

Lucio Felici

Dal gallo silvestre di Leopardi al gallo metafisico di de Chirico

(Lezione all'Università Cattolica di Milano, 7 novembre 2016)

«Un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici [...] ovvero un'espressione dell'infelicità dell'autore». Così Tristano/Leopardi a un amico nel dialogo che chiude a mo' di postfazione l'edizione postuma (1845) delle *Operette morali* curata da Antonio Ranieri secondo le ultime volontà dell'autore. C'è ironia nella definizione, perché poco avanti Tristano aveva protestato la sua filosofia «dolorosa ma vera», e il poeta, in una lettera del 1835 al filologo svizzero Louis de Sinner, aveva respinto con sdegno l'attribuzione del suo sistema di pensare e sentire ai mali fisici o a una congenita ipocondria. Tuttavia la definizione si addice in parte ad alcune operette, anche al *Cantico del gallo silvestre*, purché a *invenzioni* e *capricci* si aggiunga l'aggettivo *ontologici*, in quanto tutta l'opera di Leopardi è investigazione intrepida sul nostro essere sulla terra.

Ultima, cronologicamente, delle venti operette composte nel 1824, nella citata edizione definitiva del libro il *Cantico* sta tra l'*Elogio degli uccelli* e il *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, formando con essi un trittico accomunato dall'espedito del manoscritto ritrovato, che però, qui nel *Cantico*, ha uno sviluppo più esteso e circostanziato, tale da presentarsi come un lungo Prologo.

Anzitutto va messo l'accento sulla vocalità dell'operetta. La parola *cantico*, *hapax* nei titoli delle *Operette morali*, oltre a richiamare l'intonazione sacrale della Bibbia, trattiene in sé il valore durativo e ripetitivo del latino *canticum* a fronte di *cantus*, e col significato specifico di 'testo che può essere cantato'. In ogni caso, il titolo sembra autorizzare a leggere l'operetta come una partitura; e in questa chiave ho provato a riesaminarla, scandendola, dopo il Prologo, in sette movimenti correlati alla paragrafatura filologica dell'edizione critica di Ottavio Besomi. Rispetto a *strofa*, *lassa* o *stanza*, di cui hanno parlato autorevoli commentatori, il termine *movimento* forse si adatta meglio alla fluidità di questa prosa poetica, perché in musica sta a indicare i tempi che ritmano una composizione, senza i vincoli normativi che impongono gli schemi metrici.

Iniziamo col Prologo (§§ 1-4).

Il narratore riferisce di avere interpretato e volgarizzato un'antica pergamena che riproduce il cantico del favoloso «gallo silvestre». Ma tutto il suo discorso è disseminato di indizi oscuri. Per l'identificazione del gallo egli si appella, nell'attacco, a una imprecisata autorità («Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei...»), e nulla sa o vuol dire su chi ha scoperto la pergamena («si è trovato in una cartapeccora antica...»); si diffonde invece sulle difficoltà che ha incontrato nell'interpretarla e sullo stile che ha adottato nel tradurla. L'espedito poi si

complica col moltiplicarsi delle figure della finzione. Gli autori, infatti, sono almeno tre: il volgarizzatore, voce narrante del Prologo, che si rivolge al lettore per spiegare l'antefatto; l'autore della pergamena, che ha scritto in lingua ebraica mista; il gallo medesimo, che probabilmente canta in una lingua diversa, cosicché l'autore della pergamena sarebbe, anche lui, un traduttore. Inoltre si affaccia l'ipotesi che il gallo sia stato ammaestrato «come un pappagallo» da un'entità ignota («non so da chi»), cui perciò risalirebbe il testo originale. L'originale, in conclusione, resta inconoscibile: è un testo inesistente inventato da una filologia bizzarra e immaginifica che ha prodotto una catena di finte traduzioni risolte nella traduzione ultima che noi leggiamo e che ingloba – non si sa con quali e quanti arbitri – tutte le precedenti. A dirci la verità potrebbe essere lo scopritore di cui si tace.

Nella biblioteca di Monaldo, Giacomo – che aveva studiato l'ebraico da autodidatta – ha trovato l'occasione del suo divertimento leggendo – come dichiara nella prima nota all'operetta – una delle voci del *Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum* dell'ebraista svizzero Johann Buxtorf (1554-1629), opera bilingue, in ebraico e in latino, pubblicata in prima edizione a Basilea nel 1607, ma quella di casa Leopardi era l'edizione postuma, 1640, a cura del figlio dell'autore, Johann Buxtorf iunior, anche lui, come il padre, di religione protestante e professore di lingua ebraica nell'Università di Basilea.

Qui alle colonne 2653-54, si legge la voce *Tarnegol bar* col corrispondente latino *Gallus gallinaceus*, che ha offerto lo spunto al poeta per costruire il titolo del manoscritto immaginario, indicato nel Prologo con la traduzione italiana: «*Scir detarnegòl bara letzafra*, e cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*».

Contrariamente a quanto hanno creduto molti commentatori (tra gli altri Contini e Ceronetti), questo titolo non è un'invenzione o un montaggio ludico di citazioni, bensì una frase lineare composta con parole aramaiche correttamente traslitterate: *shir* significa 'cantico'; *tarnegol* è 'gallo', *de-tarnegol* è la forma genitivale 'del gallo'; *bar* o *bara* è 'bosco, foresta'; *tarnegol bar* o *tarnegol bara* è un caso tipicamente semitico di rapporto di annessione, detto 'stato costruito', che giustappone due nomi, per cui 'gallo bosco' = 'gallo del bosco'; infine *tzafra* è 'mattino', *le-tzafra* di nuovo forma genitivale 'del mattino'. Giusta è anche la distinzione che Leopardi fa tra scrittura e lingua del *Cantico*: egli puntualizza che il testo è «scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica». La scrittura, dunque, è in alfabeto ebraico, mentre la lingua è il caldaico (termine col quale gli orientalisti hanno chiamato l'aramaico fino all'inizio del Novecento), usato nei testi postbiblici con notevoli varianti: nei *targumim*, traduzioni-parafrasi della Bibbia; nella *Qabbalah*, complesso delle dottrine esoteriche dell'ebraismo fiorite dal Medioevo in poi; nei due *Talmud*, quello babilonese e quello gerosolimitano, che raccolgono la *Mishnah* (*corpus* delle leggi tramandate oralmente) e la *Gemarah* (l'insieme dei commenti alla *Mishnah*). Con queste precisazioni pedantesche non intendo negare che Leopardi «giochi sull'effetto comico prodotto dall'elenco di lingue dai nomi esotici» (Panizza), ma mi preme sottolineare che il suo gioco si fonda su esatte cognizioni linguistiche, culturali e teologiche, e che proprio da tale esattezza nasce la particolare coloritura della sua

