

ROBERTO BERTILACCIO

Sulla soglia.
Il Coro di morti del Dialogo di Federico Ruysch
e delle sue mummie

Coro di morti nello studio di Federico Ruysch

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
5 Lieta no, ma sicura
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirto
10 Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma.
Vivemmo: e qual di paurosa larva,
15 E di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
20 Il rimembrar. 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
25 Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
30 Lieta no ma sicura;
Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato.¹

0. Premessa

Il *Coro di morti* apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* ponendo subito al lettore una serie di complessi problemi interpretativi, che riguardano tutti i livelli del testo: dal rapporto fondamentale con il dialogo che segue (con cui costituisce una salda unità bifronte) a quello con le altre *Operette*, fino ad implicare anche una particolare relazione con alcuni testi delle fasi poetiche precedenti e successive.

La chiave di lettura di fondo (è l'ipotesi interpretativa che qui si propone e si sviluppa) necessaria alla decifrazione di questi versi enigmatici è quella della 'soglia', un'immagine esplicativa che risuona a più livelli. Questi versi costituiscono infatti in primo luogo una soglia 'fisica' all'interno del 'corpo' dell'opera, segnando il passaggio dal *Parini* al *Ruysch*; al tempo stesso annunciano una soglia metatestuale tra due generi (poesia/prosa), dichiarando, attraverso questo contatto 'ibrido', l'appartenenza dell'operetta alla poetica della menippea, che ha del resto nel prosimetro uno dei procedimenti compositivi più ricorrenti². Inoltre il *Coro* sviluppa sul piano semantico una tematizzazione della soglia tra la vita e la morte, presentandosi d'altra parte anche come un passaggio chiave tra due fasi importanti della lirica leopardiana, di cui costituisce così una sorta di cerniera: testimonia infatti allegoricamente l'esaurimento dall'interno della poetica delle *Canzoni* e degli *Idilli* (innanzitutto attraverso la cancellazione dell'«io lirico»), e insieme l'annuncio di sviluppi che troveranno spazio nei canti successivi. Un testo, quindi, dallo statuto ambivalente e plurivoco, sicuramente uno degli esiti più ardui di tutta la poetica leopardiana.

1. Storia e collocazione del testo: brevi note

Il *Coro di morti* è l'*incipit* in versi (solo il proprio titolo³ e quello dell'intera operetta lo separano dal testo che la precede, il *Parini*) del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. L'operetta viene scritta tra il 16 e il 23 agosto 1824, in una fase piuttosto centrale della stesura dell'intera opera (anche se spostata nella metà successiva alla 'svolta' interna del maggio, rappresentata dal *Dialogo della Natura e di un Islandese*); stesura che, per i testi scritti in quell'anno, occupa il periodo che va dal gennaio (*Storia del genere umano*) al novembre (*Cantico del gallo silvestre*). Nell'edizione definitiva questa collocazione viene in qualche modo consolidata dal fatto che con l'aggiunta di quelle successive al '24 il *Ruysch* viene a trovarsi al 14° posto all'interno delle complessive 24. Da sottolineare tra l'altro, come fa Domenico De Robertis⁴, che l'operetta si trova in una posizione particolare, tra le due più lunghe, anche come durata di composizione (il *Parini* e l'*Ottonieri*), e, aggiungerei, di nuovo al 'centro', in questo caso di un dittico 'seriocomico' (ma non dialogico) costituito dalla coppia speculare di due figure esemplari, alle cui 'maschere' Leopardi assegna il compito di discutere, ciascuno da una prospettiva rovesciata, complesse questioni di etica sociale.

Non meno importante il fatto che questo sia l'unico testo in versi che Leopardi compone tra la stesura di *Alla sua donna* (del settembre '23) e l'epistola *Al conte Carlo Pepoli* (del marzo '26). Da rilevare infine che qualche mese prima del

Coro Leopardi si dedica alla traduzione dal greco di due testi di Simonide (in realtà più probabilmente uno di Simonide di Ceo, l'altro di Simonide di Amorgos).

Nella *factio* dell'operetta si immagina che le mummie nello studio dello scienziato olandese Federico Ruysch (insieme con tutti i morti in ogni parte del mondo) per una particolarissima congiunzione astrale («l'anno grande e matematico» in cui i pianeti tornano allo stesso allineamento del giorno della creazione) abbiano per la prima volta dalla natura la possibilità di 'cantare' e di rispondere per un solo quarto d'ora alle domande dei viventi.

2. La 'forma' del testo

Il primo problema che si pone al lettore è quello di riconoscere lo statuto (genere e forma interna) di questa poesia che sembra sfuggire a una classificazione immediata. Si tratta in realtà di un'unica lunga strofe di 32 versi, in cui si alternano liberamente settenari ed endecasillabi (i primi risultano la misura prevalente: 21 contro 11); in particolare i settenari dominano nella parte iniziale e finale, gli endecasillabi in quella centrale (come nota giustamente Lonardi)⁵. Per alcuni aspetti può essere vista come la prima sperimentazione da parte di Leopardi della stanza o canzone 'libera' (in anticipazione delle soluzioni metriche della stagione pisano-recanatese). Una 'libertà' che sembra subito essere parzialmente smentita, se solo si nota che il testo si apre (dopo il primo verso) con due distici (ciascuno dei quali in rima baciata) e si chiude riproponendo non solo lo stesso schema, ma anche per intero una delle due coppie («Nostra ignuda natura; / Lieta no, ma sicura», anche se con due importanti variazioni)⁶, che assume così il ruolo esplicito di ritornello⁷.

Volendo ripercorrerne brevemente lo sviluppo concettuale, è possibile dire che il testo, attraverso le voci (per l'esattezza il 'canto' all'unisono) delle mummie conservate nello studio dello scienziato Federico Ruysch, dà voce al 'sentimento' della morte, risolto su più piani. La poesia si apre con il riconoscimento dell'inevitabile scivolare di tutte le creature verso di essa, lontano dalla sofferenza della vita, seguito dalla coscienza stessa della morte, che fa trascorrere l'eternità in uno stato di eterno languore, privo però di qualunque passione. Propone quindi in secondo luogo il confuso ricordo della vita trascorsa, che agli occhi dei morti risulta ormai incomprensibile e misteriosa, così come lo è la morte per i vivi. Infine si conclude con il rifuggire dalla vita da parte dei morti, pur in uno stato di infelicità, che è del resto comune anche ai vivi.

Dunque è possibile nel corpo del testo riconoscere tre movimenti, individuati da due vere e proprie 'soglie' testuali metrico-sintattiche che segnano un 'salto', anche semantico, importante; ciascuno di questi movimenti, poi, ripropone al suo interno una possibile bipartizione, con una soglia meno forte ma evidente, che chiameremo di 2° grado.

Nel primo movimento (vv. 1-13) troviamo l'iniziale proposizione del tema di fondo (vv. 1-6 metà): la tensione universale dei viventi verso la morte, attraverso uno sguardo impersonale che osserva come dall'esterno lo sprofondare cosmico della vita nella morte. A metà del verso 6 abbiamo la prima soglia di 2° grado del testo, marcata con una cesura forte (punto preceduto da parola tronca: «dolor») che ci introduce in un 'altrove' (e siamo così nella seconda parte del movimento), rap-

presentato dal 'sentimento' della morte, visto questa volta come dall'interno: scivoliamo nella «profonda notte» della «confusa mente» dei morti, che esplora e descrive se stessa. Alla patina grigia del presente acronico, che vela tutta questa prima parte, fa riscontro così la specularità dei due diversi punti di vista (esterno/interno): quello cosmico-universale del «mondo» e quello del «pensier grave» dei morti.

