

Poetiche del sublime: il *Coro di morti*, dalle *Operette morali* a Goffredo Petrassi

Giovanni Vito Distefano

1. Nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*¹, Leopardi immagina che allo scoccare di un non meglio definito “anno matematico” le mummie del noto imbalsamatore olandese sperimentino una miracolosa e breve resurrezione, durante la quale riacquistano, per un quarto d’ora, la facoltà di cantare e di discorrere. Senza altra introduzione drammatica o narrativa, l’operetta incomincia con il *Coro di morti*, canto universale intonato da tutti i morti «in ogni cimitero, in ogni sepolcro, giù nel fondo del mare, sotto la neve o la rena, a cielo aperto, e in qualunque luogo si trovano». In questo contributo mi ripropongo di indagare da vicino l’immaginazione leopardiana della figura dei morti e della loro condizione, per mostrare come essi rappresentino non soltanto il presupposto finzionale per una dissacrante confutazione dell’opinione comune circa la dolorosità del trapasso – come nella parte dialogica dell’operetta – ma soprattutto: (1) un caso-limite rispetto al quale verificare e rendere manifesta la legge di diretta proporzionalità tra l’infelicità e la vita; (2) un’invenzione drammatica passibile di una rilevante interpretazione in chiave metaletteraria. Discendono inoltre da questi due punti elementi validi sia per una riconsiderazione della complessiva cifra tragicomica del componimento sia per una valutazione dell’adattamento musicale del *Coro* realizzato nel 1940-1941 da Goffredo Petrassi.

¹ Composto tra il 16 e il 23 agosto 1824. Si rimanda alla Bibliografia per l’edizione di riferimento.

Punto di partenza della mia analisi è l'osservazione di come l'invenzione leopardiana del personaggio dei morti coniughi insieme un'altissima densità immaginativa e una stringente consequenzialità logico-ragionativa. La rappresentazione della condizione della morte nelle 'dramatis personae' dei componenti del coro si basa, infatti, su un'operazione di rigorosa e sistematica negazione della definizione che, nello *Zibaldone*, Leopardi fornisce per l'antonimo della morte, ovvero la vita. Stante la formula secondo cui la vita è «il sentimento dell'esistenza»², carattere essenziale dei morti è, conseguentemente, la mancanza radicale di ogni percezione soggettiva del proprio esistere, sia essa intellettuale, sentimentale, memoriale.

Nella successione con cui esse sono indicate nel *Coro*, sono così proposte le tre diverse e complementari deficienze:

(1) di intelletto:

Profonda notte
nella confusa mente
il pensiero grave oscura; (vv. 6-8)

(2) di sentimento, sia di speranza e desiderio che di sofferenza e paura:

alla speme, al desio, l'arido spirto
lena mancar si sente:
così d'affanno e di temenza è sciolto,
e l'età vote e lente
Senza tedio consuma. (vv. 9-13)

(3) di memoria:

² *Zib.* 2411 del 2 maggio 1822; la stessa definizione o sue equivalenti riformulazioni in *Zib.* 2737 (1 giugno 1823), 3923 (27 novembre 1823) e 4137 (3 maggio 1825). Si rimanda alla Bibliografia per l'edizione di riferimento dello *Zibaldone*, al quale nel seguito farò sempre riferimento in forma abbreviata e con l'indicazione del numero di pagina dell'autografo.

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. (vv. 14-19)

Né nel *Coro* né nella parte in prosa dell'operetta si aggiungono altri elementi che specificino ulteriormente la condizione dei morti – fatta eccezione, come si approfondirà nel seguito, per l'esplicitazione delle implicazioni che da tale condizione discendono quanto al loro grado di felicità o infelicità.

2. Nel dialogo che segue il *Coro* e costituisce la parte quantitativamente maggiore dell'operetta, la costruzione finzionale-deduttiva del personaggio dei morti è attivata in modi coerenti con la figura delineata nella poesia, e tali anzi da manifestarne pienamente le peculiarità. Allo stesso tempo, però, non senza qualche apparente stranezza.

Un aspetto particolarmente evidente è che subito dopo la conclusione del canto, con l'irruzione sulla scena dialogica del personaggio di Ruysch, il focus tematico del discorso si sposta bruscamente su una questione che nel *Coro* è invece assente. Tra vicendevoli ironie, spavaldate scaramantiche quelle del vivo, sul tono della confutazione illuministico-razionale di persuasione antiquate ed erronee quelle del rappresentante dei morti, il dialogo tra Ruysch e le mummie redivive si appunta infatti sulla questione dell'effettiva dolorosità del morire. Da una parte, l'imbalsamatore, pur con tutta la sua eccezionale 'expertise' sui cadaveri e la loro conservazione³, esprime la persuasione comune per cui «tutti, o la più parte, concorrono [...] nel credere che la morte sia per natura propria, e senza

³ A tale 'expertise' del Ruysch si allude scherzosamente nella prima battuta del personaggio «Io non mi pensava perché gli ho preservati dalla corruzione, che mi resuscitassero».

nessuna comparazione, un dolore vivissimo». Dall'altra, la risoluta risposta negativa dei morti ribadisce la tesi dell'insensibilità della morte, la quale, poiché consiste in un assopimento dei sensi, non può, razionalmente, essere dolorosa⁴.

Nonostante il cambio di argomento, la peculiarità della concezione dei morti espressa nel *Coro* mantiene nel dialogo una sua implicita rilevanza come ingrediente fondamentale per la sua riuscita comica. L'effetto comico che contraddistingue questa parte dell'operetta si sostiene, infatti, in larga parte, sul meccanismo ricorrente per il quale le aspettative implicite delle domande del Ruysch vengono regolarmente disattese. Il punto è che tra la figura dei morti congegnata da Leopardi e quella presente nell'immaginario tradizionale, nonché, potremmo dire, nella mente del Ruysch, intercorre una differenza sostanziale e non appianabile. Ruysch, dal punto di vista dell'uomo 'comune', concepisce i morti come individui giunti a una fase ulteriore dell'esistenza, ovvero che si trovano in una condizione più avanzata in senso cronologico ed esperienziale. Tale implicito emerge chiaramente in alcuni punti del dialogo. Nella parte iniziale, ad esempio, Ruysch replica ai morti dicendo loro: «Io mi pensava che sopra questa faccenda della morte, i vostri pari ne sapessero qualcosa si più che i vivi». E ancora, poco più avanti, acconsentendo con poca convinzione alle stringenti argomentazioni logiche dei morti, l'imbalsamatore constata come:

Sia come voi dite: benché tutti quelli coi quali ho avuta occasione di ragionare sopra questa materia, giudicavano molto diversamente: ma, che io mi ricordi, non allegavano la loro esperienza propria.

Freddura a parte, Ruysch dimostra ripetutamente – e perciò comicamente – di non aver affatto compreso che neanche i morti possono effettivamente aver avuto esperienza della morte, poiché

⁴ La stessa tesi in *Zib.* 281-283 (17 ottobre 1820) e 290-293 (21 ottobre 1820).

l'esperienza della morte è, propriamente, una contraddizione in termini.

Stante un grado ben più elevato di consequenzialità logico-razionale, nell'immaginazione leopardiana i morti non sono individui dotati di un 'surplus' di conoscenze e ricordi derivante dall'aver vissuto e oltrepassato l'esperienza della morte. Essi sono invece, per rigida definizione finzionale-ragionativa, degli esistenti le cui caratteristiche essenziali conseguono dall'annichilamento delle facoltà che permettono ai viventi di percepire la propria esistenza. Fermo alla visione comune, Ruysch finisce così, inevitabilmente, nella condizione ridicola di chi ripetutamente chieda di raccontare o spiegare qualcosa a un interlocutore che non è nelle condizioni di rispondere e in merito a un oggetto che egli non ha potuto conoscere.