ironia. Fra l'altro è sfuggito che gli elenchi, apparentemente solo buffi e casuali, delle lingue esotiche e delle autorità interrogate dal volgarizzatore («più d'un rabbino, cabalista, teologo, giureconsulto e filosofo ebreo») ricalcano le esuberanti formule esplicative del frontespizio del *Lexicon*. E anche la «fatica grande», sostenuta dal volgarizzatore per la sua esegesi, riecheggia testualmente ciò che Buxtorf figlio scrive a proposito delle difficoltà e incertezze insite nei testi che sono serviti alla compilazione delle voci.

La miscela delle lingue, la varietà e mutevolezza dei significati delle singole parole, erano dunque già dichiarate nel *Lexicon*, e Leopardi, acuto analista della polisemia dei vocaboli, non poteva non subirne il fascino.

Osservazioni analoghe valgono per il «gallo silvestre», una figura simbolica assente nel Vecchio Testamento e inventata invece dalla tradizione orale e favolosa depositata nei *targumim* e nei *Talmud*. Nella *Vulgata* il versetto biblico di Iob 38, 36 recita semplicemente: «Quis posuit in visceribus ibis sapientiam, / vel quis dedit gallo intelligentiam?». Partendo da questo accenno e innestandolo nel *Genesi*, la tradizione ha lavorato di fantasia e ha partorito un gallo gigante, detto anche *Ziz*, re degli uccelli e uno dei tre animali della creazione: gli altri due sono *Leviatan*, re dei pesci, e *Behemot* re dei mammiferi.

Nella voce del *Lexicon* Leopardi ha trovato citazioni dal *Talmud* e dai *targumim* sufficienti a ricomporre la mitica figura e a muovere la sua immaginazione; e, sulla loro base, ha ricostruito i tratti del «gallo salvatico» dell'operetta, «il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo». Il suo canto non è *ad laudandum Deum*, è un canto di dolore, di domanda e di accusa, intonato da una strana creatura che, come il manoscritto volgarizzato, si è formata nel tempo attraverso un processo di traduzioni-falsificazioni del modello originario (i versetti biblici di Iob), assumendo sembianze e comportamenti diversi, trasmigrando nell'angelologia di un circolo cabalistico che lo identificò con l'arcangelo Gabriele e lo fece cantare a mezzanotte, cioè lo tramutò in animale delle tenebre; e finendo nell'idolatria di certe tribù siriane che l'adorarono come un totem. L'interesse di Leopardi è però esclusivamente per l'animale dell'Origine, sicché egli si attiene alla tradizione che lo fa cantare al mattino, principio del giorno e, simbolicamente, principio della vita. Non è un caso che l'unica altra sua citazione del *Lexicon* sia in una pagina dello *Zibaldone* dove tocca una questione cosmologica. Al termine di una lunga dissertazione sul valore delle etimologie, il poeta-filologo mette a confronto il greco ὕλη e il latino *silva* con l'ebraico *hiuli* che «presso i Rabbini significa *materia* o *materia prima*, termine filosofico», per dedurre, dalle radici comuni, che anche in certi usi della parola greca e della parola latina si conserva il significato di 'materia prima del mondo', oltre che quello letterale di 'bosco, foresta': significato letterale che, a sua volta, può avere la valenza simbolica di 'luogo di nascondimento della nascita', e quindi di 'oscurità dell'Origine'. Con una delle sue consuete virate di genio, Leopardi passa dalla filologia alla mitologia, alla filosofia e all'antropologia, tenendosi sempre in stretto rapporto con la poesia. Ma ciò che voglio evidenziare è che tra il passo dello *Zibaldone* e il gallo dell'operetta non c'è soltanto una generica relazione cosmologica, c'è anche un nesso che dà spessore all'aggettivo *silvestre*. La

selvosità del gallo gigante consiste nel legno-materia primordiale di cui è fatto, e «legno in genere» è un'altra accezione di ὄλη, *hiuli*, *silva*, sulla quale Leopardi si sofferma in un altro passo dello *Zibaldone*. Dati questi elementi costitutivi, la figura che ne esce nell'operetta ha come caratteristica principale l'*immobilità*. Occupando uno spazio immenso fra terra e cielo, il gallo silvestre non può muoversi, sta rigido come un'asse; e fermo è il suo canto, che si modula senza allegria sulla tonalità del *basso continuo*.

Rimangono due questioni poste dal Prologo: il tempo in cui il gallo canta e lo stile in cui il manoscritto è stato tradotto. Il volgarizzatore dichiara:

Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una sola volta.

Anche questo è un dotto divertimento, che tuttavia preannuncia la centralità della nozione e del sentimento del tempo, vero e proprio *Leitmotiv* dell'operetta. Qui, sulla soglia, si adombra l'incertezza della frequenza con cui la «voce dell'Origine» si fa udire, quasi a significare che il suo è un tempo offuscato o perduto, non più in sintonia col battito della nostra esistenza.

Quanto alla prosa poetica del volgarizzamento, il narratore giustifica il suo «stile interrotto, e forse qualche volta gonfio», asserendo che esso è «conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente». Dunque Leopardi fa filtrare i temi fondamentali del suo pensiero attraverso un'orchestrazione retorica di timbro biblico-sapienziale, assorbendo in essa tipici moduli espressivi sia delle *Operette* sia dei *Canti*. Ne scaturisce un'onda musicale discontinua, con bruschi arresti e improvvise riprese, movimenti brevi e rapidi alternati a sviluppi larghi e avvolgenti, che corrispondono al flusso di una meditazione altamente dubitativa, caratterizzata da affermazioni apodittiche messe subito in crisi da ripensamenti e sussulti contraddittori.