Il secondo movimento (vv. 14-26 metà) nasce con uno stacco ancora più netto; è la prima, profonda soglia che viene attraversata, segnata non solo dalla fine del verso 13 con segno di interpunzione forte, ma dal contrasto tra i due predicati in rapporto chiastico: l'uno al presente in terza persona («appar») a chiudere il primo movimento, l'altro al passato remoto in prima plurale («vivemmo») ad aprire il secondo con un'improvvisa torsione temporale all'indietro. Questa soglia è così anche un 'salto di livello' sul piano epistemologico, quasi una 'frattura' nel testo: si piomba all'improvviso in un'altra dimensione, temporale ('allora' contro 'ora') ed esistenziale (la condizione di 'vivi' contro quella di 'morti'). Anche questo movimento ripropone una duplice partizione (all'interno di un andamento complessivo di tipo circolare: dal «vivemmo» iniziale all'«ignota morte» finale), individuata quasi nel mezzo da una nuova soglia di 2° grado (al v. 20), costituita da un verso segnato a metà da una cesura forte; troviamo infatti di nuovo il punto preceduto da una parola tronca, in perfetta simmetria con il primo movimento: qui «rimembrar.», lì «dolor.». Ciascuna delle due partizioni viene aperta dal passato remoto del tempo della vita («Vivemmo» / «Che fummo») e chiusa dal presente del tempo della morte («è lunge» / «appar»). Ancora una volta il motivo viene proposto, enunciato nella prima parte e come sviluppato, 'scavato' direi, nella seconda⁸, che riconduce inesorabile all'immagine della morte (anche se dal punto di vista dei vivi).

Il terzo e ultimo movimento (vv. 26 metà-32) si genera dalla seconda soglia individuabile a metà del v. 26, che porta in qualche modo le voci e il sentimento dei morti a riattraversare all'indietro il confine tra la percezione della vita (anche se solo sul piano del ricordo) e quella della morte. Leopardi risolve questo passaggio così delicato con una soluzione di grande complessità ed efficacia: riprende, in modo ricorsivo direi, l'ultima immagine della parte precedente (quella dell'«ignota morte», così come è percepita dai vivi) e ne rovescia il punto di vista temporale ed esistenziale; la lega così (con l'ultima similitudine e l'ultima immagine, quella della «fiamma vitale») a quella iniziale (l'«ignuda natura»), 'ricucendo' il testo su se stesso. Questa 'ricucitura' (*commisura*, forse meglio, leopardianamente) viene tra l'altro, come si è detto sopra, realizzata riproponendo come ritornello la coppia in rima baciata dei vv. 2-3 («Nostra ignuda natura / Lieta no ma sicura;»). È qui che incontriamo l'ultima soglia di 2° grado: il punto e virgola alla fine del verso 30 isola l'ultima coppia di versi, sempre in rima baciata, che va così a costituire la *gnome* finale della poesia («Però ch'esser beato / Nega a' mortali e nega a' morti il fatto»). *Gnome* che oltretutto fa toccare il fondo di questo percorso discendente con il parallelismo della doppia negazione e della figura etimologica di «mortali»-«morti» allineata implacabilmente verso quel «fatto» che chiude il testo.

Insomma un percorso di discesa verso la 'verità', forse nei termini piuttosto simili in cui Leopardi un anno prima ne parla nello *Zibaldone*:

E questo è il vero modo di filosofare, non già, come si dice, perché la debolezza del nostro intelletto c'impedisce di trovare il vero positivo, ma perché in effetto la cognizione del

vero non è altro che lo spogliarsi degli errori, e sapientissimo è quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità che esse non hanno. La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda ed 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; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio (*Zib.* 2710 - 21 maggio 1823)⁹.

Una 'discesa agli inferi' al ritmo paradossale, sembrerebbe (come paradossale è tutto lo sguardo di Leopardi nelle *Operette*), di un valzer tragico, immobile, danzato solo con le parole (cioè 'cantato') dalle mummie¹⁰.

Anche la tessitura metrica sopra appena accennata (per il cui approfondimento rimando al saggio di Lonardi, che la sviluppa in modo estremamente puntuale e raffinato) sembra confermare l'ipotesi di una partizione interna di tipo ternario, a cui si legano però effetti insistiti di tipo binario (come simmetrie e parallelismi), annunciati innanzitutto (come si è visto) dalla presenza del ritornello, accompagnato sia in apertura che in chiusura da un altro distico in rima baciata. Nella dialettica tra elementi binari e ternari si può rintracciare così dall'inizio alla fine della poesia un movimento circolare, o forse, più precisamente, a spirale. L'iterazione finale del ritornello, infatti, presenta in realtà due significative variazioni; innanzitutto la sottrazione del complemento di allontanamento «dall'antico dolor» al secondo verso del distico, con cui si elimina ogni riferimento a ciò che è stato¹¹; in secondo luogo la scelta ulteriore di chiudere con il punto e virgola anche questo verso («Lieta no ma sicura;») come il precedente («Nostra ignuda natura;»), con il duplice effetto di rafforzare la relazione rimica del ritornello e di isolare anche i due aggettivi in uno spazio chiuso, autoreferenziale, definitivo¹². Si completa così il disegno rigoroso di un percorso di discesa verso il fondo oscuro della condizione (e quindi della verità) ultima.

Ma vediamo più da vicino alcuni aspetti di questa dialettica (sul piano sintattico e semantico) che intreccia ripetutamente un ritmo binario con uno ternario: al riproporsi continuo di elementi speculari o paralleli, infatti (si veda per esempio la triplice anticipazione, per anastrofe o iperbato, del complemento oggetto al predicato verbale in tutta la seconda parte del primo movimento; il richiamo tra «si volve» e «si posa» e tra «in te» e «nostra» con il regolare riproporsi di parole bisillabiche), corrisponde molto spesso una *variatio* che include un terzo elemento, quasi emblema della differenza, dello scarto, della soglia (indicibile) tra la vita e la morte¹³. All'interno di questo particolare modo si possono ricondurre per esempio i tre «ma» avversativi, che scandiscono puntualmente il testo (all'inizio: «ma sicura / Dall'antico dolor»; al centro: «ma da tema è lunge / Il rimembrar»; alla fine: «ma sicura»), cui corrisponde invece lo schema binario del ritornello e dei due distici che lo precedono e lo seguono. Con la differenza che i due versi finali («Però ch'esser beato / Nega ai mortali e nega a' morti il fato») anche qui aggiungono un valore in più: quello della *gnome*, che sviluppa fino in fondo, chiudendola, la simmetria metrico-fonica delle prime due coppie. Sempre in questa chiave è possibile leggere anche la presenza nel testo di tre similitudini, due nella parte centrale, una in quella finale («e qual di paurosa larva, / [...] Tal memoria n'avanza»; «e tale / Qual de' vivi al pensiero / L'ignota morte appar»; «Come da morte / Vivendo rifuggia, così rifugge»), che legano la seconda con la terza parte; torna an-

che un apparente parallelismo tra il «così» dell'ultima similitudine e quello del v. 11 («così d'affanno e di temenza è sciolto»), anche se con diversa funzione grammaticale. Brioschi segnala ancora la presenza di una «geometria rigorosa di corrispondenze» nel parallelismo sintattico e metrico nella coppia di sintagmi a tre termini «ogni creata cosa» e «nostra ignuda natura»: «entrambi riempiono la misura del settenario, ed entrambi sono preposti al verbo in enjambement»¹⁴. Questo parallelismo torna poi nel riproporsi insistente dell'associazione di aggettivo trisillabo e sostantivo bisillabo («creata cosa», «antico dolor», «arido spirto») ¹⁵. Interessante a questo proposito la sequenza di una terna di coppie ai vv. 6-8: le prime due appunto con aggettivo trisillabo e sostantivo bisillabo («profonda notte»; «confusa mente»), la terza con sostantivo e aggettivo entrambi bisillabi («pensier grave»), in posizione chiasmica tra loro rispetto alle due coppie precedenti.

Questa immobilità/languore dell'«arido spirto» che «lena mancar si sente» è risolta (oltre che nelle scelte lessicali che rimandano, nel primo movimento soprattutto, ad una semantica della privazione: «si posa», «mancar», «è sciolto») anche sul piano fonico, caratterizzato da molte rime potenziate da una rete fitta di assonanze e consonanze, che tendono a riproporsi e a creare una sorta di eco (o di basso continuo), che fa da sfondo al percorso del pensiero della «confusa mente». Insomma un effetto complessivo di monotonia, di nenia (Lonardi sottolinea le omofonie ripetute in 'e' e in 'o', con valore oppositivo; De Robertis parla di 'monocromia' e di 'monofonia' in un timbro tutto intonato sulla sola nota 'o') che dà un particolare modo musicale al discorso e che nel dialogo viene peraltro rimandato esplicitamente al 'canto', non a caso. Per esempio: «natura», «sicura», «confusa», «oscura», «consuma» oppure «mente», «speme», «sente» nella prima parte; «larva», «alma», «ricordanza», «avanza» nella seconda; e ancora «volve», «notte», «morte», «nome», «come». Infine, ma molto altro ancora resta fuori da queste note, c'è da sottolineare, sempre in questa direzione, il carattere delle scelte lessicali, che è segnato innanzitutto da una riduzione e concentrazione notevolissime. È il lessico filosofico del 'vero' delle cose: «natura», «morte», «cosa», «dolor», «notte», «speme», «desio», «affanno», «dolor», «punto». Una particolare «ignuda» trasparenza, insomma, senza più nessun velo¹⁶. Vale la pena di soffermarsi perciò su alcune di queste scelte, che risultano di particolare interesse.