La morte non è qualcosa di esperibile, come ingenuamente crede il Ruysch, ma lo spegnersi delle facoltà che consentono agli individui di avere percezione della propria esistenza e delle proprie esperienze. Lo scienziato avrebbe potuto cogliere una migliore immagine della effettiva natura della morte nelle mancanze che strutturano la figura dei morti: l'offuscarsi della memoria, l'affievolirsi di ogni vivacità di sensazioni, l'appiattirsi dell'intelletto. Egli, però, non è per niente in grado di farlo. Nella complessiva fisionomia comica del personaggio si iscrive così la venatura seria dell'occasione sprecata, del miracolo che non si compie, della rivelazione sfiorata. Come chi guardi il dito invece della luna, Ruysch non coglie l'eccezionalità dell'incontro con i morti e non apprezza il loro canto, che paragona umoristicamente al verso quotidiano dei galli⁵. Li impegna in una discussione sulla dolorosità

⁵ Nella sua battuta di esordio: «Diamine! Chi ah insegnato la musica a questi morti, che cantano di mezza notte come galli?». La battuta è forse rivelatrice di un legame speciale tra il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e il *Cantico del gallo silvestre*, rapporto di affinità giustificato e dalla loro comune natura formale di testi poetici, eccezionale nella raccolta, e dalla coerenza tematica dei due testi, benché non avallato dalla cronologia delle rispettive stesure, essendo il *Dialogo* successivo al *Cantico* (ultima ad essere scritta tra le operette del 1824, tra il 10 e il 16 novembre). Il gioco parodico di

del trapasso mentre non spreca parola né attenzione né sulla loro eterna condizione né sulla tremenda dichiarazione, universalmente estesa ai vivi e ai morti, che essi hanno appena pronunciato in conclusione del *Coro*. Certo, benché anche i morti siano privi di una conoscenza positiva della morte, la pura e semplice razionalità delle loro risposte vale a confutare gli errori della credenza comune⁶. Tuttavia, nella parte dialogica dell'operetta i nodi più profondi e problematici affioranti nel *Coro* non trovano uno sviluppo esplicito e restano, per così dire, silenti.

3. Le peculiarità dell'invenzione immaginativa-deduttiva del personaggio dei morti trovano invece una loro pregnante chiave di

abbassamento del *Coro* si estende, nella parte dialogica, anche alle battute del Morto, il quale nella sua prima battuta di una certa ampiezza (la seconda in totale) lo definisce 'canzoncina': «E non solo noi, ma [...] tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato come noi quella canzoncina che hai sentita».

⁶ Cfr. il noto giudizio di Leopardi sulla funzione essenzialmente confutativa della filosofia moderna in *Zib.* 2709-2712, del 21 maggio 1823: «la filosofia moderna non fa ordinariamente altro che disingannare e atterrire [...] i filosofi moderni, sempre togliendo, niente sostituiscono. E questo é 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 é altro che lo spogliarsi degli errori, e sapientissimo é quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità ch'esse non hanno. La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda ed aperta. Per ben conoscerla non é bisogno alzare alcun velo che la cuopra: é 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 [...] tutte le scoperte fondate sulla nuda osservazione delle cose, non fanno quasi altro che convincerci de' nostri errori, e delle false opinioni da noi prese e formate e create col nostro proprio raziocinio o naturale o coltivato e (come si dice) istruito. Più oltre di questo non si va. Ogni passo della sapienza moderna svelle un errore; non pianta niuna verità».

lettura se la si riconduce all'alveo dell'ampia riflessione leopardiana sul «problema dell'impossibilità della felicità» (Blasucci 1985: 193)⁷.

Le folte annotazioni zibaldoniane della seconda metà del 1823 testimoniano l'ampio movimento di pensiero – poi alla base delle *Operette morali*⁸ – con il quale Leopardi perviene alle logiche ed estreme conseguenze della sua “Teoria del piacere”, compiutamente sviluppata già a partire dal 1820⁹. Nella sua formulazione più rigorosa, tale estrema deduzione assume la forma matematizzante di una legge di proporzionalità diretta tra il grado di vita e quello di infelicità¹⁰:

⁷ Una dettagliata considerazione delle annotazioni zibaldoniane scritte nei mesi immediatamente precedenti le *Operette morali* permette a Blasucci di argomentare persuasivamente la maggiore rilevanza, nel complesso della raccolta, di tale orizzonte filosofico «sensistico-esistenziale» (*ibid.*: 184), focalizzato sul problema dell'impossibilità della felicità. Secondo la sua ricostruzione, gli affioramenti di una compiuta ontologia materialistica e nichilistica – che sarà, di lì a poco, approdo fondamentale della ricerca filosofica leopardiana – sono circoscritti alle grandiose anticipazioni del *Dialogo della Natura e di un Islandese* e del *Cantico del gallo silvestre*, e di essa non si avrebbe nel *Coro di morti* che un «riflesso più indiretto [...] in quella solenne visione iniziale della morte come sola meta “a cui si volge / ogni creata cosa” e nella successiva rappresentazione di uno stato d'insensibilità illimitata che importa per lo spirito una liberazione dal dolore attivo, prima ancora che dal tedio della vita» (*ibid.*: 220). Diversamente, Severino vede nel *Coro di morti* un punto culminante di manifestazione poetica delle più alte verità del nichilismo leopardiano (cfr. Severino 2006: 19-41). Discende da questa seconda linea interpretativa il riconoscimento di un'assoluta centralità del *Coro* nel complesso dell'intero sistema della poesia leopardiana; cfr. ad esempio Galimberti: «Da tutta la successiva poesia leopardiana, pur così capace di nuova vita, pare ancora posarsi sulle cose lo sguardo dei morti del Ruysch» (1998: 24).

⁸ Questa la tesi principale di Blasucci 1985, ripresa in Melosi 2008: 14-16.

⁹ Cfr. *Zib.* 165-183, del 12-23 luglio 1820.

¹⁰ «Un rigore geometrico di teorema senza scampo» è l'espressione coniata in proposito da Blasucci (1985: 190).

questa si é una conseguenza dei principii posti nella mia teoria del piacere [...]; dove é più vita, quivi é maggior grado di amor proprio, o maggiore intensità e sentimento e stimolo e vivacità e forza del medesimo; e dove é maggior grado o efficacia di amor proprio, quivi é maggior desiderio e bisogno di felicità; e dove é maggior desiderio di felicità, quivi é maggiore appetito e smania ed avidità e fame e bisogno di piacere: e non trovandosi il piacere nelle cose umane é necessario che dove n'è maggior desiderio quivi sia maggiore infelicità, ossia maggior sentimento dell'infelicità; quivi maggior senso di privazione e di mancanza e di vuoto; quivi maggior noia, maggior fastidio della vita, maggior difficoltà e pena di sopportarla, maggior disprezzo e noncuranza della medesima¹¹.

O ancora, in modo più stringato ed essenziale, poco più avanti:

L'amor proprio e quindi l'infelicità sono in proporzione diretta del sentimento della vita¹².

La felicità consiste nella soddisfazione del desiderio del piacere, generato nel vivente dall'amore che prova per se stesso. Poiché il contrasto tra l'indefinitezza inesauribile del desiderare e la finitezza di ogni piacere concreto rende impossibile una piena soddisfazione e poiché, d'altro canto, ogni pur minima frazione di desiderio non soddisfatto produce effettiva infelicità¹³, allora quanto più un

¹¹ *Zib.* 2737, del 1 giugno 1823.

¹² *Zib.* 3922, del 27 novembre 1823. Lo stesso argomento si ritrova numerose volte nello *Zibaldone* di questo periodo. Cfr. tra gli altri, oltre ai passi citati, *Zib.* 2753, del 4 giugno 1823; 3846-3847, del 7 novembre 1823.

¹³ Cfr. *Zib.* 3550-3552 del 29 settembre 1823: «dove non v'ha piacere, quivi ha patimento, perché v'ha desiderio non soddisfatto di piacere, e il desiderio non soddisfatto é pena. Né v'ha stato intermedio, come si crede, tra il soffrire e il godere; perché il vivente desiderando sempre per necessità di natura il piacere, e desiderandolo perciò appunto ch'ei vive, quando e' non gode, ei soffre. E non godendo mai, né mai potendo veramente godere, resta ch'ei sempre soffra, mentre ch'ei vive, in quanto ei sente la vita».

individuo è vivo, cioè propriamente quanto più ha percezione della propria esistenza, tanto più è infelice.