I sette movimenti del «Cantico»

Nel primo, brevissimo movimento (§ 5), il gallo, al mattino, sveglia i mortali con un grido che si articola in due membri contrapposti: l'esortazione squillante e quasi festosa («Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce») e l'imperativo minaccioso che annuncia fatica e dolore: «Sorgete: ripigliatevi la soma della vita». Il nesso che congiunge le due opposte inflessioni è il monito posto al centro («torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane»), monito ripreso nella clausola del secondo membro: «riducetevi dal mondo falso nel vero». Il motivo della verità che dissolve sogni e illusioni anticipa il finale di *A Silvia*: «All'apparir del vero / Tu, misera, cadesti» (vv. 59-60). Nell'attacco del *Cantico*, però, «il vero» che interrompe le ore dei sogni non addita «La fredda morte ed una tomba ignuda» (v. 61), invitando invece alla sopportazione della «soma della vita», ad una operosità senza letizia. Il secondo movimento (§ 6) è un passaggio ragionativo che analizza le sensazioni che si provano nel momento del risveglio, le quali si riducono essenzialmente al desiderio

di ritrovare nella mente «aspettative gioconde» e «pensieri dolci», come a voler dare continuità ai sogni dopo il sonno. Ma si tratta, appunto, soltanto di un «desiderio», e perciò è improbabile che quelle «aspettative» e quei «pensieri» si avverino. Chiave di volta del ragionamento è la misurazione del tempo: la frazione in cui si affaccia il *desiderio delle aspettative* (e, quindi, di un tempo che oltrepassi la frazione medesima) si esaurisce nell'attimo che separa il sonno dalla veglia.

Dal tema del sonno prende l'avvio il terzo movimento (§§ 7-10), che s'innalza più arditamente al tono solenne e visionario della scrittura sapienziale, snodandosi in ampie volute entro le quali rifluiscono le immagini e le cadenze della poesia idillica. All'interno si possono distinguere due sequenze. La prima è un periodo ipotetico con una lunga protasi che prospetta come sarebbe la terra se il sonno dei viventi fosse perpetuo, e si apre allora uno scenario immobile e muto. L'accumulo a *climax*, puntato sulle negazioni in anafora, «non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto d'uccelli per l'aria ecc.», è il rovescio dei versi 8-10 del *Passero solitario*, quelli che cantano il fremente risveglio della natura e degli animali in primavera: «Odi greggi belar, muggire armenti...»; e si avvicina, invece, all'atmosfera ferma e incantata dei versi 26-38 della *Vita solitaria*: «Ivi, quando il meriggio in ciel si volve, / La sua tranquilla imago il Sol dipinge, / Ed erba o foglia non si crolla al vento...». Con la differenza che quello dell'idillio è un paesaggio incorniciato nell'ora meridiana, mentre quello immaginato nel passo del *Cantico* apparterrebbe a un tempo in cui stagioni e ore si alternerebbero nell'indifferenza di una umanità eterna dormiente.

Passiamo all'apodosi, che, con la sua secca sintassi consequenziale, sembra chiudere la porta alle fantasticherie. A una dichiarazione di certezza («certo l'universo sarebbe inutile») segue un interrogativo che la smentisce, ponendo la questione se l'inoperosità e l'inutilità renderebbero l'esistenza più infelice di quello che è nel quotidiano affannarsi. È un'interrogazione retorica che avvia la catena delle altre interrogazioni, anch'esse retoriche, della seconda sequenza, dove il gallo si rivolge al sole per chiedere a lui, che è un occhio gigantesco aperto sul mondo, se e dove mai ha visto la felicità. Allo scenario dei silenzi si sostituisce quello della sofferenza cosmica, che forse investe il sole medesimo e anche il gallo che ne è il comune emblema, e perciò, in un certo senso, egli si autointerroga, è voce dell'Origine ritornante su se stessa. Le domande incalzanti, senza risposte, sono già quelle del pastore del *Canto notturno*; e sono disposte di nuovo in un *crescendo* puntellato su attacchi in anafora (*in qual...in qual, qual...qual, o...o*), che imprimono alla sintassi un ritmo ansante.

Riscuotendosi dalle proprie fantasie e meditazioni, nel quarto movimento (§§ 11-12) il gallo ripete il richiamo dell'inizio: «Mortali, destatevi». Ora però l'esortazione, non più impennata dal perentorio *Su*, perde l'accento dell'imperiosità, inclinando verso la rassegnazione. Verrà il tempo della quiete perpetua, ma intanto a chi vive è concesso solo di «ristorarsi», a intervalli, col sonno che è «quasi una particella di morte»: un motivo, quello del sonno paragonato al «punto di morte», che dalle pagine dello *Zibaldone* e del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* viene trasferito su un registro spiccatamente biblico, con la clausola in cui risuona la sopportazione

dolente di Giobbe: «Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena». L'immagine della «particella di morte» che aiuta a vivere transita la riflessione (quinto movimento, § 13) sul «morire» come «unico obbietto» dell'«essere delle cose», con la giunta correttiva che «non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono». Ossia: poiché riusciamo a sopravvivere nutrendoci delle «particelle di morte» dispensate dal sonno, la vita trae origine da un'assenza di essere e al non-essere è fatalmente votata. E, a questo punto, si sottintende che anche il cantico del gallo, continuo o intermittente che sia, proviene dal nulla e al nulla sono indirizzate le sue domande.

Di nuovo, come per un soprassalto, il sesto movimento (§§ 14-16) prende un'altra rotta che, quantomeno, attenua la negatività del quadro precedente. È un soprassalto di vitalità che si concentra sull'attimo del risveglio, sulla frazione infinitesimale di tempo in cui insorge il vano desiderio delle illusioni, e quest'attimo di incantesimo (attesa dell'attesa), che svanisce in un baleno, è simile alla giovinezza, mentre la sera è paragonabile alla vecchiaia.