3. Su alcuni 'nodi' del testo.

Innanzitutto: *nostra ignuda natura*. Come interpretare questo sintagma in cui ritroviamo una parola chiave del lessico leopardiano accompagnata da un aggettivo che suona così simile e al tempo stesso diverso da quel «nuda» nel passo dello *Zibaldone* citato sopra¹⁷? Fubini¹⁸ e poi Galimberti¹⁹ propongono di intenderlo come 'essere privo di vita', tornando alle indicazioni di Gentile, secondo cui i morti «senza più distinzione di anima e di corpo – [...] vedono la profonda notte della loro 'ignuda natura', ossia del loro essere, avvolto così lungamente nel letargo, che li spogliò d'ogni speranza e d'ogni desiderio, e quindi d'ogni affanno e timore, e fin d'ogni noia»¹⁹. Appunto in questa direzione il sintagma si potrebbe forse interpretare come la 'nostra nuda realtà materiale', privata di quella parte che 'sente' in noi la realtà (e il peso), finché c'è vita, dell'esistenza. Il nostro 'esserci', spogliato di ogni

sensibilità e quindi di pensiero, secondo Leopardi: cioè il nostro 'essere morti'²⁰; in questo senso «l'arido spirto» «che lena mancar si sente» andrebbe inteso come la nostra coscienza, il nostro impulso vitale, che è ciò che ci spinge verso la «speme», il «desio», l'«affanno», la «temenza». Si pone però un problema: qual è allora lo 'stato' di questi 'morti'? L'immagine inquietante con cui Leopardi ce li raffigura, presi da una sorta di infelicità senza desiderio e senza paura in una tenebra nella quale volteggiano davanti al loro sguardo opaco pallide sembianze della vita trascorsa, non è una vera 'morte', completa. La condanna finale dell'uomo è allora quella di non poter morire veramente mai? Timpanaro riconosce che per «rappresentare il non-esser-più dei morti, il Leopardi presta ad essi una sorta di 'esistenza minima', allucinata: migliore della vita, perché esente dal dolore e anche dalla noia [...], ma pur sempre del tutto lontana dalla felicità, che presupporrebbe appunto una vita intensa e che quindi, se non si ha da vivi, non si ha nemmeno quando si è sprofondati nel nulla»²¹. Gorni rileva inoltre un aspetto non secondario: «È dunque, anzitutto, un'imperturbabile, ma ferma disperazione gnoseologica a costituire il contenuto profondo del canto. Non che l'aldilà non esista: esiste, purtroppo, per quel tanto che, in uno stato di «Profonda notte» può vigilare la fioca autocoscienza di non-essere (più). La posizione di Leopardi, al vaglio di una logica di non contraddizione, configura un paradosso filosofico: da una parte, un minimo di residua sopravvivenza basta ai morti per affermare l'eternità della Morte; dall'altra, la vita è trattata come un accidente della morte, essenziale tuttavia alla predicabilità di quella sola eterna sostanza»²². Una sostanza che ha evidentemente nel pensiero leopardiano di questi anni essa stessa uno statuto paradossale:

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale [...] che dicendo essere insufficienti e anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principi stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio quel principio, estirpare il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire di veri, dico quel principio. *Non può una cosa insieme essere e non essere*, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura» (*Zib.* 4099-100 - 3 giugno 1824).

Ad esse vanno accostati naturalmente alcuni passaggi cruciali del *Cantico del gallo silvestre*²³ (che è il punto di arrivo finale in senso cronologico e ideologico del percorso delle *Operette* del '24). E si è già detto, ma si veda anche più avanti, quanto il 'paradosso' come tale aleggi sia nelle immagini ricorsive del *Coro*, sia nel suo rapporto ambivalente con il dialogo. Contribuisce a questa interpretazione l'associazione dei due predicati «si volge» e «si posa», che, al di là della evidente simmetria antifrastica in cui si pongono l'uno rispetto all'altro, rappresenta proprio l'inizio e la fine del processo in cui la materia tutta è coinvolta. Da questo punto di vista «si volge» va giustamente inteso, seguendo le indicazioni di Gorni²⁴, come 'si dirige incessantemente', 'tende', più che come un semplice 'si (ri)volge'; in quel movimento a spirale (diretto però verso il basso) di cui, come si è già detto, il testo poetico stesso sembra figura.

e qual di paurosa larva, / E di sudato sogno, / [...] Confusa ricordanza. Di particolare interesse, qui, la presenza del tema del ricordo come incubo, come angosciosa presenza; la vita dal punto di vista della morte è una parvenza labile (sogno spa-

ventoso di un neonato), «confusa», «paurosa». Pochi anni dopo l'idillio *Alla luna* e pochi anni prima della stagione inaugurata da *A Silvia*, qui il ricordo è solo angoscia indistinta: alla semioscienza dei morti è negato qualunque contatto positivo con l'esistenza passata. In particolare la scelta nella similitudine dell'immagine del «lattante fanciullo» risulta particolarmente potente non solo perché collocata esattamente al centro della poesia, ma perché, pur con l'attribuzione inquietante dell'incubo, risulta l'unica immagine 'vivente' presente nel testo, la vita alla sua nascita in simmetrica relazione con l'esistenza ad di là della soglia della morte.

quel punto acerbo / Che di vita ebbe nome. Siamo nel cuore fondo del testo: l'incomprensione della vita da parte dei morti. Le due interrogative inseguono un'immagine che non arriva, che non si ricostruisce; la vita è solo un «punto acerbo», una «cosa arcana e stupenda», realtà senza immagine e senza figura: nuda, meglio, «ignuda» anch'essa, appunto. Questa figura dell'«incomprensione» assume qui un ruolo centrale, perché ripropone, anche nell'unico testo poetico dell'opera e nella voce anonima dei morti, quello stesso atteggiamento di fronte al mondo (naturale e sociale) che caratterizza quasi tutte le «voci» e le «maschere» delle *Operette*. Non solo, ma in questo caso lo stesso atteggiamento è riproposto anche (in rapporto 'dialogico' e, ancora una volta, speculare) nella seconda metà del testo, quella del vero e proprio dialogo, in cui è Ruysch a non capire e a non avere risposte adeguate alle sue domande. Una sottile (la più tragica, sicuramente) variazione all'interno dell'opera sul tema della «incapacità a comprendere», che caratterizza proprio, secondo Bachtin, i personaggi («strambi», «eccentrici», «buffoni» o «sciocchi») della menippea, che guardano sempre con occhi straniati al mondo²⁵. E appunto straniante è allora anche la riduzione drammatica della vita ad un «punto» e ad un «nome» nello sguardo dei morti, come Prete giustamente nota: «La vita raccolta in un “punto”, lontanissimo e perduto, e in un “nome”. Se quel punto appare nella sua contrazione estrema, nella sua densità minima e tuttavia in grado di rinviare, con quell'“acerbo”, la fievole luce di una percezione, il nome è la forma che tiene stretto e involto dentro di sé quel che è già stato, ed ora è cancellato, irreversibilmente»²⁶.