È interessante osservare come nello *Zibaldone* questa riflessione si sviluppi in una continua relazione tra, da una parte, i brani che avanzano delle formulazioni teoriche di sintesi e, dall'altra, le numerose annotazioni dedicate alla considerazione 'sperimentale' di casi specifici, nei quali la tesi in questione viene osservata e sottoposta a verifica 'in concreto'. Tale modalità di continuo e sistematico accrescimento e accertamento del proprio pensiero opera secondo due direzioni continuamente intrecciate, al punto da non essere sempre chiaramente discernibili nel testo, e complementari: in un senso, l'esito di ordine assoluto e teorico è ricavato da un innesco specifico ed esperienziale; nel senso opposto, invece, la riflessione muove dai principi assoluti verso la loro articolata messa in atto in situazioni concrete ed esperibili¹⁴. Secondo questo caratteristico procedere della riflessione zibaldoniana, la legge di proporzionalità tra vita e infelicità è l'oggetto di annotazioni che, non di rado intrecciando tra loro temi

¹⁴ Sull'importanza metodologica di una costante e biunivoca relazione tra la molteplicità dei casi concreti e l'univocità della teoria, si veda la consapevolezza e quasi l'orgoglio dimostrati da Leopardi in un pensiero zibaldonico di questo stesso periodo, nel quale, considerata la grande varietà dei casi che possono presentarsi in natura, scrive che tutti «benché impossibile sia lo specificarli e spiegarli a uno a uno, e benché, stante la molteplicità e sfuggevolezza delle cause che contribuiscono a modificarli in questa e questa e questa forma [...] sieno anche bene spesso difficilissimi a spiegarsi, e a rinvocarsi ai principii, ed a conoscerne il rapporto e somiglianza cogli altri risultati, chi non sia abilissimo, acutissimo e industriosissimo nel considerarli; nondimeno in sostanza corrispondono ai principii da me esposti, e non se gli debbono riputare contrarii, come non dubito che potranno parere mille di loro e in mille casi, alla prima vista, ed anche dopo un accurato, ma non idoneo né giusto né sufficiente esame. Bisogna aver molta pratica ed abilità ed abitudine di applicare i principii generali agli effetti anche più particolari e lontani, e di scoprire e conoscere e d'investigare i rapporti anche più astrusi e riposti e più remoti» (*Zib.* 3926-3927). Sul caso concettuale e l'esperimento mentale come forme e processi del pensiero leopardiano cfr. anche Distefano 2016.

diversi, spaziano dalla riconsiderazione delle opposizioni concettuali abituali giovani/vecchi e antichi/moderni, alla valutazione dei differenti gradi e modi di sviluppo delle civiltà storiche e delle nazioni settentrionali/meridionali; dall'osservazione degli effetti della varietà stagionale, alla comparazione tra specie animali più o meno evolute, o ancora tra le diverse personalità e caratteri individuali, tra le occupazioni contemplative e quelle più fisiche e materiali, tra forti e deboli, tra maschi e femmine¹⁵.

Entro tale ampia casistica di osservazioni, concordi nel certificare il teorema dell'infelicità dei viventi, assumono particolare importanza quelle relative al caso estremo di un grado minimo di vita – cioè i casi di annullamento o di indebolimento delle facoltà che consentono al vivente di percepire la propria esistenza. In base alla legge di proporzionalità, infatti, corrisponde a tali casi un grado minimo di infelicità. Numerosi luoghi dello *Zibaldone* attestano una riflessione diffusamente reiterata sull'argomento. Leopardi si sofferma sugli stati

¹⁵ Blasucci ha parlato in proposito di "applicazioni particolari": «accanto a queste formulazioni assolute [...] si possono registrare come proprie di questi mesi, sempre nell'ambito del dibattito vita-felicità, alcune applicazioni particolari in cui la considerazione di fattori condizionanti come l'età, la complessione corporea, la stagione, il clima, il cibo, conferisce alla purezza della "teoria" una concretezza di sviluppi sensistici sempre più articolata» (1985: 190-191). Cfr. ad esempio *Zib.* 2736-2738 del 1 giugno 1823 (giovani/vecchi e moderni/antichi); *Zib.* 2752-2755 del 4 giugno 1823 (differenze stagionali, forte/debole, moderno/antico; giovani/vecchi); 2926-2928 del 9 luglio 1823 (giovani/vecchi, meridionali/settentrionali); 3265-3269 del 26 agosto 1823 (giovani/vecchi); 3347-3349 del 3 settembre 1823 (meridionali/settentrionali); 3676-3682 del 13 ottobre 1823 (antichi/moderni e meridionali/settentrionali); 3835-3836 del 5 novembre 1823 (stati di esaltazione delle forze); 3847-3848 (differenti specie animali, nazioni più e meno civilizzate); 3921-3927 del 27 novembre 1823 (ampiamente riassuntiva e chiarificatrice: forti/deboli; spirituali/materiali; meridionali/settentrionali; maschio/ femmina; differenti specie animali; differenti climi); 3936-3937 del 28 novembre 1823 (differenti gradi di sviluppo della civiltà, vita attiva/contemplativa); 4250 del 2 marzo 1827 (stagioni).

di alterazione psicofisica e di stordimento determinati dall'alcol e dalle droghe, sull'assopimento e sul sonno, e ancora sullo svenimento e sulla perdita dei sensi¹⁶. In queste note egli non manca di rilevare il carattere paradossale di una felicità «solamente negativa» (*Zib.* 3847-3848), consistente in effetti nella semplice «mancanza d'infelicità» (*ibid.*) causata da una diminuzione della sensibilità. Al tempo stesso, però, è significativo l'apprezzamento per il piacere effettivo che una

¹⁶ Cfr. *Zib.* 3551 del 29 settembre 1823 («nel sonno, nel letargo [...] ei non soffre perché la vita non gli é sensibile»); 3842-3843 del 6 novembre 1823 («stato di assopimento, di letargo, di certe ebbrietà, nell'accesso e recesso del sonno, e in simili stati in cui la proporzione, la somma, la forza del pensare, l'esercizio del pensiero, la libertà e la facoltà attuale del pensare, é minore, più impedita, scarsa»); 3846-3848 del 7 novembre 1823 («in una ebbrietà letargica, in uno alloppiamiento, come quello de' turchi, debolezza non penosa, ec. negl'istanti che precedono il sonno o il risvegliarsi ec. [...] quando ei non sente in niun modo la vita, cioè nel sonno, letargo, svenimento totale, negl'istanti che precedono la morte, cioè la fine del suo esser di vivente»); 3895 del 20 novembre 1823 («Il sonno e tutto quello che induce il sonno, ec. é per se stesso piacevole, secondo la mia teoria del piacere ec. Non c' é maggior piacere (né maggior felicità) nella vita, che il non sentirla»); 3905-3906 del 24 novembre 1823 (il letargo dell'ubriachezza è piacevole perché aumenta la vitalità e le forze ma al tempo stesso diminuisce la percezione dell'esistenza); 3924-3925 del 27 novembre 1823 («Tra' vari stati degl'individui, quello p.e. di ebbrietà, benché più vivo quanto al corpo, essendo però men vivo quanto allo spirito (che in quel tempo é obruto dalla materia, e le sensazioni spirituali dalle materiali, e le azioni stesse dello spirito, benché più forti ec., hanno allora più del materiale che all'ordinario), e quindi la vita essendo allora più materiale, e quindi propriamente men vita (come in tempo di sonno o letargo, benché questo sia inerte, e l'ebrietà più svegliata ancora e più attiva talvolta che lo stato sobrio), é meno infelice»); 3931 del 27 novembre 1823 (altri effetti positivi dell'ubriachezza); 4080 del 23 aprile 1824 (l'ubriachezza consente di manifestare maggiore forza perché disattiva il freno della ragione). Mi limito alle annotazioni scritte tra la seconda metà del 1823 e la scrittura del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, benché in più di un caso esse riprendano spunti attestati anche precedentemente e siano a loro volta riprese in pagine più avanzate del libro.

diminuzione della sensibilità è in grado di arrecare, motivo per cui nel quadro complessivo del suo pessimismo tali casi e condizioni costituiscono la via concreta di una, pur relativa, felicità positiva¹⁷. Si considerino in proposito i seguenti brani, che ho disposto in ordine cronologico:

Il punto o lo spazio dell'addormentarsi definitivamente (sebbene impercettibile), é dilettevole. Questo quando anche la cagione del sonno, come il languore, il travaglio, la malattia, la semplice debolezza, non siano dilettevoli, anzi l'opposto; e però i momenti più lontani dal sonno siano penosi. Anzi anche il letargo proveniente da infermità, anche mortale, é dilettevole. Che il torpore sia dilettevole l'ho notato già in questi pensieri nella teoria del piacere, e assegnatane la ragione [...] non dubito che l'uomo (e qualunque animale) non provi un certo conforto, e un tal qual piacere nella morte. Non già che le cagioni di lei, e perciò i

¹⁷ Da questo duplice atteggiamento derivano due distinte articolazioni della concezione da parte di Leopardi di una "felicità possibile": «Dalla mia teoria del piacere [...] risulta che infatti, stante l'amor proprio, non conviene alla felicità possibile dell'uomo se non che uno stato o di piena vita, o di piena morte. O conviene ch'egli e le sue facoltà dell'animo sieno occupate da un torpore da una noncuranza attuale o abituale, che sopisca e quasi estingua ogni desiderio, ogni speranza, ogni timore; o che le dette facoltà e le dette passioni sieno distratte, esaltate, rese capaci di vivissimamente e quasi pienamente occupare, dall'attività, dall'energia della vita, dall'entusiasmo, da illusioni forti, e da cose esterne che in qualche modo le realizzino. Uno stato di mezzo fra questi due é necessariamente infelicissimo» (*Zib.* 1585 del 29 agosto 1821); «O distrazione o letargo: ecco i soli mezzi di felicità che hanno e possono mai aver gli animali» (*Zib.* 3848 del 7 novembre 1823). Nelle fasi più avanzate del pensiero leopardiano, tale bipartizione – senza peraltro perdere perciò di validità – sarà riassorbita nella compiuta concezione materialistica e pessimistica dell'esistenza. Per quanto la via della "distrazione" dimostri probabilmente una più precoce focalizzazione da parte di Leopardi della paradossalità irrisolvibile della condizione morale dei viventi, nel seguito mi concentrerò sulla via del "letargo", nell'alveo della quale, come si mostrerà, origina l'invenzione del personaggio delle mummie redivive del *Ruysch*.