L'espressione «gioventù [...] brevissima e fuggitiva» si completa con la metafora del «fior degli anni» che apre il settimo e ultimo movimento (§§ 17-19), venendo così a disegnare una più immediata prefigurazione di *A Silvia* («E non vedevi / Il fior degli anni tuoi», vv. 42-43). Vivere è invecchiare, tutto corre verso la morte, vite singole ed eventi universali, tempo dell'individuo e tempo della storia, eco dei versi 33-39 della *Sera del dì di festa*: «... Or dov'è il suono / Di que' popoli antichi? or dov'è il grido / De' nostri avi famosi, e il grande impero / Di quella Roma, e l'armi, il fragorio / Che n'andò per la terra e l'oceano? / Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / Il mondo, e più di lor non si ragiona»

Impostato dalla solenne formula profetica «Tempo verrà» (quasi uguale al «Verrà tempo» del quarto movimento, ma con un'inversione che mette in primo piano il *tempo*), esplose nella conclusione il celebre scenario apocalittico, quando non rimarrà più alcuna vestigia del mondo, «ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso». Una variazione riconoscibilissima del linguaggio de *L'infinito*, con spostamenti semantici significativi: la *quiete altissima*, a differenza della *profondissima quiete* dell'idillio, è l'immobilità assoluta del vuoto cosmico che non produce dolci naufragi; e l'aggettivo *nudo* riferito a *silenzio* è «un segnale nuovo, estraneo al sistema de *L'infinito*: [...] è parola anti-evocativa che riecheggia nella *nostra ignuda natura* del *Coro di morti* del *Ruysch*» (Panizza). La profezia apocalittica è suggellata da una clausola di rara potenza e suggestione, tra quelle che più si sono impresse nella memoria dei lettori di Leopardi, tanto da farne una formula riassuntiva dell'ontologia del poeta-filosofo: «Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi».

Il mondo, la materia di cui è fatto, le potenzialità stesse dell'esistere sembrerebbero dunque soggetti al medesimo destino di disfacimento che incombe sui singoli viventi. Senonché, nell'edizione fiorentina delle *Operette* del 1834, Leopardi apporrà una nota che smentisce e ribalta quel finale: «Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà

fine». La nota stabilisce un legame concettuale con il *Frammento apocrifo*, dove si afferma non solo l'eternità della materia, anche il suo inesauribile potere di generare nuove forme di vita.

Allora, quale valore resta alla visione apocalittica del *Cantico*? È soltanto una «conclusione poetica» estranea allo sviluppo interno della filosofia leopardiana? Il punto è controverso, se ne è discusso e si continuerà a discuterne. Mi limito a tre considerazioni:

1. Quando si confrontano la conclusione del *Cantico* del '24, il *Frammento* del '25 e la nota al *Cantico* del '34, non si deve dimenticare che il pensiero leopardiano si ridefinisce e si autocorregge incessantemente e che le *Operette* sono un libro *in progress*, stratificato, con cesure e riprese che tendono fra un'operetta e l'altra una rete intrecciatissima di temi, riflessioni, approfondimenti.

2. Nell'edizione fiorentina del '34 Leopardi intendeva mettere l'uno dopo l'altro due modelli opposti di prosa: quello poetico del *Cantico* e quello filosofico-scientifico, con una sintassi asciutta fino a sfiorare l'aridità, del *Frammento*; la nota finale al *Cantico* avrebbe chiarito e giustificato le loro diverse conclusioni concettuali. Ma il *Frammento* non poté entrare nel libro perché sarebbe andato incontro a sicura censura, che non avrebbe tollerato il suo materialismo integrale – una delle facce del rovello speculativo di Leopardi che, nei suoi sviluppi, non si appiattirà sul meccanicismo settecentesco. Rimase la nota che, relegata come le altre in fondo al volume, conservava comunque autonomia di significato. L'intenzione originaria l'avrebbe recuperata solo nell'edizione postuma del '45, dove il *Frammento* venne pubblicato e nel posto voluto dall'autore.

3. Ulteriore riflessione. Perché Leopardi volle che in tutte le edizioni delle *Operette* le note fossero in fondo al libro, staccate dai testi? Tale dislocazione risponde a un intento di depistaggio ironico, esplicitato nell'avvertenza al lettore che precede le *Annotazioni*, anch'esse separate e allontanate dai testi, alla raccolta bolognese dei *Versi* del 1824: «Non credere, lettor mio, che in queste *Annotazioni* si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni...». Lì l'ironia investiva le note erudite, che nel *Cantico* sono soltanto le prime due, alle quali non è assimilabile la terza, ultima e posteriore, concettuale e niente affatto erudita. Tuttavia vale anche per essa la volontà di lasciare libero il lettore di intendere il testo da sé, senza le stampelle delle note, cantucci privati dell'autore, ben consapevole peraltro, e divertito, che proprio in quei cantucci sarebbero andati a frugare e disquisire i cercatori inesausti di fonti (Carducci li chiamò per scherno «fontanieri»), i guerriglieri implacabili della filologia e della filosofia.

A parte il nodo filosofico, il *Cantico* è una delle operette più suggestive perché reinventa, con originalità di pensiero e di immaginazione, una figura simbolica che ha una tradizione più che millenaria e attraversa le culture sia orientali che occidentali ai

vari livelli, dalle leggende e superstizioni popolari alla mitologia e alle religioni confessionali.

In un saggio intitolato *Due galli* George Steiner ha scritto che nella cultura occidentale ci sono due galli associati a due morti, a «due casi di pena capitale, di omicidio giudiziario» che hanno plasmato in parte la nostra sensibilità, determinando «i nostri riflessi religiosi, filosofici e politici». Sono la morte di Socrate e quella di Cristo.

Platone, nel *Fedone*, racconta che Socrate, dopo aver bevuto la cicuta, raccomandò al discepolo Crisippo di sacrificare un gallo ad Asclepio, che era il dio della medicina, l'Esculapio dei Romani. Sicché, secondo l'interpretazione più accreditata, Socrate, col sacrificio rituale del gallo, voleva ringraziare Asclepio per averlo guarito dalla malattia della vita. È l'interpretazione accolta anche da Nietzsche (filologo prima di diventare filosofo), il quale, peraltro, accusava Socrate di aver corrotto, con la negatività del suo messaggio estremo, il vigore morale e fisico dei Greci.

Nei Vangeli sono celebri, e divenute proverbiali, le parole con cui Gesù, dopo l'Ultima Cena, predisse il rinnegamento di Pietro: «questa notte stessa, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte» (così in Matteo, con varianti che tralascio in Giovanni, Marco e Luca). Da questo ammonimento oracolare è nato il gallo come simbolo dell'esortazione alla vigilanza sull'umana debolezza, simbolo materializzato – fin dal secolo IX, per volontà del papa Niccolò I – nei galli che sormontano le banderuole segnando in cima ai campanili. Ma nel cristianesimo, il gallo, col suo canto mattutino, è anche e soprattutto messaggero di luce e di speranza, promessa di redenzione e resurrezione, tanto da identificarsi con Cristo stesso. È il gallo glorioso degli inni *Ad galli cantum* di sant'Ambrogio e di Prudenzio.

