Leopardi: le "Operette morali"*, Firenze, La Nuova Italia.
- VITALE M. (1994), "Lingua e stile nelle Operette morali di Giacomo Leopardi", in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, pp. 205-232.
- WANNING F. (1998), *Die Verführung durch das Nichts – Negativität und Zeiterfahrung in Leopardis Canti*, "Italienisch", 40.
- WEINRICH H. (1976), "L'antropologia delle preposizioni italiane", in Id., *Sprache in Texten*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag; trad. it. *Lingua e linguaggio nei testi*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- ZAMPESE L. (1994), "Un frammento di grammatica italiana: gli avverbi di frase", in E. Manzotti & A. Ferrari (a c. di), *Insegnare italiano. Principi, metodi, esempi*, Brescia, La Scuola, pp. 237-268.
- ZANZOTTO A. (1963), "A faccia a faccia", in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 125-130.
- ZANZOTTO A. (1987), *Tentativi di esperienza poetica (Poetiche-lampo)*, "Il Verri", 1-2.

OPERE DI LEOPARDI CONSULTATE

Operette morali

Edizioni critiche a cura di:

F. Moroncini, Bologna, Cappelli, 1928-29.

O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

Commenti a cura di:

R. Bacchelli, Milano, Garzanti, 1946.

E. Sanguineti, in G. Leopardi, *Opere*, a cura di G. Getto, milano, Mursia, 1966.

S. Solmi, Torino, Einaudi, 1976.

S. Orlando, Milano, Rizzoli, 1976.

A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1976.

M. Fubini, Torino, Loescher, 1977.

P. Ruffilli, Milano, Garzanti, 1982.

C. Galimberti, Napoli, Guida, 1986.

Canti

Edizioni critiche a cura di:

E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981 (2a ed. ampliata 1998).

D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984.

Commenti:

Tutte le opere, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937-1949.

Opere, a cura di S. Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.

Opere, a cura di G. Getto, Milano, Mursia, 1966.

Canti, Paralipomeni, Poesie varie, Traduzioni poetiche e versi puerili, a cura di C. Muscetta e G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968.

Tutte le opere, a cura di W. Binni e E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969.

Poesie e prose, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987-1988.

Canti, a cura di A. Frattini (con la collaborazione di E. Giordano), Brescia, La Scuola, 1990.

Canti, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1991.

Canti, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1993.

Canti, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998.

Canzoni, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1998.

Antologia leopardiana, a cura di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1988.

Concordanze:

Concordanze dei Canti di Giacomo Leopardi, a cura di A. Bufano, Firenze, Le Monnier, 1969.

Concordanze diacroniche delle Operette morali di Giacomo Leopardi, a cura di O. Besomi, R. Dreweck, M. Erni, A. Lopez Bernasocchi, Hildesheim-Zurich-New York, Olms-Weidemann, 1988.

Altre opere

Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati, a cura di E. De Paoli, in "Memorie e Atti della Regia Deputazione di Storia patria per le province delle Marche", IV, Ancona 1899.

Epistolario, a cura di F. Moroncini, Firenze, Le Monnier, 1936.

Epistolario, a c. di F. Brioschi & P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Crestomazia italiana, a cura di G. Savoca e G. Bollati, 2 voll. (*Prosa e Poesia*), Torino, Einaudi, 1968.

Scritti filologici, a cura di G. Pacella e S. Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969.

Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1971.

Pensieri, a cura di C. Galimberti, Milano, Adelphi, 1982.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, a cura di O. Besomi – D. Continati – P. De Marchi – C. Giambonini – R. Martinoni – B. Moser – P. Parachini – L. Pedroia – G. Pedrojetta, Bellinzona, Casagrande, 1988.

Zibaldone, a cura di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1994.

Dissertazioni filosofiche, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995.

Finito di stampare nel mese di maggio 2001
dalle Grafiche G.A.
Lama di San Giustino (PG)