momenti più lontani da lei, siano dilettevoli; ma sibbene i momenti che la precedono immediatamente, e quello stesso punto o spazio impercettibile, e insensibile, in cui ella consiste. (*Zib.* 290-291 del 21 ottobre 1820)

Il languore del corpo alle volte é tale, che senza dargli affanno e fastidio, affievolando le facoltà dell'animo, affievolava ogni cura e ogni desiderio. L'uomo prova allora un piacere effettivo, massime se viene da uno stato affannoso ec. e lo prova senz'alcun'altra cagione esterna, ma per quella semplice dimenticanza de' mali, e trascuranza de' beni, desideri e speranze, e per quella specie d'insensibilità cagionatagli da quel languore. (*Zib.* 1581 del 28 agosto 1821)

Il piacere, a differenza del dolore, opera languidamente sui sensi, anzi osservate che il piacer fisico per lo più consiste in qualche specie di languore, e il languor de' sensi é un piacere esso stesso. Però i sentimenti ne son capaci anche estinguendosi, e perciò medesimo che si estinguono. (*Zib.* 2566-2567 del 16 luglio 1822)

Il piacere non é che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte. Il piacere é piuttosto una privazione o una depressione di sentimento che un sentimento, e molto meno un sentimento vivo. Egli é quasi un'imitazione della insensibilità e della morte, un accostarsi più che si possa allo stato contrario alla vita ed alla privazione di essa, perché la vita per sua natura é dolore. Onde é piacevole l'esserne privato in quanta parte si può, senza dolore e senz'altro patimento che nasca o sia annesso a questa privazione. Quindi il piacere non é veramente piacere, non ha qualità positiva, non essendo che privazione, anzi diminuzione semplice del dispiacere che é il suo contrario. (*Zib.* 4074 del 20 aprile 1824)

Il dolore è cosa viva, e i sensi dell'uomo [...], cominciata che è la morte, sono moribondi, che è quanto dire estremamente attenuati di forze. Può bene essere 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. Di modo che i sensi dell'uomo sono capaci di piacere anche presso all'estinguersi; atteso che spessissime volte la stessa languidezza è piacere; massime quando vi libera da patimento; poiché ben sai che la cessazione di qualunque dolore o disagio, è piacere per se medesima.

Il primo appunto, risalente al 1820, riferisce al sonno e alla morte le implicazioni che derivano dalla concettualizzazione leopardiana del piacere, messa a punto nei termini di una sospensione o attenuazione della sofferenza. La base sensistica di questa linea di pensiero è ribadita, nel secondo e nel terzo brano, del 1821 e del 1822, dall'insistenza sull'origine esperienziale delle 'osservazioni' in questione: il pensiero muove dall'osservazione di casi e situazioni sperimentabili («il languore del corpo *alle volte é tale*»; «*osservate*» etc.) e descrive o tenta di spiegare le corrispondenti sensazioni di piacere o sofferenza («l'uomo prova *allora*» etc.; «*per lo più* consiste» etc.). Emerge in questo contesto l'apprezzamento per il "piacere effettivo", "fisico", dato da una diminuzione della sensibilità, la quale «affievolando le facoltà dell'animo, affievolva ogni cura e ogni desiderio». Nel brano del 1824, invece, si vede come l'insieme di tali considerazioni venga progressivamente integrato entro una concettualizzazione del piacere sempre più oggettivante – si osservi la prevalenza dei predicati nominali – e, soprattutto, maggiormente orientata a rilevarne il carattere intrinsecamente negativo – come dimostra la semantica privativa della maggior parte dei lemmi impiegati e le 'commoratio' tendenzialmente litotiche del tipo «il piacere non é veramente piacere [...] non essendo che privazione, anzi diminuzione semplice del dispiacere che é il suo contrario». Pur nella sostanziale affinità di temi e argomenti, la prospettiva d'indagine viene quasi ribaltata: il punto non è più indagare le esperienze di attenuazione della sensibilità per stabilire se e per quali ragioni esse risultino piacevoli, ma soddisfare un interrogativo di ordine ontologico sulla natura del piacere, ed è in questa chiave che viene rimodulato il significato del teorema della

infelicità proporzionale dei viventi. L'ultimo brano infine, anch'esso tematicamente analogo ai precedenti, non è tratto dallo *Zibaldone* ma da una delle battute del rappresentante dei morti nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle le sue mummie*¹⁸. Esso dimostra la continuazione nel personaggio dei morti dell'operetta di temi e persuasioni proprie della riflessione sul piacere derivante dalla diminuzione della sensibilità, per quanto nel 1824 tali persuasioni, pur sempre valide, non costituiscano più le punte più avanzate e innovative del pensiero leopardiano.

Nelle mummie del Ruysch si può dunque, innanzitutto, riconoscere un ulteriore elemento della già considerevole serie di applicazioni e casi concreti presi in considerazione da Leopardi come appoggio o come illustrazione degli aspetti più teorici della sua filosofia. Di tutto l'insieme di gradi, modi e circostanze di vita presi in esame nell'indagine della relazione vita-infelicità, i morti si distinguono quale caso estremo di diminuzione della percezione dell'esistenza fino al limite vertiginoso della totale assenza di vita. Essi rappresentano, volendo esprimersi con terminologia matematica, la trasposizione immaginativa del calcolo del limite della funzione di proporzionalità dell'infelicità, per vita tendente a zero. Il 'risultato' di tale operazione è, da un parte, un'ulteriore conferma della piacevolezza delle condizioni di attenuazione e di sospensione della sensibilità e quindi 'a fortiori' anche del morire; dall'altra un'invenzione drammatica, il personaggio dei morti, che a questa persuasione può dar voce con la forza icastica che gli deriva dal rigore del calcolo logico che ne sostanzia la struttura profonda.

Questo finché si consideri la sola parte dialogica dell'operetta. Una conclusione diversa affiora invece nel *Coro*. Anche il testo poetico, dove ha luogo la peculiare caratterizzazione del personaggio dei morti da cui abbiamo preso le mosse, si può leggere come il resoconto di un'"osservazione" condotta sulla condizione dei morti e volta a certificarne il grado corrispondente di felicità/infelicità. Il risultato, in

¹⁸ In risposta alla domanda dell'imbalsamatore, di cui si è detto precedentemente, «Dunque che cosa è la morte, se non dolore?».

questo caso, è racchiuso dall'autore in un distico a rima baciata, la cui rilevanza è ulteriormente sottolineata dal fatto che esso sia il solo a ripetersi identico nella parte iniziale e in quella finale del componimento:

nostra ignuda natura;
lieta no ma sicura (vv. 4-5 e identica vv. 29-30)

L'assenza di vita, in senso stretto l'assoluta mancanza di percezione della propria esistenza, preserva i morti dal dolore che la vita comporta, e perciò la loro natura, «ignuda» nel senso di priva di vita¹⁹, è al sicuro dall'infelicità che opprime i viventi («sicura /