I segugi della ricezione (brutta parola che evoca le *reception* degli alberghi o degli ospedali) si sono muniti della lente di Sherlock Holmes per scoprire le orme del *Cantico* nella letteratura e nella pittura posteriori. Che una gran parte della letteratura italiana del Novecento si sia nutrita della poesia e della prosa di Leopardi, è stato certificato e assodato da decine e decine di studi comparatistici. Basti citare Calvino che dichiarò, riferendosi soprattutto alle *Cosmicomiche*, a *Ti con zero* e a *Palomar*: «le *Operette morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che scrivo» (lettera ad Antonio Prete, senza data ma del 1984). Ma, riguardo specificamente al *Cantico*, la ricerca delle eventuali ricadute ha dato risultati piuttosto deludenti perché, se non si tiene nel dovuto conto la complessa simbologia del gallo – popolare e colta, pagana, ebraica e cristiana –, si rischia di scivolare in associazioni generiche, di scambiare per leopardiano ciò che leopardiano non è.

Un caso intrigante è quello di Hermann Melville, l'autore di *Moby Dick*, i cui ipotetici riecheggiamenti leopardiani sono stati scrutinati in un libro recente di Danilo Bonanno. Nel racconto *Cock-a-Doodle-Do!* Melville rappresenta un gallo misterioso che col suo potente chicchirichì sovrasta ogni altro suono; a udirlo è soltanto il protagonista narratore, un deluso dalla vita oppresso da debiti, un nemico del progresso tecnologico (le strade ferrate che sfregiano la natura!), il quale, dopo lunghe ricerche, una sorta di viaggio iniziatico, scova il meraviglioso e imponente volatile in una capanna dove vive un povero ed enigmatico taglialegna con la moglie

e quattro bambini. Tutta la famiglia è malata di malattie incurabili, eppure né i genitori né i figli danno segni di sofferenza, perché a rallegrarli è il canto del gallo, e sarà quel canto – un ultimo grido soprannaturale – a spegnere le loro vite in un'estasi trasfiguratrice. Soddisfatto della missione compiuta, anche il gallo morirà. Questo di Melville è dunque un gallo che riunisce in sé il simbolismo socratico-platonico (la morte che guarisce dal male della vita) e il simbolismo cristiano della morte e resurrezione. Infatti, nel racconto, l'autore cita sia l'episodio del *Fedone*, sia, nel finale, i versetti della prima epistola di san Paolo ai Corinzi, celebranti il trionfo sulla morte garantito dal sacrificio di Cristo.

Dunque nessun nesso col *Cantico* leopardiano, se non, parzialmente, una comune e generica matrice biblica. Anche perché il racconto uscì in rivista nel 1853, quando Melville, al pari degli altri scrittori e letterati americani, non aveva alcuna conoscenza di Leopardi, la cui opera cominciò a circolare in ambienti elitari del New England soltanto tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta, grazie a parziali traduzioni dei *Canti* e delle *Operette morali*. Fu allora che anche Melville poté apprendere qualcosa – non sappiamo quanto – di Leopardi, e ne lasciò traccia nel tardo poemetto *Clarel* (1876), dove il nostro poeta è nominato un paio di volte, e un personaggio, Celio, deforme, sofferente e scettico, sembra ritrarne vagamente le sembianze e il carattere, secondo un *cliché* – Leopardi pessimista e senza fede perché gobbo e afflitto da malanni – che il bostoniano Henry Theodore Tuckermann, amico di Melville, aveva trapiantato dall'Europa al Nuovo Continente, con un suo articolo biografico pubblicato nel 1852 in una rivista femminile inglese, poi in una raccolta di saggi dello stesso Tuckermann, edita nel 1853 a Londra e nel 1857 a Boston.

Un'altra associazione seducente è con Chagall. Il grande pittore russo, di famiglia ebrea e di cultura intimamente ebraica, dipinse circa duecento galli di forme diverse: galli di cortile, galli ibridi metà uomini o donne o cavalli ecc., e galli giganti. I primi sono raffigurazione lirica della vita contadina, i secondi alludono simbolicamente alla fusione sessuale dei corpi, i terzi – talora ai piedi o su un braccio della Croce – discendono direttamente dal *tarnegol* biblico, lo stesso da cui prese spunto Leopardi. Ma Chagall non sapeva nulla di Leopardi, e certo non aveva bisogno della sua mediazione per reinterpretare fantasticamente una fonte che era parte del proprio immaginario atavico.

Abbandoniamo le seduzioni analogiche, che si possono moltiplicare a volontà, e accostiamoci a fatti documentabili con sicurezza.

Nel 1916, quando erano in servizio militare a Ferrara, i fratelli Giorgio de Chirico e Alberto Savinio (il secondo, più giovane, aveva assunto questo pseudonimo per distinguersi dal primo), elaborarono, insieme a Carrà e a De Pisis, la teoria della metafisica applicabile alla pittura e, implicitamente, alla letteratura, alla poesia: ma si ricordi che il primo quadro metafisico di de Chirico, *Énigme d'un après-midi d'automne*, risale al 1910, e che fu Apollinaire, in un articolo su «L'Intransigeant» del 9 ottobre 1913, a chiamare per primo «méthaphysiques» i suoi quadri quando furono esposti a Parigi.

Detto in poche e povere parole, secondo il concetto di «metafisica reale» l'artista metafisico, a differenza degli artisti di altre avanguardie, non scompone o dissolve i corpi e gli oggetti, bensì li fissa nella loro esatta, geometrica fisicità con lo sguardo fermo di un mago o di un veggente, e i corpi, gli oggetti, così definiti, suggeriscono di per sé un inquietante altrove che è il sentimento oscuro dell'infinito o indefinito. Tale estetica necessita di una particolare guardatura che tanto somiglia alla meditazione e al fantasticamento di Leopardi dietro la siepe dell'*Infinito* e molto da vicino richiama le numerose pagine dello *Zibaldone* sulla «veduta ristretta», sbarrata da ostacoli naturali o architettonici, oltre i quali l'immaginazione vaga in spazi «interminati».