Ma è ancora notevole la speciale associazione (mai riproposta altrove) del sostantivo «punto» con l'aggettivo «acerbo»: un sostantivo non molto utilizzato nei *Canti*²⁷ con un aggettivo che attraversa invece in modo regolare quasi tutte le stagioni della poetica leopardiana²⁸. Come interpretare allora quest'immagine: la vita come «punto acerbo»? Al Nulla rappresentato dalla morte corrisponde la vita come «punto» insondabile («arcano» e «stupendo»), un grumo di dolore che rapidamente ci riporta alla realtà della morte in cui tutti siamo immersi. «Acerbo» quindi come «doloroso», «amaro», ma anche «precoce», «non compiuto», «passato prematuramente», se riferito al tempo, soprattutto rispetto all'infinità di quello della morte. Seguendo questa linea, si può riconoscere allora in questo sintagma del «punto acerbo» anche una potente immagine della dimensione infinitesimale della vita sul piano spaziale e temporale assieme, se guardata dal punto di vista dei morti.

A questo proposito De Robertis, soffermandosi in modo estremamente accurato sulle fonti, soprattutto classiche, di quest'immagine (da Leonida di Taranto a Cicerone, da Lucrezio a Seneca), individua due aspetti da non perdere di vista: il primo è la vita come punto tra due infiniti (il prima e il dopo la vita, la morte: il «non essere ancora» e il «non essere più»); l'altro è il punto che sta tra la vita e la mor-

te, la soglia che segna il passaggio tra uno stato e l'altro. Di entrambi Leopardi si interessa e scrive nello *Zibaldone*, anche prima della stesura dell'operetta²⁹. «Ma questo è appunto il termine di contraddizione su cui ruota tutto il coro. Perché è su un 'punto' che si interroga il dialogo, sull'acerbità del 'punto della morte', che già la riflessione antica, da Epicuro a Lucrezio, a Cicerone, a Seneca, aveva ridotto ad un attimo praticamente inavvertibile e sulla cui estensione sin dal 1820 (*Zib.*, p. 291) si era soffermato lo stesso Leopardi [...]. Ora nel coro, rispetto al dialogo, quel 'punto acerbo' ha cambiato 'nome': non è più la morte, è la vita»³⁰. Questo nuovo paradosso³¹ costituisce un'ulteriore prova della poetica particolare alla base del coro (e dell'operetta che lo accoglie), che si fonda saldamente sull'idea di 'ambivalenza' tipica della menippea (su cui si tornerà più a fondo nei paragrafi successivi).

4. Fonti e modelli di genere

A quali fonti e modelli di genere è possibile ricondurre il *Coro*? In realtà la rete di rimandi a cui Leopardi allude è piuttosto complessa e ciascuno di essi non sembra sufficiente a spiegarne in modo esaustivo la 'natura'.

Il primo inevitabile riferimento è al coro della tragedia greca e a quello del dramma pastorale (l'*Aminta* di Tasso e il *Pastor fido* di Guarini innanzitutto) sulla base di alcune riflessioni che poco tempo prima della composizione del dialogo lo stesso Leopardi è andato sviluppando nello *Zibaldone*, e che giustamente Lonardi richiama nel suo saggio, sottolineando il carattere spiccatamente 'teatrale' («un grandioso seppur minuscolo atto unico»³²) che Leopardi avrebbe voluto dare all'operetta tutta.

Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il coro. [...] Il dramma moderno l'ha sbandito, e bene stava di sbandirlo a tutto ciò ch'è moderno. Io considero quest'uso 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 introducendo la moltitudine. [...] Il pubblico, il popolo, l'antichità, gli antenati, la posterità: nomi grandi e belli, perché rappresentano un'idea indefinita. [...] Le massime di giustizia, di virtù, d'eroismo, di compassione, d'amor patrio sonavano negli antichi drammi sulle bocche del coro, cioè di una moltitudine indefinita, e spesso innominata, giacché il poeta non dichiarava in alcun modo di quali persone s'intendesse composto il suo coro. Esse erano espresse in versi lirici, questi si cantavano, ed erano accompagnati dalla musica degl'istrumenti. Tutte queste circostanze, che noi possiamo condannare quanto ci piace come contrarie alla verosimiglianza, come assurde, ec. qual'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 degl'individui umani: egli era una musica un'armonia (*Zib.* 2804-809-21 giugno 1823).

Questo passo, segnalato dall'Antognoni per primo e poi dallo stesso Fubini, secondo De Robertis potrebbe costituire «anche per mezzo del coro dell'anno dopo, una sorta di rifondazione del significato della poesia, con riflesso sull'ormai quasi compiuta fatica delle Canzoni, e con una sicura proiezione, alla lunga, sulla poesia avvenire»³³. Lonardi, però, rimanda anche all'epigramma greco (soprattutto a

quello funerario), alla melica corale, allo stesso Omero (in particolare quello dell'ultimo libro dell'*Iliade* e ai suoi *threnoi* incastonati); e poi naturalmente alle due traduzioni (in particolare la prima) da Simonide³⁴. Senza dimenticare, aggiunge sempre Lonardi, la dedica del '24 al Trissino delle *Canzoni*, in cui Leopardi si spinge a dire: «Si conviene agli sfortunati di vestire a lutto, e parimenti alle nostre canzoni di rassomigliare ai versi funebri»; ciò che indica un atteggiamento poetico e umano del tutto consonante con lo spirito del *Coro*. De Robertis insiste in modo particolare sul passo sopra citato dello *Zibaldone*, assegnando a Guarini un ruolo assolutamente di primo piano; e non solo ai suoi cori, ma a tutta la sua opera (che farebbe così anche per altri aspetti da modello per il *Coro*), fornendo puntualissimi riscontri testuali al riguardo. Panizza precisa d'altra parte che, nelle forme moderne di teatro musicale i 'cori' sono di solito delle 'arie' (cioè delle forme metriche chiuse) di genere molto diverso da questo *Coro*, mentre «la forma aperta, mista di endecasillabi e settenari, con alcune rime ma molti versi irrelati [...] è la tipica forma che assume il recitativo (come, sulla scorta di Carducci, riconosce D. De Robertis), e si capisce che ad esso ricorra Leopardi, dovendo *fingere* un 'coro' cantato: nessuno strumento musicale accompagna i morti, il loro è un canto monodico, all'unisono (lo sottolinea giustamente ancora De Robertis), un canto che non deve seguire nessuna melodia, ma muoversi di una sua arcana e severa musica interna»³⁵.

A queste ipotesi Gorni aggiunge il rapporto con la letteratura religiosa, precisando che in questo *sermo eschatologicus* che è il *Coro* «il controcanto leopardiano nasce come antitetico compenso alla mancata attuazione di un progetto canonico: cioè quella serie di *Inni cristiani*, pensata nel 1819, di cui Leopardi realizzò, nel 1822, il solo *Inno ai Patriarchi*»³⁶ e prosegue con riferimenti ai salmi biblici e ad altri testi della stessa liturgia cristiana³⁷. Questa analisi si lega ad un'interpretazione del *Coro* piuttosto suggestiva, per il quale Gorni parla di «parodia tragica» e di «sublime parodico», con riferimento alla «parodia seria» come genere, che attraversa il Medioevo e il Rinascimento, senza dimenticare addirittura i canti carnascialeschi³⁸.

Emerge comunque, soprattutto in Lonardi e Gorni, una giusta attenzione al legame con la letteratura carnevalizzata, che, seppure non in modo esclusivo, appare evidente in questa operetta, soprattutto nella presenza di alcuni elementi che secondo Bachtin caratterizzano tutto questo filone letterario: l'attenzione per le questioni ultime, il rovesciamento delle prospettive consuete, la mescolanza di prosa e versi e il trattamento seriocomico di temi filosofici, oltre che, ovviamente, la struttura dialogica di fondo³⁹.

Resta inoltre, ma non è qui possibile approfondirla, una trama fittissima di riferimenti lessicali e sintattici alla *Commedia* (in particolare *Inferno* e *Paradiso*), oltre che a Tasso e Petrarca, di cui in particolare De Robertis e Gorni danno puntualissimo conto, nei loro saggi, ai quali rimando per tutti gli approfondimenti in questa direzione.

5. Una poetica della 'soglia'

Riprendendo ora l'analisi della particolarità di questo testo poetico nella linea interpretativa di fondo proposta all'inizio, va segnalata la presenza dell'immagine e della figura della 'soglia' che su più piani la attraversa. Innanzitutto il coro apre uno

‘squarcio’ fisico nel tessuto della prosa delle *Operette*: una fessura abissale che sprofonda il lettore in una dimensione ‘altra’ e lo mette a diretto contatto con la voce della morte. È una soglia che introduce, attraverso il linguaggio della poesia, alle porte dell’indicibile, che mette in contatto con il mondo dell’aldilà, che per la prima volta fa vedere (o, meglio, fa ‘sentire’) la vita dal punto di vista della morte.

L’immagine della soglia è perciò centrale nel *Coro* e nel dialogo che lo comprende (nelle *Operette Morali* tutte, direi). La poesia comincia *ex abrupto*, rompendo (meglio ‘irrompendo da’) le quiete movenze del *Parini*, che sembravano aver riportato la prosa delle *Operette* nell’alveo della migliore trattatistica della tradizione letteraria italiana; questi versi marcano invece subito una ‘differenza’, un ‘salto’ innanzitutto di genere (quindi anche fonico e metrico-sintattico), che diventa di pensiero: introducono a una prospettiva inusitata, che lascia ammutoliti. Leopardi ci conduce all’ingresso degli inferi (così come lui li percepisce) e ci trattiene come Ruysch, che spia ‘dalla soglia’ lo ‘spettacolo’ delle mummie che (ri)prendono la parola. Il testo è molto chiaro al riguardo: «Ruysch fuori dello studio, guardando per gli spiragli dell’uscio». Siamo qui anche alla soglia tra le due parti dell’operetta, di cui questa didascalia leopardiana è appunto figura. È da questo spazio ambivalente che assistiamo alla parola dei morti, alla loro ‘parola sul mondo’, nella prospettiva rovesciata di uno sguardo dall’aldilà. La soglia è così uno dei ‘cronotopi’ (nel senso che dà a questa categoria Bachtin⁴⁰) che organizzano e ‘danno forma’ alle complesse architetture di pensiero e di genere dell’opera tutta (pensiamo anche allo studio-cantina di Ruysch che diventa l’ingresso allo spazio-tempo infinito della morte).

Siamo agli antipodi sia della poetica degli idilli che di quella delle canzoni (anche se tracce di quelle esperienze ancora rimangono): nessuno scorcio naturale schiude il silenzio che sta prima della poesia, nessuna immagine (tranne quella del «lattante» e della «fiamma vitale»), nessuno slancio privato o pubblico, comunque ‘sentimentale’, si tende nel testo. È la Natura stessa che parla per bocca dei morti, che proclama la sua eterna verità, in una sorta di monotono ritornello. Mai più forse, dopo questo testo, Leopardi darà voce ad uno sguardo così ‘ultimo’ sulle cose e sul mondo.

La coppia bifronte ‘coro/dialogo’ ha perciò un ruolo centrale nel *corpus* dell’opera, sia sul piano tematico che su quello compositivo: costituisce uno degli ‘ingressi’ (delle ‘soglie’, appunto) che introducono alle *Operette Morali*, che ne spiegano la ‘scena’ (come, pure da prospettive diverse, la *Storia del genere umano*, il *Dialogo di Timandro* e di *Eleandro*, il *Dialogo di Tristano* e di *un amico*). L’insieme dell’operetta può essere vista allora anche come una *mise en abyme* dell’opera tutta nel perfetto sincretismo di forme e temi: una definizione ‘ultima’ anche della sua poetica.

Da un altro punto di vista il tema della soglia è enfatizzato da Leopardi segnalando con molta precisione il momento temporale in cui tutto accade: la mezzanotte, l’ora ‘critica’ per eccellenza, in cui la realtà diurna può essere ‘rovesciata’ e ‘messa in crisi’. È l’equivalente nell’età moderna del mezzogiorno del mondo antico: l’ora in cui l’ombra non esiste più. A questo tema tra l’altro Leopardi, da fine e divertito antropologo, aveva dedicato molte pagine del suo *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* qualche anno prima. In qualche modo sembra possibile considerare il *Ruysch* come l’equivalente di ciò che rappresentano (anche sul piano strutturale, oltre che tematico) per Virgilio il VI libro dell’*Eneide* (con cui Gorni al

riguardo propone una serie molto interessante di riscontri nel *Coro*) e, naturalmente, per Omero l'XI dell'*Odissea*: un cuore fondo, oscuro, indicibile del contatto con la morte. Con alcune forti differenze, naturalmente: sono i morti che chiamano i vivi, qui; è la morte che irrompe (non evocata, ma agente di sua propria forza per virtù dell'«anno grande e matematico»), che squarcia l'involucro razionale e rassicurante di quella che crediamo 'vita'. Una *nekuia* al contrario (involontaria e senza viaggio): l'orrore domestico del contatto con il Nulla. Il ridicolo affannarsi di Ruysch ad interrogare, il buonsenso con cui cerca disperatamente di normalizzare, di rendere comprensibile e umano ciò che è irriducibile per definizione alla comprensione umana, non fa che rendere più evidente la solida realtà del nulla che circonda quel «punto acerbo», che è la nostra esistenza.

Non solo: la scelta delle 'mummie' come soggetti poetanti può essere interpretata, secondo Antonella Del Gatto⁴¹, come la scelta di una metafora in *praesentia* del testo, concepito come una 'rovina': la voce che parla è quella di un corpo artificialmente restituito ad una apparenza di vita; insomma, seguendo queste indicazioni, la poesia si fa qui allegoria di se stessa nel corpo senza vita di queste mummie attraverso cui la morte parla alla vita. Come si è già detto, questi versi rappresentano una doppia (poiché agisce su due diversi livelli logici) soglia metatestuale: al tempo stesso 'confine' tra un'operetta e l'altra e tra un linguaggio (quello della poesia, che in questo caso è quello della morte) e quello della prosa, che mette in scena un impossibile dialogo con la vita; le mummie che parlano con Ruysch diventano la parodia di se stesse, sforzandosi di adeguare il loro linguaggio all'interlocuzione umana dello scienziato. Non a caso il colloquio si conclude con un silenzio che è l'unica risposta possibile all'ultima domanda di Ruysch: «Dite: come conosceste d'esser morti?» (p. 249).

6. La poesia di fronte alla prosa: il rapporto con il dialogo

In realtà questa poesia va letta e interpretata con uno sguardo che includa anche il dialogo in prosa, con cui costituisce un unico testo bifronte. Mi pare, da questo punto di vista, poco condivisibile perciò la posizione di De Robertis, che vede una netta preminenza del *Coro* sul dialogo. Questi versi fanno invece parte integrante di quella poetica della menippea che andrebbe presa come fuoco interpretativo delle *Operette* tutte⁴². È proprio nella mescolanza di versi e prosa e di serio e comico, dunque in una poetica di stile 'misto' (da ogni punto di vista), che il rapporto, dialogico fino in fondo, dei versi e della prosa del testo assume pieno senso⁴³. È uno dei motivi per cui l'operetta può essere, come si diceva sopra, considerata una 'porta' non secondaria dell'opera (anzi da questo punto di vista sua 'figura'), in cui l'idea stessa di letteratura che Leopardi mette in scena in questi anni risulta pienamente e consapevolmente attuata: alla presenza determinante del 'filosofico', del 'comico', del 'fantastico' si aggiunge così anche l'intersezione di genere e di stile della poesia con la prosa, in un recupero pieno e consapevole degli elementi che la linea della satira menippea aveva generato dall'ellenismo fino a tutto il Settecento europeo, così come Bachtin puntualmente la ricostruisce⁴⁴. Le due parti di questa operetta si relazionano perciò all'insegna di una complessa ambiva-

lenza, che è uno dei tratti tipici della menippea, sono l'uno il versante dell'altro: questi due testi 'si guardano' e si rispecchiano senza però confondersi; è nella reciproca non risolta 'alterità' (quindi nel loro dialogismo interno) che si risolve il valore della loro relazione.

Vale la pena di citare alcuni rimandi espliciti (veri e propri effetti di dialogismo, in cui i due testi diventano uno la deformazione parodica dell'altro, con il risultato piuttosto straniante di una vera e propria autoparodia interna); a cominciare dalla definizione di «canzoncina» che le stesse mummie danno del loro 'canto'. Alla profondità speculativa del coro Ruysch replica: «Tant'è: con tutta la filosofia tremo da capo a piedi» (p. 241). Alla tragica «confusa ricordanza» della vita che avvolge i morti corrisponde dal punto di vista dello scienziato un «non vi ricordate di essere morti?». Importanti anche le diverse sottolineature di Ruysch rispetto al canto loro (ad evidenziare ulteriormente la vistosa alterità della loro lingua): «Dunque che è cotesta fantasia che vi è nata di cantare?». Confermata anche dagli stessi morti, che aggiungono: «tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato come noi quella canzoncina che hai sentita», a sottolineare lo sguardo autodissacrante che le stesse mummie assumono all'interno del dialogo. Tra l'altro non è secondario che il linguaggio 'naturale' dei morti sia il 'canto', perché «chi non ha da replicare ai vivi, finita che ha la canzone, si accheta». Il linguaggio della prosa è solo quello della relazione con i vivi. Torna poi, richiamato in grande evidenza, tutto il lessico del 'sentire' (nel coro segnalato da «quel lena mancar si sente» che rappresenta lo stato di languore perenne dei morti), di cui De Robertis tra l'altro riconosce una notevole presenza nel dialogo in tutte le possibili sfumature. «RUYSCH: [...] che *sentimenti* provaste di corpo e d'animo nel punto della morte». E più avanti: «RUYSCH. [...] non *sentiste* nessun dolore in punto di morte?». A cui replica il Morto: «Quasi che la morte fosse un *sentimento*, e non piuttosto il contrario». E così via ancora con numerosi riscontri.

Da notare a questo proposito che la specularità del dialogo rispetto al coro è marcata anche dal fatto che tanto questo si sofferma sull'idea della condizione di 'morte' e di 'vita' dal punto di vista dei morti, tanto quello si concentra invece soprattutto, in modo complementare, ad interrogarsi sul momento del passaggio, sull'istante cruciale dell'attraversamento della soglia tra vita e morte, in una dialettica stringente ma senza esito tra i due punti di vista. «RUYSCH. [...] Perché stimando che il morire consista in una separazione dell'anima dal corpo, non comprenderanno come queste due cose, congiunte e quasi conglutinate tra loro in modo, che costituiscono l'una e l'altra una sola persona, si possano separare senza una grandissima violenza, e un travaglio indicibile». A cui il MORTO: «[...] Dimmi ancora: forse nell'entrarvi, ella vi si sente conficcare o allacciare gagliardamente, o come tu dici, conglutinare? [...] Abbi per fermo, che l'entrata e l'uscita dell'anima sono parimente quiete, facili e molli». E poi: «[...] mi ricordo 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». Ma la coscienza dell'attraversamento della soglia resta il grande mistero, insondabile e inesprimibile, sia nel *Coro* che nel dialogo: «RUYSCH. Ma come vi accorgete in ultimo, che lo spirito era uscito del corpo? Dite: come conosceste di essere morti? Non rispondono. Figlioli, non m'intende-

te?». Su questo silenzio l'operetta si richiude su se stessa. Aspetto non secondario, quindi, il fatto che è proprio la soglia tra la vita e la morte che non riesce ad essere detta: rimane così una sorta di rimosso che lega i movimenti concettuali delle due parti, ma che al tempo stesso, nel suo non poter essere rivelato e detto, le lascia distanti: la soglia tra l'umano e il non umano non ha parole che la possano rappresentare. Così alla 'teologia negativa' del *Coro* (come la definisce Gorni) si contrappone il razionalismo scienziata settecentesco di Ruysch; all' 'assoluto' di espressione poetica e filosofica (che cerca di dar voce all'indicibile) della voce delle mummie corrisponde un 'relativo' che cerca di scomporre in elementi minimi (senza riuscirci) l'irriducibilità del pensiero della morte. La stessa specularità così insistita all'interno del *Coro* viene riproposta anche tra coro e dialogo: ad un massimo di concentrazione poetica corrisponde un massimo di sviluppo argomentativo della prosa; ad un massimo di indeterminatezza un massimo di specificazione. Ad un 'noi' apodittico e senza possibilità di replica un dialogo tra un 'io', un 'tu', un 'voi' le cui repliche affannose sceneggiano l'inconcludente ricerca umana di dare senso a ciò che non lo ha e non lo può avere. In questo senso le mummie rappresentano, secondo Del Gatto, nella loro stessa 'natura' un figura allegorica del 'limite': la morte che si fa illusoria relazione con la vita; una 'scena' in cui le mummie diventano da oggetto visibile a soggetto poetante⁴⁵. Aggiungerei: una sorta di rivale della Natura, che parla attraverso 'corpi' che l'uomo ha creduto di rendere in qualche modo 'eterni'. Emerge così in modo clamoroso l'epifania del corpo (e della sua negazione) che giustamente Prete ha per primo individuato come centrale nell'opera⁴⁶.

La poesia è qui radicalmente contrapposta alla prosa: è il linguaggio dei morti contro quello dei vivi; è la messa in scena dell'allegoria della morte del proprio stesso fare poesia, che ora Leopardi è costretto a celebrare: da qui il senso profondamente tragico di questo *Coro*, con cui Leopardi esaurisce per il momento la possibilità di qualunque mediazione. Non è con la stessa voce che parlano, non è soprattutto la stessa lingua che le mummie parlano nelle due parti del testo. L'incomunicabilità, l'irriducibilità di queste due dimensioni è testimoniata dalla fine dell'operetta, in cui la scena si chiude sul silenzio delle mummie e sugli interrogativi senza risposta dello scienziato. Lo sottolinea giustamente Colaiacomo: «Questo ritrarsi, o troncarsi, è il contenuto del *Ruysch*. Qui l'indicibile è 'salto' tra la vita e la morte. Si pensi alla domanda che chiude questa *operetta*, la domanda alla quale le mummie, ancora una tematizzazione delle rovine, sembrano non poter rispondere, e con la quale 'trancano' il testo: "Dite: come conosceste d'essere morti?". La mancata risposta a questa domanda è l'incarnazione testuale di una riflessione leopardiana di qualche anno prima: "Come l'uomo non s'accorge né sente il principio della sua esistenza, così non sente né s'accorge del fine, né v'è istante determinato per la prima conoscenza e sentimento di quello né di questo" (*Zib.*, 283). L'*operetta*, dunque, si arresta *materialmente* alla soglia dell'indicibile, raffigurato per mezzo di quello che *nell'esperienza* costituisce il 'salto', la frattura per antonomasia: il salto cioè tra la vita e la morte. Proprio in virtù del salto tra la vita e la morte, mondo dei vivi e mondo dei morti vengono raffigurati nel coro che apre l'*operetta* come realtà che non si comprendono reciprocamente, che si trovano irriconoscibili, sfigurate l'una di fronte all'altra. Vengono, quindi, cioè, raffigurate, propriamente, come rovine»⁴⁷.

7. Il «Coro» nelle linee della poetica leopardiana

Il rapporto che questo *Coro* istituisce con il sistema poetico leopardiano è caratterizzato dal suo essere da un lato un *unicum*, che mostra una forte tensione centrifuga rispetto al resto della produzione, ma dall'altro anche un centro di irresistibile irradiazione all'indietro e in avanti, secondo la tesi suggestiva di Lonardi, che gli riconosce una posizione di «crocicchio»: da un lato in relazione sincronica con le *Operette*, con le riflessioni sul coro nello *Zibaldone* e con le traduzioni da Simonide, dall'altro anche in relazione diacronica con tutto il sistema poetico leopardiano. Mi limiterò qui a proporre una rapida ricognizione di alcune prospettive critiche, concentrando però l'attenzione soprattutto sul senso di questa esperienza nell'ambito sincronico, rimandando per motivi di spazio ai testi già citati per una prospettiva più ampia, che guardi a tutto campo alle risonanze che questo testo ha anche molti anni dopo negli sviluppi della poetica leopardiana. Due soli esempi (a cui in parte si è già fatto riferimento): «la constatazione di decesso dell'io» che lega direttamente, secondo Lonardi, il *Coro* con *A se stesso* da un lato e con il *Canto notturno* dall'altro, e le numerose risonanze che De Robertis riconosce in *A Silvia* e nella *Ginestra*, che mi sembrano particolarmente interessanti.

Tornando però al fuoco del nostro discorso, già Fubini aveva ripreso le indicazioni di Solmi, secondo cui il legame di questo coro con la poetica delle *Operette Morali*, unitaria nel tono e nell'accento, è tale da impedirci di collocarlo nell'ordine dei *Canti*, tanto «è disforme dai modi pur varianti della lirica leopardiana», rivelando «un voluto distacco ed estraneità dalla biografia del poeta». Su questa linea Fubini aggiunge d'altra parte che questo testo «segna pure una tappa nello svolgimento del Leopardi poeta e poeta in versi, collocandosi cronologicamente e idealmente accanto e dopo i componimenti poetici di quel tempo, la canzone *Alla sua donna* e le traduzioni da Simonide». Così, «con la rinuncia ad ogni mito e ad ogni immagine e alla stessa voce del cuore», Leopardi «approda a questa poesia impersonale, un canto di innumeri esseri [...]. L'idea del "coro" è quindi essenziale a questa poesia, in cui l'indefinito, l'informe, l'inimmaginabile acquista, senza venir meno alla propria natura, determinatezza e forma poetica»⁴⁸. Sicuramente questi due punti (non perdere di vista il legame con la poetica delle *Operette*, ma cercare di riconoscere anche i fili che legano questa con le altre fasi del percorso poetico leopardiano) risultano essenziali.

La forma 'coro' allora emerge in questo anno straordinario per Leopardi come una sorta di compimento ed esaurimento 'postumo' della poetica del 'vago' e del 'peregrino' che era stata al centro della sua esperienza poetica negli anni immediatamente precedenti e dal cui esaurimento stesso era nato il progetto delle *Operette*. Esaurimento 'dall'interno', però: dare voce all'indefinito della morte è il paradosso conclusivo di questa poetica attraverso la scomparsa dell'io lirico che qui si celebra e l'approdo ad una poesia assolutamente impersonale. Lo sottolinea bene Brioschi, che si chiede: «Nella finzione leopardiana, chi mai è l'autore del testo recitato, allo scadere dell'anno grande e matematico, dalla folla anonima, innumerevole degli estinti [...]? Esso non ha origine alcuna, né provenienza conoscibile, se non in una necessità sottratta a qualunque giustificazione: parole, dunque disuma-

nate, destituite di ogni rapporto con l'essere – o, se si vuole, con quella forma imperfetta di essere che è la vita»⁴⁹. In realtà Lonardi sottolinea come per la prima volta qui la 'vaghezza' della poetica leopardiana sia concentrata sulla natura del soggetto e non dell'oggetto: il 'noi' che parla e fa poesia assume i caratteri del massimo di indeterminazione, mentre l'oggetto di cui si parla assume il massimo di determinazione. «Finora il vago e l'indefinito nascevano dal pellegrino (dalle voci capaci di esprimerlo) o dagli scorci di natura capaci di evocare vaghezza e indefinitzza. Erano insomma oggetto di evocazione – rappresentazione. Qui il vago è certo anche affidato, e con grande evidenza, a oggetti lessicali (e formali) pertinenti. Ma ora è anche la natura del soggetto [...] che produce il vago e l'illusione». Così è evidente «il doppio aspetto enunciativo della fictio poetica che appunto agisce nel Coro: A) attore ignoto, separato dall'io scritturale; B) noi non maiestatico, riferito a degli estinti che parlano, (anzi cantano)»⁵⁰.

Insomma il coro viene così a configurarsi anche da questo punto di vista come una sconcertante e bifronte soglia esperienziale tra le diverse poetiche leopardiane, attraverso cui i nodi risolti e irrisolti del suo fare poesia trovano una soluzione 'altra' e inusitata: uno squarcio lirico all'interno di una tessitura in prosa; una voce collettiva che si rivolge dall'oscurità della morte all'incomprensione dei vivi; le parole tragiche del 'non essere più' che accettano, pur di essere dette, di affrontare la comica derisione dei vivi. E così il risuonare isolato di questi versi e insieme il loro 'fare corpo' con la prosa diventano alla fine (nel dichiarare e negare al tempo stesso) la cifra della poetica plurivoca e ambivalente delle *Operette*.

NOTE

¹ Il testo che qui si presenta è quello dell'edizione critica G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1979, pp. 239-40. Da qui in poi i rinvii alle *Operette* faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica.

² «*Mischung* sublime-ironica, accostamento di versi e prosa, qualifica "stridente" di *canzoncina* al «Coro» [...]: ecco altrettanti connotati di quella che potremmo chiamare l'esperienza [...] della carnevalizzazione, nell'estrema serietà che essa include nell'uso e nelle esemplificazioni di un Bachtin» (G. Lonardi, *Il «coro di morti» nel sistema poetico leopardiano*, in "Lingua e stile", XII, 3, 1977 ora in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 22-25 sett. 1980, Firenze, Olschki, 1982, p. 656).

³ Tenendo conto dell'impianto teatrale dell'intera operetta, forse sarebbe più opportuno, come fa giustamente Panizza, considerare il titolo del coro «come una didascalia» (G. Leopardi, *Operette morali*, selezione e commento di G. Panizza, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1991, p. 179).

⁴ D. De Robertis, *Sul «Coro di morti» di Leopardi*, "Rivista di letteratura italiana", IV, 2, 1986, ora in Id., *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, Edizioni Cosmopoli, 1996, p. 160.

⁵ Lonardi, *Il «coro di morti» nel sistema poetico leopardiano* cit., p. 658.

⁶ Su questo si veda più avanti in questo stesso paragrafo.

⁷ Osserva puntualmente Panizza che a formare questo schema speculare «concorre anche il fatto che il primo e l'ultimo verso sono entrambi endecasillabi, con la medesima accentazione, fortemente scandita, sulla prima, quarta, sesta (e decima) sillaba: "Sola nel mondo eterna, a cui si volge" – "Nega ai mortali e nega a' morti il fato" (ancor più scandito l'ultimo verso, per l'accento anche su "morti")» (in Leopardi, *Operette morali*, a cura di Panizza cit., p. 180).

⁸ Si vedano al riguardo le interrogazioni insistenti rafforzate dalle anafore e dal ritorno battente del passato remoto ai vv. 20-22 («Che *fummo?* / Che *fu* quel punto acerbo / Che di vita *ebbe* nome?»), in entrambi i casi con un ritmo ternario.

⁹ Da qui in avanti i rinvii alle pagine autografe dello *Zibaldone* fanno riferimento al testo stabi-

lito dall'edizione critica e annotata G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

¹⁰Viene in mente quello stesso «walser» paradossale di cui parla nella *Palinodia* quasi dieci anni dopo: «Né meraviglia fia se pino o quercia / Suderà latte e mele, o s'anco al suono / D'un walser danzerà» (vv. 46-48). Per i *Canti* si fa riferimento a G. Leopardi, *Tutte le opere*, I, con introduzione e cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976.

¹¹Secondo Mazzocchini questa scelta finale assegna all'aggettivo «sicura» un valore più vicino all'etimologia latina: d'impossibilità di essere felici accomuna morti e vivi; ciò che li distingue è la *securitas*, la piena liberazione dal dolore che solo ai morti è riservata» (P. Mazzocchini, *Sulla questione della presenza di Lucrezio in Leopardi*, "Esperienze letterarie", XII, 1987, pp. 66-67).

¹²«Ma il rinforzo interpuntivo ha anche un altro compito, conseguente allo sdoppiamento del punto di vista del testo: promuove una sorta di livellamento semantico (appunto di *mummificazione*) dei sintagmi, che hanno senso per sé, come dati di fatto, e non lo acquisiscono grazie alle specificazioni o alle apposizioni [...] o grazie alle proposizioni esplicative [...]. Si tratta di una scelta che tende cioè ad appiattire i concetti, presentandoli come realtà statiche, esprimibili per giustapposizione e non per inferenza logica» (A. Del Gatto, *Uno specchio d'acqua diaccia*, Roma, Cesati, 2002, pp. 163-64; a questo saggio si rimanda per un'analisi puntuale e interessante sull'uso della punteggiatura in questo testo leopardiano, cfr. pp. 163-72).

¹³Lo si è già riscontrato a proposito del rapporto tra anafore e ritorno del passato remoto ai vv. 20-22 (v. qui alla n. 6).

¹⁴F. Brioschi in *La poesia senza nome*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 115.

¹⁵Cfr. G. Gorni, «Coincidenza oppositorum»: il «Coro di morti» di Leopardi, in *Forma e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, Padova, Editrice Antenore, 1988, p. 481.

¹⁶Su questo aspetto nelle *Operette* tutte si veda il saggio fondamentale di C. Galimberti, *La negazione nelle «Operette»* in Id., *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959.

¹⁷L. Ricci Battaglia nota che questa è l'unica occorrenza di *ignuda* in tutto il testo delle *Operette* (cfr. Id., *Sul lessico delle «Operette morali»*, GSLI, fasc. 466-67, 1972, p. 272).

¹⁸Cfr. G. Leopardi, *Opere*, a cura di M. Fubini, Torino, Utet, 1977, p. 761.

¹⁹G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1998, p. 299, n. 5.

²⁰Pur all'interno di questa linea interpretativa, M. A. Bazzocchi propone una interessante integrazione: «la nostra esistenza ormai spoglia di tutto (ma il termine *natura* viene dalla radice del verbo latino *nascor*, nasco, e quindi si trova in contrasto semantico col precedente "morte")» (G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di M. A. Bazzocchi, Milano, Arnoldo Mondadori Scuola, 1991, p. 187, n. 7). L'opposizione semantica in questo caso andrebbe allora vista a mio parere tra la morte come 'non essere', spazio/tempo infinito al quale torna «ogni creata cosa», e la morte come particolare condizione della «nostra ignuda natura», che sembra recare in sé per l'eternità una traccia (di segno negativo) di quell'esistenza di cui è stata privata dopo aver fatto esperienza della 'nascita' al mondo. Su questo aspetto si veda più avanti alla fine del paragrafo.

²¹S. Timpanaro, *Epicuro, Lucrezio e Leopardi*, in Id., *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1995, p. 150.

²²Gorni, «Coincidenza oppositorum», cit., p. 478.

²³«Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio e unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono» (p. 329).

²⁴Per Gorni esso esprime «il senso di un movimento verso una stasi ultima, nel *clinamen* degli esseri che rotolano verso la morte» (Gorni, «Coincidenza oppositorum», cit., pp. 490-91).

²⁵Dal dialogo socratico alla menippea attraverso le maschere popolari della cultura medievale e le rielaborazioni colte del Rinascimento questi personaggi arrivano secondo Bachtin fino ai romanzi del Sei e Settecento. «È caratteristico che anche l'uomo interiore [...] possa essere svelato soltanto con l'aiuto delle immagini del buffone e dello sciocco [...]. Compare l'immagine dello *strambo*, destinata a svolgere un ruolo importantissimo nella storia del romanzo: in Sterne, Goldsmith, Hippel, Jean Paul, Dickens, ecc.» (M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 310). Importanti al riguardo anche le osservazioni di Bachtin alle pp. 196-99 del suo *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968.

²⁶A. Prete, *Apparenza, finitudine, leggerezza. Sulle «Operette morali»*, in G. Leopardi, *Poesia, pensiero, ricezione*, Atti del Convegno internazionale di Barcellona (5-7 marzo 1998), Leonforte, Insula, 2000, p. 20.

²⁷Considerando il *corpus* dei *Canti*, lo troviamo nel *Mai* (1), nella *Palinodia* (1), nella *Ginestra* (4).

Più spesso però compare nei *Paralipomeni* (8). Cfr. *Concordanze. Canti, Paralipomeni della Batracomiomachia, Poesie varie, Traduzioni poetiche*, a cura di L. Lovera e C. Colli, in G. Leopardi, *Canti. Paralipomeni, Poesie varie, Traduzioni poetiche e versi puerili*, a cura di C. Muscetta e G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968.

²⁸ Considerando il *corpus* dei *Canti*, lo incontriamo in: *All'Italia* (1), *Sopra il monumento di Dante* (1), *Bruto minore* (1), *Passero solitario* (1), *Pepoli* (1), *A Silvia* (1), *Ricordanze* (3), e poi di nuovo nella *Ginestra* (1) (che De Robertis segnala tra l'altro come il testo che forse, almeno sul piano lessicale, più prende dal *Coro*); infine nella seconda delle due traduzioni da Simonide (1). Nei *Paralipomeni* ne abbiamo 3 occorrenze. Cfr. *Concordanze* cit.

²⁹ Sul tema del passaggio tra la vita e la morte e del suo rapporto con il dolore e il piacere Leopardi torna molte volte a partire dal 1820, sollecitato inizialmente dalle teorie di Buffon. Si vedano in particolare al riguardo nello *Zibaldone* le pp. 281-83, 290-93, 2181-184, 2566-567 e 4074, che non è qui possibile citare e discutere in modo dettagliato.

³⁰ De Robertis, *Sul «Coro di morti»* cit., pp. 163-64.

³¹ La complessa dialettica semantica che nell'operetta viene generata dall'uso della metafora del «punto» a proposito della vita (nel coro) e della morte (nel dialogo) viene da Bazzocchi resa (anche graficamente) così: «concezione normale, cioè il punto di vista dei vivi: la vita si svolge nel tempo, è interrotta dal punto della morte, dopo la quale il tempo non esiste più:

..... *; concezione del coro, cioè punto di vista dei morti:
(vita) (morte) (non essere)

la vita è ormai un punto lontano, un segmento concluso, la morte una durata uniforme:

* Come si vede, la seconda concezione elimina il momento definito del
(vita) (non essere)

del passaggio, quella che gli uomini chiamano comunemente la "morte", che rimane comunque un problema su cui discutere» (Leopardi, *Operette morali*, a cura di Bazzocchi cit., p. 188, n. 13).

³² Lonardi, *Il «coro di morti»* cit., p. 656.

³³ De Robertis, *Sul «Coro di morti»* cit., p. 169.

³⁴ Nella prima incontriamo per esempio sintagmi come «ogni mondano evento» (v. 1) e «nostro cieco pensier» (v. 6); nella seconda rime in *-ura* («dura : natura» dei vv. 1-4) ed espressioni come «nostra etade acerba» (v. 11).

³⁵ Leopardi, *Operette morali*, a cura di Panizza cit., p. 181.

³⁶ Gorni, «*Coincidentia oppositorum*» cit., p. 482.

³⁷ Anche Panizza riconosce che «la "canzone" dei morti è dunque una sorta di inno alla morte, visto il vocativo del v. 3» (Leopardi, *Operette morali*, a cura di Panizza cit., p. 169, n. 5).

³⁸ Sulla parodia (e in particolare sul tipo 'serio' o 'tragico') si veda il saggio importante di G. Gorni e S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana, V, Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-87.

³⁹ Su questo rimando ancora a Bachtin, *Dostoevskij*, cit.; in particolare l'*excursus* alle pp. 139-79.

⁴⁰ Sui 'cronotopi' e sulla 'soglia' in particolare cfr. Bachtin, *Estetica e romanzo* cit., pp. 390-405.

⁴¹ Cfr. Del Gatto, *Uno specchio d'acqua diaccia* cit., p. 151.

⁴² Già nel 1977 Galimberti segnalò per primo l'importanza di ricondurre le *Operette* all'interno del filone della letteratura carnevalizzata e della menippea in particolare nel suo commento all'opera (cfr. ora Leopardi, *Operette morali*, a cura di Galimberti cit.).

⁴³ Zanzotto osserva: «La domanda totale, quella da cui nasce ogni poesia nel suo porsi come punto prospettico entro la vita, [...] è posta in termini tragici entro un alone comico. Nessuno dei due elementi elide o esclude l'altro. Anzi si toccano in una certa zona» (A. Zanzotto, *Tentativi di esperienza poetica (Poetische-lampo)*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1318).

⁴⁴ Cfr. Bachtin, *Dostoevskij* cit., pp. 139-79.

⁴⁵ Del Gatto, *Uno specchio d'acqua diaccia* cit., p. 151.

⁴⁶ Cfr. la sua introduzione alle *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 1976.

⁴⁷ C. Colaiacomo, *Sulla letterarizzazione delle rovine in Leopardi*, in *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1977, pp. 145-46.

⁴⁸ Leopardi, *Opere*, a cura di Fubini cit., pp. 759-60.

⁴⁹ Brioschi, *La poesia senza nome* cit., p. 117.

⁵⁰ Lonardi, *Il «coro di morti»* cit., pp. 664-66.