¹⁹ Sul significato di "ignuda" la critica si è ampiamente divisa. Stante l'interpretazione proposta l'aggettivo indicherebbe icasticamente la privazione della vita come privazione delle facoltà percettive che 'rivestono' la mera esistenza. Pur con differenze, la lezione 'esistenza priva di vita' è condivisa da Felici 2005a («una condizione di insensibilità illimitata e perpetua»); Melosi e Fubini, che nei loro commenti si rifanno all'interpretazione di Gentile; De Robertis 1986; Binni 1998. Su una diversa linea interpretativa si colloca invece Severino, il quale legge invece "ignuda" non nel senso di 'priva di vita' ma in quello di «indifesa e inerme di fronte al nulla» (2006: 28) e attribuisce all'aggettivo possessivo non un significato distintivo ("nostra" = dei morti, in opposizione ai vivi) ma uno unificante ("nostra" = degli uomini e degli esistenti tutti). Conseguentemente, sul piano dell'interpretazione complessiva del *Coro Severino* attribuisce rilevanza ai principi di un'ontologia nichilistica (il *Coro di morti* come canto dell'esistente che viene del nulla e ritorna al nulla) piuttosto che alla riflessione di Leopardi sul piacere e sulla felicità. Sulla stessa linea interpretativa, per Galimberti «la "ignuda natura" dei morti appare infine in comune col fondo di tutte le cose, nel quale si acquieta ogni affanno. È il punto d'arrivo nella ricerca del "poetico" della natura, che si svela infine come morte intrinseca all'essere» (1998: 23). Un'ulteriore lezione è, infine, quella di interpretare "ignuda natura" come 'spogliata dal corpo', a indicare l'anima dei morti: pur sostenuta da numerosi commentatori (Fornaciari, Della Giovanna) appare al momento datata. Sulla base di ben documentate influenze liturgiche e scritturali attive in Leopardi, Paola Cori ha

dell'antico dolor» vv. 5-6). Allo stesso tempo, però, la loro condizione non è tuttavia felice («lieta no»). L'enfasi non è più posta, come nei brani zibaldoniani citati in precedenza e nello stesso dialogo, sulla felicità relativa generata dalla diminuzione di sensibilità e vita, quanto invece sulla sua radicale e inevitabile assenza. La stessa tesi viene ribadita nella conclusione della poesia, ed espansa in una finale dichiarazione del comune destino che unisce i vivi e i morti:

nostra ignuda natura;
lieta no ma sicura;
però ch'esser beato
nega ai mortali e nega a' morti il fato. (vv. 29-32)

Con la sua suggestiva qualità apoftegmatica, la chiusa sostiene il valore universale della conclusione, senza del resto fornirne una effettiva spiegazione – e con un effetto, si noti, ancora una volta di contrasto rispetto alla comica ripetitiva verbosità della parte dialogica dell'operetta che inizia subito dopo.

L'infelicità che si estende sopra l'intera gamma delle condizioni di esistenza, sulla vita come sulla morte, non è più semplicemente il dato finale di un'osservazione di tipo sensistico-psicologico condotta sulle dinamiche del piacere che condizionano drammaticamente l'esistenza dei viventi, e che però ad ogni modo ammettono una qualche sorta di felicità positiva nella diminuzione della sensibilità. Nel *Coro*, invece, l'infelicità ha assunto i termini di una qualità necessaria e inconfutabile dell'esistenza oggettivamente considerata. «L'infelicità necessaria de' viventi é certa» (*Zib.* 4099-4101) si legge in un importante appunto del 3 giugno 1824, scritto appena poche settimane prima del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*:

il non potere in alcun modo esser felice, e ciò per impotenza
innata e inseparabile dall'esistenza, anzi pure il non poter non

recentemente proposto l'interpretazione «natura privata dell'immortalità a causa della colpa» (2011: 63).

essere infelice, [è] verità tanto ben dimostr[at]a e cert[at]a intorno all'uomo e ad ogni vivente, quanto possa esserlo verità alcuna secondo i nostri principii e la nostra esperienza. (*Ibid.*)

La novità, prima ancora che nel merito dei contenuti, è nella prospettiva dell'indagine filosofica. Si tratta di un passaggio analogo a quello già rilevato confrontando le annotazioni zibaldoniane degli anni 1821-1822 con l'appunto, coevo all'ultimo brano citato, di pagina 4074, tra l'osservazione della piacevolezza delle condizioni di attenuazione della sensibilità e la concettualizzazione negativa del piacere come sospensione del dolore. O, ancora, analogo a quello che Blasucci ha magistralmente descritto in riferimento al *Dialogo della Natura e di un Islandese*:

Forse il Leopardi, giunto colla sua analisi al limite estremo delle ragioni 'interne' della 'vita', ossia dell'individuo, perpetuamente frustrato nella sua richiesta di felicità, tentò di mettersi finalmente dal punto di vista 'esterno' dell'"esistenza"²⁰. (Blasucci 1985: 216)

Nelle conclusioni di *Zib.* 4099, così come in quelle contenute nella chiusa del *Coro*, l'enfasi cade sulla determinazione in senso ontologico della 'verità' di ciò che esiste, e non più sull'analisi dell'esperienza del soggetto. Secondo questa nuova prospettiva, nel *Gedankenexperiment* del *Coro* i morti non assumono più tanto i contorni di rappresentanti di una possibilità di felicità relativa, coincidente con il grado massimo di diminuzione della vitalità e dunque dell'infelicità; essi sono piuttosto i testimoni dell'impossibilità radicale della felicità, comune ai vivi e ai

²⁰ Nella figura di morti si potrebbe individuare una sorta di correlativo finzionale del discrimine tra le due prospettive. Essi, infatti, possono essere visti sia come caso limite dell'esistenza (prospettiva interna) sia come non-esistenti (prospettiva esterna). L'alternativa corrisponde alle due principali opzioni interpretative delineate precedentemente sulla base delle differenti letture di "ignuda natura". In *Zib.* 4099, appena citato, Leopardi fa espressamente riferimento al *Dialogo della Natura e di un Islandese*, concluso il 30 maggio.

morti, universale. Le due prospettive di indagine filosofica non sono tra loro divergenti (cfr. Blasucci 1985: 221-222); ma resta il fatto che è la seconda a costituire la svolta maestra verso gli approdi definitivi, materialistici e pessimistici, della filosofia di Leopardi. Nella figura dei morti del *Coro*, cristallizzati in un'infelicità allo stato puro, non più vista come la conseguenza delle dinamiche del piacere che agiscono sui viventi, ma riconosciuta quale ineliminabile proprietà dell'esistenza, occorre allora scorgere una delle svolte ideologicamente più avanzate nel complesso delle *Operette morali*²¹. Alla stregua del *Dialogo della Natura e di un Islandese* e del *Cantico del gallo silvestre*, che più spesso sono state riconosciute in tal senso dalla critica²², e contrariamente a quanto si può concludere da una lettura del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* incentrata sulla sua parte dialogica.

4. È utile tornare alla pagina 4099 dello *Zibaldone* per riprendere alcuni elementi chiave della 'svolta' che caratterizza il *Coro*. Si consideri l'incipit dell'appunto:

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale (v. il mio *Dialogo della Natura e di un Islandese*, massime in fine) che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio

²¹ Un analogo diagramma di sviluppo della meditazione leopardiana, con il riconoscimento del valore cruciale del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e del *Coro* in quanto «realizzazione testuale [...] di una nuova poetica», in Cori 2011, dove l'evoluzione della meditazione leopardiana viene indagata nei termini dei processi di attribuzione/liberazione dalla colpa.

²² Cfr. Blasucci 1985: 211-218 e 220-226; Cellerino 1995: 326 («tra il '24 e il '25 [le *Operette morali*] si trovano così accavallate a un momento di dinamica transizione alle scelte più conseguentemente materialistiche del pensiero di Leopardi [...] Fin dal maggio-giugno 1824, il *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* e il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, quasi che le loro conclusioni cadessero di sorpresa nell'itinerario filosofico leopardiano, si riflettono nello *Zibaldone* con annotazioni delle quali a nessuno è sfuggita l'importanza»).

quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei 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.

Nelle righe immediatamente seguenti, già citate, Leopardi si soffermerà sulla verità “dimostrata e certa” della radicale impossibilità della felicità – la stessa, come si è visto, che campeggia nella chiusa del *Coro*. L’incipit, invece, chiarisce un altro aspetto, decisivo e per niente scontato, del suo atteggiamento intellettuale al riguardo: più che il pessimismo, con il definitivo naufragio di qualsivoglia prospettiva eudemonica, più che l’oggettiva dimostrazione dell’imperfezione dell’esistenza, che non può essere se non infelice, ovvero imperfetta, a colpire Leopardi è apparentemente la contraddittorietà intrinseca delle conclusioni a cui è giunto, «contraddittorie allo stesso principio di contraddizione» (Cellerino 1995: 327). Una contraddittorietà ineliminabile che rende la verità dell’impossibilità della felicità qualcosa di propriamente incomprensibile e, per questo, di tanto più sconvolgente²³.

Con questo risultato l’esplorazione filosofica leopardiana giunge a un limite estremo, oltre il quale la tensione a cogliere un senso compiuto, per quanto inesausta, è destinata a rimanere inappagata²⁴. Il reale si dimostra effettivamente e intrinsecamente incomprensibile. Non è possibile ricapitolare qui le ragioni dell’importanza di questo nodo della filosofia leopardiana; mi preme, invece, provare a ricondurre all’esigenza di manifestare verità indubitabili e allo stesso tempo incomprensibili, o comunque di rapportarsi con esse, alcune

²³ Al “punto acerbo” dell’esistenza è intrinseca un’interrogativa, come appunto nel *Coro* («Che fu [...]?»), che non è risolvibile: «eppure questo punto acerbo [...] ha attaccato a sé, quasi suo inalienabile attributo, l’interrogazione: è infatti l’enigma l’orizzonte nel quale la vita prende forma, ritmo, presenza, ma anche sparizione e oblio» (Prete 2008: 188).