De Chirico e Savinio assunsero Leopardi come referente privilegiato dell'estetica metafisica e nel gallo del *Cantico* trovarono il correlativo oggettivo delle loro teorie e pratiche artistiche.

Ad attestarlo sono alcuni scritti teorici e critici di de Chirico, in perfetto accordo con il leopardismo del fratello che richiede un discorso a parte. In un articolo del 1920, de Chirico, discorrendo di certe «apparizioni metafisiche» nei quadri di Raffaello, scrive che nella *Santa Cecilia* della Pinacoteca di Bologna «le figure sono all'aperto, ma il cielo dà l'impressione di essere un soffitto basso e gli angeli cantanti, seduti sullo squarcio delle nubi, pare che possano essere toccati con la mano dai personaggi sottostanti. Quest'elemento del cielo basso e del soffitto è un elemento oltremodo metafisico. Se ne trovano tracce in Leopardi, specie nel *Cantico del gallo silvestre*, ove il gallo con le zampe sulla terra tocca con la cresta il cielo». Analoga annotazione riapparirà vent'anni dopo, nell'*Introduzione* di de Chirico alla monografia sul pittore ferrarese Achille Funi pubblicata da Scheiwiller nel 1940. Questa volta la citazione del gallo cade significativamente in un contesto onirico. «Funi», scrive de Chirico, «è un operaio sognatore» che racconta sovente i suoi sogni, in uno dei quali, ha visto la sorella che, chiusa in una stanza, ad ogni apertura di porta cresceva di dimensioni fino a toccare il soffitto, proprio – postilla l'autore – come «quel gallo fantastico di Leopardi».

Il sogno-incubo di Funi potrebbe essere letto come una postilla, a distanza di quasi venti anni, alla pagina di *Ebdòmero* in cui de Chirico aveva inserito una parziale riscrittura dell'operetta di Leopardi. *Ebdòmero* l'aveva scritto a Parigi, in italiano e in francese; e in francese venne pubblicato nel 1929 dalle parigine Éditions du Carrefour, con il titolo *Hebdomeros* e il sottotitolo *Le peintre et son génie chez l'écrivain*, a sottolineare che l'autore era il genio del pittore trasferitosi sulle pagine di un libro, un cartone caotico per la pittura; mentre la prima edizione del testo italiano, pubblicata da Bompiani soltanto nel 1942, apparve col titolo *Ebdòmero* senza il sottotitolo, forse per esaltarne il valore di testo letterario, a prescindere dalla pittura.

Ebdòmero non è un romanzo, bensì un flusso ininterrotto di sogni, di visioni, e allucinazioni, dove si alternano paesaggi naturali e urbani a interni di abitazione, con personaggi stravaganti ed enigmatici. E tutto scorre sotto l'occhio imperturbabile dell'artista veggente, che osserva, cataloga e geometrizza, riduce a linee nette quell'onda tumultuosa di immagini: un'operazione altamente metafisica, che i

surrealisti, in testa Breton e Aragon, salutarono come il capolavoro della letteratura surrealista, proprio quando de Chirico prendeva le distanze dal surrealismo rivendicando all'arte metafisica primogenitura e autonomia.

Ebdòmero è l'autore stesso, che sulla base del lessico greco e neogreco, ha coniato uno pseudonimo composto da *hébdomos* (settimo) e *mera/emera* (giorno), cioè 'nato nel settimo giorno', con un richiamo ad Apollo nato, secondo il mito, il settimo giorno del mese: allusione alla luminosità dei miti antichi di cui de Chirico, nato in Tessaglia da genitori italiani, si era nutrito nell'infanzia e nell'adolescenza, ma anche riflesso di un certo superomismo del nicciano *pictor optimus*, che nei suoi quadri ha replicato autoritratti con una frequenza ossessiva.

Indizi leopardiani sono percepibili in vari passi di *Ebdòmero*, ma la pagina più clamorosa è quella incentrata sulla visione di un gallo mostruoso, la cui dipendenza dal *Cantico del gallo silvestre* è immediatamente dichiarata dalla citazione della frase aramaica *Scir detarnegol bara*: con due errori di trascrizione: *Scio* invece di *Scir* e *detarnagol* per *detarnegol*. Rileggiamo la pagina:

Il sole era alto in un cielo senza nubi, ma velato d'una leggera nebbia che annunciava l'estate vicina; non un soffio; l'odore forte del vino afro e guasto saliva dalle grotte profonde ove russavano, ubriachi fradici e coricati alla rinfusa gli uni sugli altri, i frati e i contrabbandieri cacciati dal nuovo governo. L'ombra ai quadranti solari segnava mezzogiorno; però qualche momento dopo lo stato dell'atmosfera mutò; non era uno di quei mutamenti bruschi come avviene in certi paesi d'altri continenti ove, d'un tratto, mentre il cielo è puro e l'aria immobile, nere nubi cariche d'elettricità invadono la volta celeste, immergendo il paese in un'oscurità d'apocalisse, mentre raffiche formidabili d'acqua e di vento rovesciano ogni cosa sul loro passaggio e fanno turbinare all'altezza d'una casa le porte delle stalle e le panche in legno dei giardini pubblici; no, per fortuna si era ben lontani da questi cataclismi tanto funesti quanto imprevisi; il cambiamento che ebbe luogo nell'atmosfera era così poco percettibile che ogni altr'uomo, meno attento e sensibile di Ebdòmero, non l'avrebbe osservato; l'aria, infatti, non era più immobile; la banderuola del campanile, che rappresentava un gallo stilizzato, si mosse leggermente. Ebdòmero aveva in orrore gli aspetti di *fine di primavera*, quella languida pesantezza che annuncia implacabilmente l'arrivo dei mesi caldi, l'approssimarsi di quella stagione che un gran poeta definì *violenta*. Ebdòmero intuì che il vento del mare giungeva finalmente e godé di tutto cuore; presenti pure che stava per assistere a fenomeni inspiegabili che l'avrebbero costretto a lunghe e profonde meditazioni; il vento fresco e dolce, il vento delle speranze e delle consolazioni persisteva. Fin lì tutto andava bene; ma ecco, il gallo, o, piuttosto, quella sagoma, quell'ombra portata di gallo divenire a poco a poco ossessionante e cominciare a pigliar nel paesaggio un posto preponderante e avere una parte importante nella vita di quel cantuccio modesto e tranquillo; era un posto e una parte che non si sarebbero mai sospettati prima; ecco ora *essa scendeva*; nel tempo stesso *saliva*; agendo come un corrosivo *mangiava* il campanile da un lato mentre dall'altro intaccava il cielo ritagliandovisi e sviluppandovisi con una lenta ed inspiegabile regolarità; ora i piedi del gallo toccavano il suolo e la sua cresta il cielo; lettere bianche, lettere solenni come un'iscrizione lapidaria, s'avanzarono un po' da ogni lato, esitarono, abbozzarono nell'aria una specie di quadriglia fuori moda e finalmente si decisero a raggrupparsi secondo il desiderio d'una forza misteriosa; a poca altezza dal suolo formarono questa strana iscrizione:

Scio detarnagol bara letztafra...

La scena è ambientata in un paese immaginario, sconvolto da guerre e invasioni. L'ora è quella meridiana di una giornata di fine primavera che annuncia già l'approssimarsi dell'abborrita estate, della stagione che Ebdòmero/de Chirico chiama «violenta», con l'aggettivo di Apollinaire, il «gran poeta» da lui citato senza dirne il nome: «Voici que vient l'été la saison violente», un verso della poesia *La jolie rousse*, l'ultimo dei *Calligrammes*. La luce abbagliante dell'estate scontorna gli

oggetti e i corpi, confonde le linee dei paesaggi, mentre il pittore metafisico vuole guardare oggetti, corpi e paesaggi nella loro esattezza fisica, alla luce precisa della primavera pronuba di visioni e allucinazioni proprio perché rivela la misteriosa, inquietante nettezza della fisicità delle cose. Dunque è questa atmosfera, limpida, immobile e incantata, che ad un tratto, al soffio di un vento leggero, comincia ad animarsi e a generare un fenomeno straordinario: il gallo metallico e stilizzato della banderuola, che svetta sul campanile, si trasforma in un vero gallo, gigantesco e minaccioso, che sale, scende, poi risale e poi ridiscende, si mangia il campanile, col becco intacca il cielo ritagliandovisi dentro e ingrandendosi a poco a poco fino a toccare con la cresta il cielo e con le zampe la terra. Intanto turbinano nell'aria, abbozzando «una quadriglia fuori moda», delle lettere bianche che infine si raggruppano quasi all'altezza del suolo e formano la strana iscrizione lapidaria *Scir detarnegol* ecc. Il paragone con la «quadriglia *démodée*» ironizza l'immagine grottesca e mostruosa secondo un procedimento tipico del romanticismo pre-espressionistico, al modo, per intenderci, dei racconti di Hoffmann o del *Peter Schlemill* di Chamisso.

Nel seguito, la visione si ribalta in un diverso scenario onirico. Coloro che hanno assistito al fenomeno straordinario bisbigliano che è stato «un trucco del fotografo del paese»; poi, con un mutamento repentino dei luoghi e dei tempi tipico dei sogni, Ebdòmero trasporta l'apparizione del gallo gigante in uno spettacolo allestito per una lussuosa festa da ballo in un «*megaron* americano», dalle cui finestre «aperte sulla notte ... si vede pure la città con i suoi templi severi, tutti bianchi sulle rocce sacre; e la lupa orrendamente dorata che subisce il supplizio dei gemelli voraci le cui boccuzze rotonde sono saldate alle sue mammelle lunghe». È evidente che la città è Roma, la cui lussuria, che ne profana la sacralità, è stata già adombrata nell'*incipit* della pagina sul gallo, con l'immagine dei frati e dei contrabbandieri che, «ubriachi fradici e coricati alla rinfusa gli uni sugli altri» facevano salire «l'odore forte del vino afro e guasto... dalle grotte profonde ove russavano». Quelle grotte potrebbero ricordare – azzardo l'ipotesi – i malfamati fornicatori degli anfiteatri romani, che hanno una loro millenaria letteratura e che anche Leopardi conobbe quando andò ad abitare presso gli zii Antici, nel palazzo Antici Mattei vicino al Teatro di Marcello.

Oltre che nella raffigurazione del *tarnegol*, tracce leopardiane si possono cogliere in altri passaggi. L'ora meridiana della primavera rimanda alla canzone *Alla primavera* (1822), congedo dalle «favole antiche» che l'incantesimo di un meriggio primaverile può illusoriamente risvegliare. La banderuola o ventarola mossa dal vento è anche una figura dell'immaginario di Leopardi, che in un appunto per poesie dello *Zibaldone* (anno 1819), aveva annotato: «Stridore notturno delle banderuole mosse dal vento», catalogando l'appunto tra le «immagini romantiche». E, più distesamente, nell'abbozzo del romanzo autobiografico dello stesso anno si legge: «mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse allo stridore delle ventarole consolato dall'orologio della torre». È dunque uno stridore sinistro, che evoca fantasmi, tant'è che, a mitigarne l'effetto pauroso, il poeta si rifugia nell'ascolto del battito familiare e rassicurante dell'orologio della torre.

Ma le presenze leopardiane attivano nella pagina di *Ebdòmero* una rappresentazione fantastica che da Leopardi si allontana, complicandosi con altre componenti fondamentali della cultura di de Chirico, principalmente nordiche e germaniche, prima dell'immersione nelle avanguardie francesi. Durante la lunga permanenza giovanile a Monaco di Baviera, egli aveva studiato attentamente i paesaggi spettrali di Böcklin, le incisioni e le pitture visionarie di Max Klinger; nel contempo era sprofondato nella metafisica del sesso di Weininger – che si riflette, principalmente e con ironia, negli uomini-gallo dipinti da Savinio –, nella volontà di potenza e nell'ascesi di Schopenhauer, nel nichilismo superomistico di Nietzsche.