²⁴ Cfr. Luporini 1993: 76-77.

delle novità del *Coro di morti*, per le quali può leggersi in esso l'emergere di una diversa e nuova costituzione profonda della parola poetica²⁵.

Non sono estranee a questa esigenza alcuni tratti stilistico-formali del componimento, quali il tono ieratico assunto dai morti nel canto – e poi immediatamente smesso nella parte dialogica dell'operetta, per il solito meccanismo di contrasto tra le due parti – e il carattere dogmatico delle loro dichiarazioni – distinto sia da quello disinvolto e raziocinante che il loro rappresentante assume nel dialogo con Ruysch, sia da quello osservativo-sperimentale degli appunti zibaldoniani del 1821-1823. Sono entrambi figure stilistiche dell'incomprensibile, tonalità espressive del 'mistero', da intendere sempre «in senso asetticamente filosofico» (Cellerino 1995: 327) come ineliminabile ed essenziale contraddittorietà. Tuttavia – ancora una volta – è dalle caratteristiche del personaggio collettivo dei morti che vorrei (ri)partire, proponendone una lettura in chiave metapoetica.

In quanto protagonisti lirico-drammatici del *Coro*, le mummie possono plausibilmente essere assunti quali 'alter ego' finzionali del poeta²⁶. Può essere produttivo allora provare a dedurre alcuni tratti

²⁵ Di «inaudita novità formale» del *Coro di morti* parla, ad esempio, Cellerino (1995: 316).

²⁶ Sfiore solamente qui il tema dell'immedesimazione del poeta con i morti, pur relevantissimo per un'interpretazione complessiva del *Coro*. L'"infelicità abituale", ovvero la stessa condizione di cui tratta la chiusa del *Coro*, conduce il vivente a una condizione del tutto analoga a quella dei morti del Ruysch, secondo quanto Leopardi scrive nello *Zibaldone* alla fine di giugno del 1824, nel giorno del suo compleanno: «L'infelicità abituale, ed anche il solo essere abitualmente privo di piaceri e di cose che lusinghino l'amor proprio, estingue a lungo andare nell'anima la più squisita ogn'immaginazione, ogni virtù di sentimento, ogni vita ed attività e forza, e quasi ogni facoltà. La cagione é che una tale anima, dopo quella prima inutile disperazione, e contrasto feroce o doloroso colla necessità, finalmente riducendosi in istato tranquillo, non ha altro espediente per vivere, né altro produce in lui la natura stessa ed il tempo, che un abito di tener continuamente represso e prostrato l'amor proprio, perché l'infelicità offenda meno e sia tol-

distintivi della loro poesia, del canto cui danno voce, a partire dalle caratteristiche essenziali che definiscono la loro condizione. Verificare, cioè, se nella condizione dei morti del *Coro* non sia anche leggibile, oltre che un oggetto tematico rilevante e la denotazione drammatica del soggetto parlante e poetante, una definizione cifrata di poetica. La condizione dei morti, come si è detto, è definita dalla mancanza, triplice, di facoltà percettive: essi non fanno, non sentono, non ricordano. Pertiene corrispettivamente al loro canto, se ne può dedurre, un'idea di poesia che è possibile approssimare procedendo per esclusione, scartando le inclinazioni poetiche che invece si baserebbero su tali prerogative. Privi di passioni e di memoria, i morti non sono gli alfieri di una poesia che possa dirsi sentimentale. Il loro canto non rivendica, né esplicitamente né implicitamente, l'esuberanza lirica che da voce alle passioni impresse nella sensibilità del soggetto dall'esperienza viva o dal ricordo. Non ricerca il patetico, né l'orrorifico. Privi di comprensione intellettuale, i morti dell'operetta sono portatori di una radicale incertezza gnoseologica e cantano perciò una poesia che non è neanche mimetico-rappresentativa in senso aristotelico, la quale presupporrebbe una qualche forma di comprensione, poiché opera organizzando il reale in unità di senso oggettivate entro rapporti di referenzialità²⁷. Non più copia pregnante di un'unità del reale, opportunamente riconfigurata in modo da comunicarne il senso, la loro poesia è invece «cosa arcana e stupenda», per citare, generalizzandone la portata, il verso probabilmente più celebre del *Coro*: essa ha per oggetto una verità incomprensibile razionalmente, comunicabile solo nella forma aperta di una

lerabile e compatibile colla calma. Quindi un'indifferenza e insensibilità verso se stesso maggior che è possibile. Or questa è una perfetta morte dell'animo e delle sue facoltà» (*Zib.* 4105 del 29 giugno 1824); e ancora cfr. *Zib.* 4149, del 3 novembre 1825: «Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibilissimo che più non sente ec.». Cfr. Severino 2006: 32 («Al culmine dello sradicamento delle illusioni, il genio è il vero morto»).

²⁷ Cfr. Carchia 1999: VII.

manifestazione ispirata e non in una riconfigurazione mediata e oggettivata del reale.

Nel *Coro di morti* può leggersi allora – a condizione di chiarirsi sul significato specifico del termine – l'emergere di una poetica 'del sublime', nel senso precisato da Gianni Carchia a compimento della sua riconsiderazione della lunga storia di questo concetto nell'estetica e nella filosofia dell'arte occidentale. Un poesia del sublime, scrive Carchia, non è riassumibile in una formula poetologica poiché essa è essenzialmente

il tendersi 'più che artistico' dell'opera all'interno stesso della sua immanenza, ovvero il trascendersi della forma dall'intimo della sua costituzione. (Carchia 1990b: 115)

Tesa al di là del limite della 'comprensibilità', la poesia sublime dei morti del *Coro* si propone non di essere la rappresentazione di una qualche realtà, ma «la realtà stessa colta nella sua dimensione espressiva» (Carchia, 1990a: 34.). Nella manifestazione di parole (i versi del canto), immagini (i morti redivivi, privi di intelletto, sensibilità, memoria), pensieri (l'impossibilità intrinseca della felicità) quanto più possibile alti, evocativi, eloquenti, una poesia del sublime non obiettiva una o più unità di significato, ma manifesta l'arcano rendendolo – forse – percepibile e comunicabile.

Conseguono, conclusivamente, due aspetti. Il primo riguarda il carattere propriamente e necessariamente transeunte di una poesia del sublime. Essa, scrive Carchia, «è sempre parola in situazione, l'attimo destinato a svanire di un contatto, un tempo magico» (*Ibid.*). Il secondo è l'esclusione, entro il paradigma estetico del sublime, di ogni garanzia di ordine formale, che fondi sull'artisticità dell'opera la sicurezza del successo della comunicazione poetica. La riuscita poeticità di un messaggio, qualunque esso sia, non dipende dalle sue proprietà intrinseche e formali, ma dall'evento, per certi versi imprevedibile, di una felice disposizione dei partecipanti coinvolti nell'intervallo della comunicazione stessa. Nel suo "tempo magico", appunto.

Entrambi gli aspetti assumono rilevanza rispetto al complesso del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e all'eterogenea composizione, nelle due parti dell'operetta, di canto e dialogo, serio e comico-grottesco, poesia del sublime e argomentazione razziocinante. Scegliendo di apparecchiare intorno al testo poetico del *Coro* l'invenzione drammatica del risveglio dei morti e del dialogo tra le mummie e il Ruysch, Leopardi evoca la totalità di una poesia eseguita, portata sulla scena²⁸. Il *Coro* – caso unico nella produzione leopardiana – viene proposto al lettore non nella forma 'diretta' del canto, ma in quella mediata della rappresentazione dell'esecuzione del canto, sì da manifestare le peculiarità di una poesia che è essenzialmente e necessariamente performativa, ispirata, transeunte. Le caratteristiche salienti del "tempo magico" della poesia sono volte nel *Dialogo* in chiave parodica, ma rimangono tuttavia riconoscibili: la fatalità e la non prevedibilità dell'epifania della poesia, evocata nel fantomatico scoccare dell'anno matematico con cui l'azione ha inizio; la breve durata di un'autentica comunione poetica, cui corrispondono i quindici minuti di parola concessi ai morti da un fato grottescamente orologesco. Ancor più la degradazione parodica del "tempo magico" della poesia è patente nell'abbassamento stilistico e soprattutto tematico e filosofico che caratterizza la parte dialogica dell'operetta. Né Ruysch né i morti dimostrano nel dialogo alcunché di ispirato, di rapito, di sublime. Il punto è che se, da un lato, la poesia del sublime vive necessariamente in un tempo magico nel quale soltanto essa può manifestarsi e comunicarsi, dall'altro lo scoccare di una felice disposizione poetica è un evento non solo imprevedibile e precario ma – quasi – impossibile. Di ciò Leopardi è fin troppo certo, come dimostrano i numerosissimi appunti dello *Zibaldone* sull'impoeticità dei tempi moderni nonché la sua opzione, in questa fase, per la prosa delle *Operette morali*. Il *Coro* non fa eccezione. La reazione inequivocabile del suo unico fruitore inscena il 'flop' della poesia cantata dai morti. La "situazione poetica" non si innesca, il "tempo

²⁸ Cfr. Felici 2005a: 161-165, sulla "teatralizzazione" compiuta nell'operetta.

magico” si consuma senza in verità compiersi, il sublime non riesce compiutamente a sorgere. Ma, forse, è questo l’unico modo in cui una poesia del sublime possa effettivamente darsi. Nei due tempi dell’operetta, *Coro* e dialogo, sublime e comico, Leopardi porta sulla scena, ad uso del suo lettore, la poesia del sublime e il suo fallimento.

5. Una poetica del sublime ristabilisce una sostanziale affinità tra la poesia – non mimetica, ispirata, transeunte – e le arti prettamente esecutive, come la danza o la musica. Acquista allora un interesse specifico, non solo in quanto ripresa novecentesca illustre dell’opera di Leopardi, l’adattamento musicale del *Coro di morti* realizzato da Goffredo Petrassi tra il 1940 e il 1941²⁹.

Madrigale drammatico per voci maschili, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussione, come recita il sottotitolo, l’opera di Petrassi è legata al *Coro* leopardiano da un rapporto adattivo molto stretto, che non si limita a una libera ispirazione e dispone invece l’esecuzione integrale del canto dei morti da parte di un vero coro di voci. Intento fondamentale della composizione petrassiana è, almeno apparentemente, un’attualizzazione delle potenzialità esecutive già insite nel testo di Leopardi, come si evince dalla considerazione delle sue due più evidenti caratteristiche: (1) il rispetto assoluto dell’integrità letterale e della centralità del testo poetico, ottenuto tramite la prevalenza nel canto di un’omofonia concentrata e lineare, con un uso

²⁹ Presentato in prima esecuzione al teatro La Fenice il 28 settembre 1941, in occasione della VII Festa Internazionale della Musica (Orchestra e coro del Teatro La Fenice, Maestro del coro Sante Zanon, Direttore Goffredo Petrassi); ebbe inoltre un allestimento coreografico realizzato da Aurél Milloss al teatro dell’Opera di Roma nel 1942. Tra i massimi compositori italiani contemporanei, Goffredo Petrassi (1904-2003) ha attraversato l’intero secolo muovendosi da riconosciuto maestro tra sperimentalismo e recupero della tradizione. È ricordato per aver contribuito in misura rilevante al riallineamento del panorama musicale italiano alle direttrici più avanzate della ricerca musicale contemporanea, sia con la sua produzione autoriale sia nel corso della sua lunghissima docenza di composizione presso il Conservatorio e l’Accademia di Santa Cecilia.

parco e classicheggiante della polifonia che nobilita il verso senza pregiudicarne la comprensibilità³⁰; (2) una selezione timbrica che si attesta uniformemente sulle tonalità del grave, dell'opaco, del funereo, del solenne, sia nell'organico corale esclusivamente maschile sia nella scelta rigorosissima della componente strumentale³¹.

Petrassi stesso ha rivendicato esplicitamente la derivazione diretta e 'necessaria' delle sue scelte compositive dall'opera di Leopardi:

Nessun testo, come questa "canzonetta" leopardiana che fa da prologo al *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie* nelle *Operette morali*, mi parve più adatto ad esprimere ciò che provai il 10 giugno 1940. Il testo, quindi, ha una importanza determinante;

³⁰ È un tratto unanimemente osservato dagli studiosi: «l'opera conferma e rafforza la centralità della parola, accolta nella sua integrità formale e semantica, presente nell'intera produzione vocale del compositore [...]. Il testo, centro intelligibile dell'opera vocale, non può divenire per il musicista un pretesto [...]. Questa tipologia di rapporto parola-musica risulta affatto opposta alla frantumazione e desementizzazione del testo verbale che avrebbe praticato la neoavanguardia musicale postbellica» (Pozzi 2005: 132); «la melodia vuol dichiararsi in proprio, con immediatezza assoluta. E spesso si accontenta dell'omofonia, né comunque i brani polifonici la trascinano mai ad amplificazioni» (D'Amico 1986: 86); «Passando alle voci, è agevole rimarcare la riduzione sensibilissima della virtuosità contrappuntistica, sicché, ove essa intervenga (specie nel secondo episodio), l'improvvisa rottura della costanza ritmica, o addirittura omofonica, diviene elemento semantico di prim'ordine, a potenziare il peso di un tempo immobile, di un'esistenza sbiadita [...] Per il resto, le voci procedono di preferenza insieme, talvolta in un unisono quasi costante» (Bortolotto 1983: 48); «l'espedito polifonico antico, d'una parola ripetuta e riecheggiata e palleggiata dall'una all'altra voce, conferisce alla composizione una sua patina di antica nobiltà che si accorda ottimamente con la nobiltà dell'endecasillabo» (Mila 1953: 4).

³¹ Cfr. Bortolotto 1983: 45-46: «Prima di tutto, a colpire l'ascoltatore sarà la timbrica, che lascia ogni fulgenza barocca, abolisce violini, viole, celli e legni, e si mortifica, ma quanto avvantaggiandosene, nell'opaca carnosità di una densa sezione d'ottoni, e una sezione percussiva cui vanno assegnati anche tre pianoforti e i contrabbassi».

condiziona la sostanza musicale e la struttura della composizione, oltre che la particolare aggregazione sonora (tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussioni). Il coro è formato da sole voci maschili, sembrandomi il timbro femminile non pertinente, una intrusione, all'ambiente sonoro generale. (Petrassi 2008a: 119)

Era l'unico insieme di timbri che potesse compatire musicalmente con la natura della pagina leopardiana. (Petrassi 2008b: 134)

L'impressione generale è che, da una parte, il compositore si accosti al componimento leopardiano con rispetto e mosso da un sentimento di consonanza interiore con i valori poetici e sapienziali che esso esprime. Nelle contingenze tragiche dell'ingresso dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale, il *Coro di morti* si accordava con la volontà di Petrassi di rispondere creativamente e originalmente alla crisi storica, individuale, stilistica del suo presente, non con «una musica di protesta, come tante ne sono state scritte», ma con

un testo che di quella angoscia fosse una sorta di sublimazione, che non si riferisse ad un evento particolare del momento, ma che lo trascendesse, e perciò si ponesse — in un certo senso — gli stessi eterni interrogativi, sempre presenti nell'uomo: che siamo, dove andiamo, da dove veniamo? (*Ibid.*: 135)

Il *Coro*, dunque, quale «mistica laica, non troppo distante dagli interrogativi che ci può porre la religione» (Restagno 2008: 320), continua ancora Petrassi, dando prova di una personale sensibilità per il sublime filosofico delle verità trans-storiche e trans-soggettive che costituiscono il fulcro centrale della poesia di Leopardi. Si coglie effettivamente all'ascolto del coro petrassiano «un'emozione umana non volgare, ma anzi rara e peregrina» (Mila 1953: 6), il senso di una elevazione del pensiero e dell'animo che è uno dei connotati più rilevanti del sublime.

D'altro canto, tuttavia, la trasposizione petrassiana soltanto apparentemente è la fedele messa in scena di una partitura drammatica

predisposta nel testo leopardiano. Essa invece opera in effetti una sostanziale riduzione della complessità del testo di partenza, prendendo la via di un drastico restringimento delle opzioni tonali e stilistiche. Nell'adattamento, intanto, manca del tutto la giustapposizione di sublime-serio e dialogico-farsesco che struttura l'operetta. La figura dei morti risulta conseguentemente sbalzata in modo ben più univoco: essi assumono nel canto la consistenza caratteriale di 'zombie' invasati di sapienza, smettendo i tratti meno materici e più concettuali, da pure maschere filosofiche, figure del discorso e della speculazione, che avevano nell'invenzione leopardiana. Anche le scelte timbriche, così nette nel caratterizzare complessivamente l'opera, marcano con insistenza lo spostamento degli equilibri della composizione a favore di un sublime stilistico, sui toni della solennità e della magniloquenza, che è altro – e 'meno' – rispetto al sublime filosofico leopardiano: il *Coro dei morti* potrebbe essere interpretato da voci stridule o fioche o, ancora, impure e nasali³², e non perderebbe per questo in forza concettuale e immaginativa. Anzi, forse persino si avvantaggerebbe di una patina tragicomica più sostanziosa e immediata.

In un'ulteriore riprova della centralità assegnata da Petrassi alla lettera del testo poetico, il brano musicale si articola sostanzialmente in tre episodi corali divisi da due pause strumentali, collocate nelle pause maggiori della struttura logico-sintattica della poesia³³. Alla

³² Al modo, ad esempio, in cui Leopardi racconta essere la voce delle anime dell'oltretomba toposco allestito nei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*: «Come un liuto rugginoso e duro / Che sia molti anni già muto rimasto, / Risponde con un suon fioco ed oscuro / A chi lo tenta o lo percota a caso, / Tal con un profferir torbo ed impuro / Che fean mezzo le labbra e mezzo il naso, / Rompendo del tacer l'abito antico / Risposer l'ombre a quel del mondo aprico» (VIII, 28).

³³ In questo senso, ha scritto Massimo Mila, «il respiro della musica e quello della poesia concordano» (1953: 3). Petrassi stesso segnala le corrispondenze tra le parti musicali e le articolazioni interne del *Coro*: «i due intermezzi si pongono come necessità strutturale per creare le varie sezioni, interrompere il "continuum" del coro e realizzare così i suggerimenti del te-

componente strumentale è affidata l'espressione di un'atmosfera irreale e allucinata e di un senso di sospensione del tempo e dello spazio, proposti quali ideali componenti scenografiche della traduzione scenica cui l'adattamento complessivamente tende. Le parti di accompagnamento al canto raggiungono questo risultato organizzandosi in forma di contrappunti «dall'esito tonalmente centrifugo» (D'Amico 1986: 87), senza perciò escludere idee melodiche e tematiche ricorrenti, talvolta con scambio tra parti vocali e parti strumentali, come nel caso più evidente fra tutti della formula «lieta no ma sicura» e del motivo melodico ad essa associato. Solo gli scherzi strumentali posti a intermezzare il canto, con il loro andamento «leggermente ridicolo», pervaso di una certa «spavalderia formale» che «con i suoi canoni, le sue inversioni, aumentazioni e diminuzioni [...] esibisce tutto il normale armamentario di un buon allievo di contrappunto» (Pettrassi 2008b: 134) – la descrizione è dell'autore stesso – restituiscono invece qualcosa della combinazione di sublime e comico dell'operetta leopardiana, nel segno di una ricercata «frigida razionale ironia metafisica» (Bortolotto 1983: 48).

sto poetico: sono infatti collegati in due punti precisi in cui questi morti fanno un riferimento alla vita» (2008: 134).

Bibliografia

- Aloisi, Alessandra, "Il coro di morti", *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, Ets, 2014: 89-92.
- Bartholini, Aurelia, "Leopardi-Petrassi: Coro di morti", *Studi leopardiani*, 10 (1997): 117-128.
- Binni, Walter, "Dal Parini al Canto del gallo silvestre", *Lezioni leopardiane*, Ed. Novella Bellucci, Firenze, La Nuova Italia, 1998: 393-422.
- Blasucci, Luigi, "La posizione ideologica delle Operette morali", *I segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985: 165-226.
- Bortolotto, Mario, "Il cammino di Goffredo Petrassi", *Quaderni della Rassegna musicale*, I (1964): 11-79; ora *Goffredo Petrassi. Una antologia*, Roma, Nuova Consonanza, 1983.
- Carchia, Gianni, *Estetica antica*, Roma - Bari, Laterza, 1999.
- Id., "La persuasione e la retorica dei sofisti", *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza, 1990a: 29-53.
- Id., "Dal sublime della poesia alla poesia del sublime. Per una rilettura dello pseudo-Longino", *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza, 1990b: 105-115.
- Cellerino, Liana, "Le Operette morali", in *Letteratura italiana. Le Opere*, III, Torino, Einaudi, 1995: 303-354.
- Cori, Paola, "«Di temenza è sciolto». Pensiero e poesia della soglia", *Rivista internazionale di studi leopardiani*, 7 (2011): 41-68.
- D'Amico, Fedele, "Le opere sinfonico-corali", *Petrassi*, Ed. Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986: 74-93.
- De Robertis, Domenico, "Sul Coro di morti di Leopardi", *Rivista di letteratura italiana*, IV.2 (1986): 655-679.
- Distefano, Giovanni Vito, "La contraddizione della non felicità. Immaginazione e pensiero nel Coro di morti", Andrea Cannas - Giovanni Vito Distefano, *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle Operette morali di Giacomo Leopardi*, Cuneo, Nerosubianco, 2016: 45-59.

- Felici, Lucio, "Il teatro della mente: il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*", *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005a: 153-165.
- Id., "La voce dell'Origine. *Il Canto del gallo silvestre*", *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005b: 167-183.
- Galimberti, Cesare, "Un libro metafisico", introd. a Giacomo Leopardi, *Le Operette morali*, Napoli, Guida, 1998 (1977).
- Leopardi, Giacomo, *Operette morali*, Ed. Laura Melosi, Milano, Rizzoli, 2008 (testo stabilito dall'edizione critica di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979).
- Id., *Zibaldone di pensieri*, Ed. Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.
- Lonardi, Gilberto, "Il Coro di morti nel sistema poetico leopardiano", *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 13-16 settembre 1978, Firenze, Olschki, 1982: 655-679.
- Luporini, Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993 (1947).
- Maragoni, Gian Piero, "Intervista a Goffredo Petrassi sul *Coro di morti*", "Quel libro senza uguali". *Le Operette morali nel Novecento italiano*, Eds. Novella Bellucci - Andrea Cortellessa, Bulzoni, Roma, 2000: 435-441.
- Martinelli, Donatella, "Ad matutinum. Nota sul *Canto del gallo silvestre* del Leopardi", *strumenti critici*, XIX (2004): 287-295.
- Mila, Massimo, introduzione a Goffredo Petrassi, *Coro di morti. Madrigale drammatico per voci maschili, tre pianoforti, ottoni, contrabassi e percussioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1953: 3-6.
- Petrassi, Goffredo, "Note su *Coro di morti*, *Nonsense*, *Quattro inni sacri*", *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, Ed. Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008a: 119.
- Id., "Seminario di composizione", *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, Ed. Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008b: 130-149.
- Id., "Il nuovo attraverso l'antico. Conversazione con Raffaele Pozzi", *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, Ed. Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008c: 391-394.

- Pozzi, Raffaele, "Leopardi e l'ansia di rinnovamento. Il *Coro di morti* (1940-1941) di Goffredo Petrassi", *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Ed. Elisa Tonani, Firenze, Franco Cesati, 2005: 131-142.
- Prete, Antonio, "Quel punto acerbo", *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati, 2008: 185-188.
- Restagno, Enzo, "Goffredo Petrassi. Una biografia raccontata dall'autore", *Petrassi*, Ed. Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986: 3-53, ora *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, Ed. Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008: 298-349.
- Severino, Emanuele, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, Rizzoli, 2006 (1997).
- Weissmann, John S., *Goffredo Petrassi*, Milano, Suvini Zerboni, 1980.
- Zosi, Giuliano, *Ricerca e sintesi nell'opera di Goffredo Petrassi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978.

L'autore

Giovanni Vito Distefano

Giovanni Vito Distefano (1981) ha conseguito nel 2015 il Dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università di Cagliari, con una tesi sulla filosofia della poesia di Leopardi al momento in corso di pubblicazione. La sua attività di ricerca si caratterizza per l'attenzione rivolta ai presupposti filosofici della concezione leopardiana della poesia e per l'interesse a collocarla nel quadro generale dello sviluppo della poesia e dell'estetica occidentali (Platone, Aristotele, Longino, Dante). Ha pubblicato saggi sulle *Operette morali* e sui *Canti*, e il volume *Percorsi dell'immaginazione e della conoscenza nelle Operette morali di Giacomo Leopardi* (con Andrea Cannas, Nerosubianco, 2016). Un suo secondo ambito d'interesse è costituito dagli studi sugli adattamenti, con particolare riferimento agli adattamenti della *Commedia* in vari medium e contesti (fumetti e letteratura popolare, cinema, televisione), e sui fumetti. In quest'ambito ha pubblicato il volume *Le grandi parodie Disney, ovvero I Classici fra le nuvole* (con Pier Paolo Argiolas, Andrea Cannas, Marina Guglielmi, Nicola Pesce Editore, 2013).

Email: gianvito.distefano@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Distefano, Giovanni Vito, "Poetiche del sublime. Il *Coro di morti* dalle Operette morali a Goffredo Petrassi", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>