Tutte queste esperienze si riflettono in *Ebdòmero*, anche nella pagina che per brevità chiamiamo leopardiana. Il gallo dechirichiano non ha l'immobilità solenne e sacrale del *tarnegol* di Leopardi; al contrario è un pennuto per così dire cinetico, che s'ingrandisce ad ogni giro delle sue evoluzioni, dall'alto in basso e viceversa; ed è anche un rapace divoratore, un avvoltoio che si mangia gli edifici – nel disegno con cui de Chirico illustrò l'edizione d'arte Bestetti del 1972, lo vediamo troneggiare tra le lettere che gli vorticano intorno e davanti a una chiesa col campanile mozzo. Non è più, come nel *Cantico*, la proiezione iconica, sovrastorica, dell'Origine, bensì un mostro partorito dalla storia feroce degli uomini: ce lo dice l'ambientazione in un paese funestato da guerre, invasioni, emigrazioni, sul quale si riflettono la miseria e la corruzione del vecchio e del nuovo mondo (la lupa capitolina e il *megaron* americano).

Un'ultima osservazione. La trascrizione di de Chirico si ferma al Prologo dell'operetta leopardiana; è assente il *cantico*, non rappresentabile in un testo finalizzato alla pittura. La trascrizione sarebbe possibile in musica, come ha fatto Goffredo Petrassi per il *Coro di morti* del *Ruysch*; e viene in mente un altro appunto del poeta nel citato abbozzo autobiografico: «principio del mondo (ch'io avrei voluto porre in musica non potendo la poesia esprimere queste cose)». Questo nel '19; nel '24, invece, Leopardi riuscì nell'intento inventando una scrittura che ha la geniale modulazione di uno spartito musicale.



GIORGIO DE CHIRICO, *Gallo*, matita, carboncino e acquerello su carta uso mano –
Illustrazione per *Ebdòmero*, edizione Bestetti, Roma 1972

GIACOMO LEOPARDI, *Cantico del gallo silvestre*

Testo scandito in un Prologo e sette movimenti, e paragrafato secondo l'edizione critica delle *Operette morali*, a c. di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979

[Prologo, §§ 1-4]

[1] Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo salvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo.¹ [2] Questo gallo gigante, oltre a varie particolarità che di lui si possono leggere negli autori predetti, ha uso di ragione; o certo, come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini: perocchè si è trovato in una cartapecora antica, scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato, *Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*: il quale, non senza fatica grande, nè senza interrogare più d'un rabbino, cabalista, teologo, giuriconsulto e filosofo ebreo, sono venuto a capo d'intendere, e di ridurre in volgare come qui appresso si vede. [3] Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola; e chi l'oda cantare, o chi l'abbia udito; e se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo, o che il Cantico vi fosse recato da qualche altra. [4] Quanto si è al volgarizzamento infrascritto; per farlo più fedele che si potesse (del che mi sono anche sforzato in ogni altro modo), mi è paruto di usare la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica. Lo stile interrotto, e forse qualche volta gonfio, non mi dovrà essere imputato; essendo conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente.

[primo movimento, § 5]

[5] Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

[secondo movimento, § 6]

[6] Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desiderio: a tutti il risvegliarsi è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani

¹ Vedi, tra gli altri, il Buxtorf, *Lexic. Caldaic. Talmud. et Rabbin.* Col . 2653 et seq.

dell'infelicità sua. Dolcissima cosa è quel sonno, a conciliare il quale concorse o letizia o speranza. L'una e l'altra insino alla vigilia del dì seguente, conservasi intera e salva; ma in questa, o manca o declina.

[terzo movimento, §§ 7-10]

[7] Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto di uccelli per l'aria, nè sussurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l'universo sarebbe inutile; ma forse che vi si troverebbe o copia minore di felicità, o più di miseria, che oggi non vi si trova? [8] Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia: nello spazio dei secoli da te distinti e consumati fin qui sorgendo e cadendo, vedesti tu alcuna volta un solo infra i viventi essere beato? Delle opere innumerabili dei mortali da te vedute finora, pensi tu che pur una ottenesse l'intento suo, che fu la soddisfazione, o durevole o transitoria, di quella creatura che la produsse? [9] Anzi vedi tu di presente o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano? Forse si nasconde dal tuo cospetto, e siede nell'imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual creatura provveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? [10] E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, dì e notte, senza sonno nè requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice?²

[quarto movimento, §§ 11-12]

[11] Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocchè la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. [12] Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per se mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.

[quinto movimento, § 13]

² Come un buon numero di Gentili e di Cristiani antichi, molti anco degli Ebrei (tra' quali Filone di Alessandria, e il rabbino Mosè Maimonide) furono di opinione che il sole, e similmente i pianeti e le stelle, avessero anima e vita. Veggasi il Gassendi, *Physic. sect. 2.*, lib. 2, cap. 5; e il Petau, *Theologic. dogm. de sex dier. opific.* lib. 1, cap. 12, Â§ 5 et seqq.

[13] Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocchè niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.

[sesto movimento, §§ 14-16]

[14] A ogni modo, il primo tempo del giorno suol essere ai viventi il più comportabile. Pochi in sullo svegliarsi ritrovano nella loro mente pensieri dilettoni e lieti; ma quasi tutti se ne producono e formano di presente: perocchè gli animi in quell'ora, eziandio senza materia alcuna speciale e determinata, inclinano sopra tutto alla giocondità, o sono disposti più che negli altri tempi alla pazienza dei mali. Onde se alcuno, quando fu sopraggiunto dal sonno, trovavasi occupato dalla disperazione; destandosi, accetta novamente nell'animo la speranza, quantunque ella in niun modo se gli convenga. [15] Molti infortuni e travagli propri, molte cause di timore e di affanno, paiono in quel tempo minori assai, che non parvero la sera innanzi. Spesso ancora, le angosce del dì passato sono volte in dispregio, e quasi per poco in riso, come effetto di errori, e d'immaginazioni vane. [16] La sera è comparabile alla vecchiaia; per lo contrario, il principio del mattino somiglia alla giovinezza: questo per lo più racconsolato e confidente; la sera trista, scoraggiata e inchinevole a sperar male. Ma come la gioventù della vita intera, così quella che i mortali provano in ciascun giorno, è brevissima e fuggitiva; e prestamente anche il dì si riduce per loro in età provetta.

[settimo movimento, §§ 17-19]

[17] Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sì piccolo tempo, che quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, nè potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poichè non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. [18] Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocchè se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benchè nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente

invecchia. [19] Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi.³

Ringrazio di cuore Franca Parri Felici e le figlie Lucia e Roberta, che hanno scelto «Oblio» per pubblicare l'ultimo saggio che il nostro Lucio ha fatto in tempo a licenziare per la stampa.

NM

³ Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine.