

MICHAEL CAESAR

LE *OPERETTE MORALI* E LE RISORSE DEL
DIALOGO*

ABSTRACT: The essay analyses the *Operette morali* with reference to the categories of monologism and dialogism with reference to the two bakhtinian categories of monologism and dialogism. Starting from the assumption that Leopardi is perceived by his readers as a monologic author – one whose voice, even in its variations, remains clearly ascribable to the author himself – Caesar makes this perception interact with the effects of the dominant dialogic form of the *Operette*, and with the models that shaped the history of this literary genre. By carefully categorizing the interlocutors of Leopardi's dialogues, he shows how the most famous monologue of the *Operette*, the one in which Leopardi's *alter ego* Filippo Ottonieri takes the stage, powerfully delineates the dialogical dimension of an open thinker and writer.

KEYWORDS: *Operette morali*, Lucian and Satira Menippea, Dialogue, Monologism (Bakhtin), Voice and Voices.

PAROLE-CHIAVE: *Operette morali*, Luciano e Satira Menippea, dialogo, monologo (Bakhtin), voce e voci.

È naturale pensare a Leopardi come a uno scrittore fortemente monologico, e non dialogico, nel senso dato a questo termine dal critico russo Mikhail Bakhtin, «pensava non in pensieri, ma in punti di vista, coscienze, voci».¹ Nell'opera di Leopardi predominano un solo punto di vista, una sola voce, quelli del poeta stesso. La voce può avere accenti

* L'originale inglese è apparso su «Italian Studies», XLIII, 1988, pp. 21-40. In questa veste il presente saggio era stato edito in: MUSARRA Franco – VANVOLSEM Serge *et al.* (a cura di), *Leopardi e la cultura europea*. Atti del Convegno internazionale dell'università di

Lovanio (Lovanio, 10-12 dicembre 1987), Lovanio-Roma, Leuven University Press-Bulzoni Editore, 1989, pp. 103-24. Il testo viene qui ripubblicato per gentile concessione della vedova, Ann Hallamore Caesar.

1 BAKHTIN 1984, p. 93.

diversi – di protesta o di dolore, forse – può essere ascoltata in modi diversi, ma non c'è mai dubbio che chi parla è Leopardi.

In questa breve relazione, non dissenterò (molto) da quella convinzione, che sembra d'altronde dettata dal buon senso. Chiederò invece: se accettiamo che il mondo di Leopardi sia sostanzialmente monologico, che senso ha il dialogo in questo monologo? E, visto che il dialogo non è quantitativamente trascurabile, ci si chiede: questo dialogare significa qualcosa, ha un effetto sull'andamento del testo? O è stilisticamente e strutturalmente neutro, inerte, insignificante, inoperativo?

Il dialogo leopardiano non è limitato alle *Operette morali* naturalmente. Molti sono gli esempi nei *Canti* di un tipo di dialogo fra la voce che dice 'io' e un 'tu' che tende ad essere o distante o assente.² Ci sono anche dei dialoghi drammatizzati, in terza persona, sia fra i *Canti* stessi – *Il Sogno*, *Consalvo* e *Odi*, *Melisso*, per esempio – sia ai margini della produzione poetica del Leopardi, dal giovanile *Dialogo filosofico sopra un moderno libro intitolato «Analisi delle idee ad uso della gioventù»* del 1812, alla «tragedia» *Maria Antonietta* e all'«idillio» *Le Rimembranze*, scritti ambedue nel 1816, giù giù fino al dramma pastorale *Telesilla*, iniziato e abbandonato nel 1819.

Sembra logico, però, far partire l'indagine sul dialogo dal luogo dove la forma dialogata è più cospicua, e cioè dalle *Operette morali*. Delle ventiquattro operette contenute nella raccolta definitiva, ben diciassette sono esclusivamente o in gran parte in forma dialogata; a queste si dovrebbe aggiungere il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio* che fu incluso nelle prime due edizioni del libro (1827, 1834), ma tralasciato dal Leopardi stesso nella edizione interrotta del 1835.³ Inoltre, i cosiddetti «Titoli di Operette morali»,⁴ un elenco di diciassette titoli redatto su un foglio manoscritto datato dal Besomi fra aprile e ottobre

2 Si veda, fra altri su questo tema, DOLFI 1978, pp. 17-46: «[...] l'interlocutore leopardiano, postulato e progettato ogni volta, è costantemente assente, il tu si nega al giuoco dell'autocoscienza e la voce interrogante si trova sola dinanzi al silenzio del non conosciuto» (p. 21); ora anche in DOLFI 1986, pp. 11-42 (p. 16).

3 La prima edizione delle *Operette morali* in volume fu pubblicata da A.F. Stella, Milano, 1827: conteneva tutte le venti operette composte durante il 1824. L'edizione successiva (Piatti, Firenze, 1834) riprodusse il testo del 1827 con l'aggiunta dei due dialoghi scritti nel 1832, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* e *Dialogo di Tristano e di un amico* (ma non dei due scritti nel 1827, *Il Copernico*, *dialogo e Dialogo di Plotino e di Porfirio*). Una nuova edizione in due volumi venne intrapresa dall'editore napoletano Starita, e fu a que-

sto punto che il Leopardi decise di escludere il *Lettore di umanità* e di introdurre il *Frammento apocrifo da Stratone di Lampsaco* (scritto nel 1825), il *Copernico* e il *Plotino*. Ma l'edizione dello *Stratone di Lampsaco* fu bloccata dalla censura e solo il primo volume (contenente le prime tredici operette) fu effettivamente pubblicato (Napoli, 1835). Leopardi continuò a lavorare al materiale per una edizione parigina che doveva essere pubblicata da Baudry; ma il testo completo delle *Operette morali* «secondo l'ultimo intendimento dell'autore» vide la luce solo con l'edizione delle *Opere* curata da Ranieri (per quanto riguarda i primi due volumi), Le Monnier, Firenze, 1845 (dove apparvero nel primo volume). Per ogni altro particolare, si veda l'edizione critica più recente: OPERETTE 1979, pp. LXXXIII-LXXXIV.

4 LEOPARDI 1969, I, p. 370 (testo viii).

1823,⁵ ne include undici che chiaramente presuppongono il dialogo, non tutti poi effettivamente composti.

Per non prolungare e complicare troppo l'indagine, mi limiterò qui alle operette composte nel 1824 e comprese nell'edizione definitiva. Mi avvicinerò alla questione da tre direzioni diverse. In primo luogo, abbozzerò qualche osservazione sull'uso leopardiano della forma dialogo visto nel contesto della storia del genere. Passerò successivamente ad un'analisi formale di alcuni aspetti dei dialoghi del 1824, letti specificamente come dialoghi. Infine, tornerò sulla nozione di monologismo e dialogismo per situare in un contesto un poco più ampio la domanda se il dialogo di Leopardi fu vero dialogo.

I. LEOPARDI E IL DIALOGO COME GENERE

Che la scelta leopardiana del dialogo come forma diciamo conduttrice delle *Operette* sia stata in qualche modo una scelta obbligata si può riconoscere seguendo il filo dei vari appunti e pro-memoria che lo scrittore annota in lettere, disegni letterari e nello *Zibaldone* tra il 1819 e il 1822.⁶ Ne emerge un insieme concettuale composto delle nozioni di satira-commedia-riso, di operette e/o dialoghi, e infine del nome di Luciano. Questo insieme, che a livello di progetto costituisce le future *Operette morali* (anche se la realizzazione pratica potrà essere diversa), è da vedersi sempre nel contesto delle ambizioni

Tutti i rimandi alle opere di Leopardi, ad eccezione delle *Operette morali*, saranno a questa edizione; i rimandi allo *Zibaldone*, però, saranno dati nel testo con l'abbreviazione *Zib.* e seguiranno la numerazione di pagina data da Leopardi anziché quella delle edizioni posteriori.

5 OPERETTE 1979, pp. XXIV-XXVII; il foglio contiene, a parte i diciassette titoli, anche appunti in forma di parole o sintagmi chiave e i nomi di una quarantina di autori e di qualche opera che il Leopardi intendeva leggere.

6 «Tante cose restano da creare in Italia», scrive al Giordani il 20 marzo 1820, fra cui «l'eloquenza poetica, letteraria e politica, la filosofia propria del tempo, la satira, la poesia d'ogni genere accomodata all'età nostra» (LEOPARDI 1969, I, p. 1097 a). Quasi un anno e mezzo dopo, ancora a Giordani: «Quasi innumerevoli generi di scrittura mancano o del tutto o quasi del tutto agli italiani, ma i principali, e più fruttuosi, anzi necessari sono secondo me, il filosofico, il drammatico e il satirico»; nella stessa lettera (del 6 agosto 1821, ivi, I, p. 1123b)

ammette che «Molte e forse troppe cose ho designato nel primo e nell'ultimo: e di questo [...] disponeva di colorirne qualche saggio ben presto. Ma considerando meglio le cose m'è paruto di aspettare». Qui si riferisce sicuramente ai disegni e abbozzi più o meno sviluppati di dialoghi fra animali (un cavallo e un toro), fra personaggi storici o immaginari (Senofonte e Machiavelli, un filosofo greco e un senatore romano), o fra entità più astratte (un galantuomo e il mondo) scritti fra il 1820 e il 1821 e sui quali continuava a lavorare fino all'estate del 1822 (cfr. LEOPARDI 1969, I, pp. 189-210 e, per la datazione, OPERETTE 1979, p. XXI). Questi sono la realizzazione, seppure solo parziale, del terzo dei disegni letterari che Leopardi si era proposto nel 1819 o nel 1820: «Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti moderni, e non tanto tra morti [...] quanto tra personaggi che si fingano vivi, ed anche volendo, fra animali; [...] insomma piccole Commedie, o Scene di Commedie» (LEOPARDI 1969, I, p. 368).

leopardiane per il rinnovamento della letteratura e della cultura italiana, e quindi della ricerca di una prosa che sia efficace e abbordabile.⁷

Luciano di Samosata lasciò più di ottanta opere, satiriche per la maggior parte e molte in forma dialogata.⁸ Leopardi lo lesse da giovane e continuò a rileggerlo: Luciano è citato nella *Storia dell'astronomia* del 1813 e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* scritto due anni dopo – ambedue rimandano fra l'altro a un passo dell'*Icaromenippo* (Loeb II) che svolgerà un ruolo importante nelle *Operette* come spunto per il *Dialogo della Terra e della Luna*.⁹ Lasciando da parte rimandi nello *Zibaldone* e negli scritti filologici del Leopardi, si dovrebbe far menzione inoltre: dei brani tradotti dal Leopardi da *Come si scrive la storia* (Loeb VI) e dal ventiduesimo dei *Dialoghi dei morti lucianeschi* (Loeb VII, 2) che si svolge fra Caronte e Menippo;¹⁰ del posto importante occupato da Luciano in un elenco di autori letti nel 1819; e, soprattutto, dell'assidua rilettura del satirico greco intrapresa da Leopardi durante la composizione delle *Operette* nel 1824 – fra il gennaio e il dicembre di quell'anno, il Leopardi registra più di cinquanta titoli di opere lucianesche.¹¹

Luciano è importante per la storia delle *Operette morali* – come si dimostra ampiamente e spesso in modo esilarante nell'introduzione e soprattutto nelle note all'eccellente edizione di Cesare Galimberti¹² – perché, se Leopardi fu lettore insaziabile di Luciano, lo stesso si può dire, o si poteva, per buona parte del resto dell'Europa dal Rinascimento in poi.¹³

7 «Così a scuotere la mia povera patria, e secolo, io mi troverò avere impiegato le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione nella lirica, e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere; le armi della ragione, della logica, della filosofia ne' Trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando». *Zib.* 1393-4, 27 luglio 1821.

8 Cfr. LUCIANO 1961-1968; BOMPAIRE 1958.

9 La presenza di Luciano in Leopardi è stata studiata a fondo da MATTIOLI 1982, pp. 75-98; parla dell'*Icaromenippo* a p. 76. Si veda anche DI BENEDETTO 1967, pp. 289-320; ad apertura del suo saggio, il Di Benedetto propone che il «vero saggio [che] si rideva di tutti», ricordato da Leopardi nel capitolo nono del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (LEOPARDI 1969, I, p. 807 a), fosse Luciano (pp. 289-90).

10 Cfr. MATTIOLI 1982, pp. 82-85.

11 PACELLA 1966, pp. 557-77: *Elenco I*, datato 24 febbraio 1819, contiene quindici titoli lucianeschi (p. 559); le letture del 1824 sono elencate alle pagine 563-6. I documenti del Pacella ampliano e superano gli elenchi forniti da PORENA 1959, pp. 421-37.

12 GALIMBERTI 1977. Molte fonti lucianesche furono identificate in una edizione ispirata da principi positivisti, quella di DELLA GIOVANNA 1957.

13 Si veda ROBINSON 1979. Il libro offre una storia descrittiva utile sia dell'opera di Luciano in sé, sia del modo in cui venne letta in Bisanzio, e nell'Europa occidentale dal Rinascimento (introdotta per la prima volta in Italia nel Quattrocento, la sua diffusione nell'Europa del Nord fu accelerata dalle traduzioni fatte da Erasmo e da Sir Thomas More fra il 1506 e il 1512) fino al Settecento. Robinson accenna all'uso leopardiano, ma è del parere che Luciano non offra più «un importante stimolo creativo generale» nell'Ottocento (p. 237).

È importante altresì perché le sue satire costituiscono un momento chiave nella storia del genere col quale – ed è ancora Galimberti ad insistere su questo legame – le *Operette morali* sono imparentate: quello della Menippea. Mi si concedano due parole su questa maniera di scrivere, per contestualizzare meglio alcuni dei punti sui dialoghi leopardiani che saranno proposti nella seconda sezione.

La Menippea, che cominciò a quanto pare, almeno nella sua forma scritta, con le opere ora perdute di Menippo di Gadara (terzo secolo a.C.), si servì di una gran varietà di forme, mescolandole poi spesso in una singola opera; nelle sue versioni più brevi, il dialogo o colloquio è frequente; il tratto più evidente dello stile menippeo fu la dizione non convenzionale; suoi elementi topici comprendevano le finzioni stravaganti e violente distorsioni del discorso.¹⁴ Quegli studiosi ai quali può essere accreditata in un certo senso la riscoperta, o comunque la rivalutazione del genere nel nostro secolo – Mikhail Bakhtin nella critica russa e Northrop Frye in quella anglo-americana – sostengono che la Menippea è sopravvissuta fino ai nostri giorni nonostante la frequente trascuranza o attiva disapprovazione lungo tutta la storia della letteratura europea. Per Frye, è quella tradizione che porta a certe forme di *fiction* che chiaramente non sono romanzi come *I viaggi di Gulliver*, *Candide*, *l'Erewhon* di Samuel Butler, o il *Mondo nuovo* di Huxley, e che risale indietro, attraverso Rabelais e Erasmo, a Luciano e Varrone, e agli epigoni di quest'ultimo, Apuleio e Petronio, con molte diramazioni lungo la strada.¹⁵ Secondo Frye, la satira menippea non si occupa tanto della gente in sé quanto degli atteggiamenti mentali (p. 417); nelle parole di Kirk, il suo tema principale è il giusto apprendimento, la giusta credenza (p. XI). Questo punto viene sviluppato da Bakhtin che lo collega ad alcune delle situazioni tipiche del genere. Il contenuto della Menippea è la prova di un'idea, di una posizione filosofica, di una verità: «A questo fine gli eroi della satira menippea salgono in cielo, scendono nel mondo infero, attraversano terre sconosciute e fantastiche, e sono collocati in situazioni di vita straordinarie».¹⁶ Con l'altro tema preferito della presa in giro spietata di assunti filosofici *non* provati, la fantasia, l'esagerazione, la mancanza di rispetto, l'oscenità e la rappresentazione di stati psicologici anormali sono caratteristiche molto note del genere.

Qui bisogna aggiungere però che Leopardi arriva a questo Luciano catalizzatore della forma dialogo non solo molto giovane e ripetutamente, gli si avvicina non solo direttamente dunque, ma anche indirettamente, attra-

14 Cfr. KIRK 1980, specialmente *l'Introduzione*, pp. IX-XIII.

15 FRYE 1969, pp. 416-22.

16 BAKHTIN 1984, p. 114. La Menippea è

affrontata come ramo importante di quelli che Bakhtin definisce i generi serio-comici dell'antichità, fra cui si annovera anche il dialogo satirico.

versola riutilizzazione massiccia che di Luciano avevano fatto razionalisti e letterati del Sei- e del Settecento, da Fontenelle a Voltaire e a Gaspare Gozzi fra tanti altri.¹⁷ È interessante, però, che una parte importante di quella tradizione – anzi dominante quasi nei precedenti centocinquanta'anni – è subito respinta da Leopardi: non scriverà nessun *dialogo dei morti* «giacché di Dialoghi di morti c'è, molta abbondanza».¹⁸

Luciano, sia nella versione originale sia nei suoi vari rifacimenti sei- e settecenteschi, non è certo l'unica via che porti al dialogo nelle *Opere*. Leopardi rilegge molto Platone fra il novembre del 1822 e l'aprile del 1823 (durate la visita a Roma), e poi ancora nell'estate del 1823.¹⁹ Eredita un'altra lunga tradizione rinascimentale, quella del dialogo filosofico. Ammira la prosa di Galileo. Ma qui sorge qualche perplessità. Se il dialogo dei morti rischia di morire a sua volta per sovrapproduzione, il 'dialogo filosofico', altro grande filone, sembrava destinato ad una lenta estinzione. Già verso la metà del Settecento, David Hume aveva denunciato la incompatibilità del genere con la «argomentazione regolare e accurata» che «ora si aspetta dagli indagatori filosofici»; gli concede invece due possibili usi: per la materia che sia così ovvia da non permettere discussione eppure così importante da non poter essere inculcata troppo spesso; e per quella materia che sia «così oscura e incerta che la ragione umana non può raggiungere nessuna determinazione fissa nei suoi riguardi»²⁰ – modo elegante, nella prefazione ai suoi propri *Dialoghi concernenti la religione naturale*, di combinare l'uso tradizionale del dialogo come strumento didattico con la sua disponibilità, ad essere usato, dai tempi di Galileo in poi, come mezzo per coprirsi le tracce, per non assumere tutte le responsabilità in prima persona – la sua capacità di dimostrare e di nascondere nello stesso tempo.

Verso la fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento quelle che si sentono di più sul dialogo sono le riserve: è inadeguato ai fini della comunicazione moderna,²¹ o – altra versione – è molto difficile che si scriva bene e in modo

17 Su Leopardi e Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), autore dei *Nouveaux dialogues des morts* (1683) e degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), si veda Galimberti 1964, pp. 283-93. L'edizione del 1775 delle opere di Voltaire conteneva un volume (XXXVI) di *Dialogues*, scritti a partire dal 1751; *Il mondo morale* e *L'Osservatore veneto* di Gaspare Gozzi, che contenevano traduzioni da Luciano allo stesso tempo di dialoghi originali, uscirono rispettivamente nel 1760 e nel 1761-1762. Sulla forma dialogo in Francia, con riferimento speciale a Rousseau e a Diderot, si veda McDONALD 1984.

18 LEOPARDI 1969, I, p. 368; OPERETTE

1979, pp. XVII-XVIII.

19 PACELLA 1966, pp. 561-2.

20 I *Dialogues* furono pubblicati postumi a Londra nel 1779, essendo stati scritti probabilmente durante gli anni Cinquanta. La prefazione è citata in LEVI 1976, pp. 1-20 (pp. 10, 11-12).

21 Sul declino del dialogo come mezzo di comunicazione scientifica attraverso tutto il Settecento, e la sua sostituzione con forme più brevi, più flessibili, e – considerazione non indifferente – più traducibili, come la memoria, la dissertazione, il saggio o la lettera, si veda ALTIERI BIAGI 1984, pp. 891-947 (specialmente pp. 937-8).

convincente.²² Nonostante la sua storia lunga e gloriosa, il dialogo sembra una scelta non solo obbligata (per Leopardi) ma anche anacronistica. Non sarebbe stata né la prima, né l'ultima volta, che il Leopardi si sarebbe avventurato funambolo su quella corda stilistica dalla quale avrebbe rischiato ad ogni momento di cadere non nell'antico ma nell'antiquato.

2. LA FORMA DIALOGATA NELLE *OPERETTE* DEL 1824

Passiamo all'analisi interna di alcune operette. Per comodità espositiva, e non certo come base di un'eventuale interpretazione, ho suddiviso il materiale in tre gruppi, a seconda della identità e del rapporto fra gli interlocutori (che sono quasi sempre due²³). Il primo gruppo consiste di dialoghi fra esseri non-umani, figure mitiche o leggendarie, enti fisici o astratti; il secondo di dialoghi fra figure umane e esseri non-umani; e il terzo di dialoghi tra persone umane. Questa degli interlocutori è infatti una delle massime variabili nella composizione delle *Operette*, e comporta significative divergenze nell'ambientazione, nell'andamento e nell'esito, nonché a volte nelle scelte linguistiche e stilistiche, delle operette stesse.

Gruppo 1. Il primo gruppo – dialoghi fra esseri non-umani – comprende la maggior parte delle operette scritte fra il febbraio e il maggio del 1824, e sono: *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, *Dialogo della Moda e della Morte*, *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, *Dialogo della Natura e di un'Anima*, *Dialogo della Terra e della Luna*, e *La scommessa di Prometeo*. È il gruppo più coerentemente lucianesco di tutta la raccolta. L'umanità e il mondo sono percepiti e commentati da un punto di vista straordinario: da esseri incommensurabilmente più grandi di questa 'sferuzza' in *Ercole/Atlante*; dalla prospettiva della morte, quella degli individui in *Moda*, quella dell'intera razza umana in *Folletto*; da una prospettiva ancora più strana nel *Dialogo della Natura e di un'Anima*, quella dell'anima, non dopo la morte, ma prima della vita. Nello stesso tempo, gli esseri superiori o estranei che commentano sono soggetti a un processo di diminuzione e di demitizzazione. Il «collegio delle Muse» bandisce il suo bravo concorso all'inizio della *Scommessa di Prometeo* come qualsiasi accademia di provincia, e molti degli abitanti vi prendono parte «per passatempo; cosa non meno necessaria agli abitatori di Ipernéfelo, che a quelli di altre città»;²⁴ la commistione di mito e di attualità in questa

22 Cfr. LEOPARDI 1968a, p. 513 (brano di Giambattista Roberti).

23 Le eccezioni sono, nel 1824, *La scommessa di Prometeo*, *Federico Ruysch e delle sue Mummie*, e, fra le operette posteriori, *Il Copernico*.

24 *OPERETTE* 1979, pp. 119-20. Tutti i rimandi successivi alle *Operette morali* saranno da questa edizione riferiti nel testo e indicati direttamente nel testo con il solo numero di p./pp.

operetta è specificamente menippea.²⁵ Ercole e Atlante giocano con la terra come con un pallone, ma certo loro non hanno tutta la dignità che ci si aspetterebbe dai celesti. Non è però su questo aspetto menippeo che vorrei insistere – rimando, come già detto, alle note di Galimberti.²⁶

Mi soffermerò invece su alcune caratteristiche strutturali condivise da questi primi dialoghi:

1) I due interlocutori entrambi appartengono alla stessa sfera: la Moda e la Morte sono parenti; si dialoga fra due 'spiriti' (l'uno della terra l'altro dell'aria), fra due corpi celesti, e via dicendo.

2) Gli interlocutori si incontrano più o meno per caso, e certamente senza nessun impegno: la Terra scoppia dalla noia e pensa di parlare con la sua vicina; Ercole è mandato da Giove per aiutare Atlante «per qualche ora» (p. 43).

3) Gli interlocutori sono presentati come essenzialmente autonomi e diversi, ognuno segue la sua strada. Questa differenza può essere più o meno accentuata in diversi punti del dialogo: all'inizio di *Moda/Morte* dove la Morte cerca di liberarsi dalle insistenze della sua parente; nel bel mezzo di *Folletto/Gnomo* dove i due litigano sulla questione se il mondo fosse fatto per i folletti o per gli gnomi; per tutta la durata del dialogo, e in modo sempre più marcato, in *Terra/Luna*, caso interessante perché la divergenza è acuta (fra una Terra che è ancora legata a una visione antropocentrica delle cose e il cui rapporto con la realtà è mediato solo attraverso le parole e una Luna che vede cose non parole); questo contrasto è prolungato e sembra destinato alla irreconciliabilità man mano che la Luna, alla fine del brano riportato qui sotto, si avvia verso l'Utopia (pp. 107-8):

[La Luna ammette di essere abitata...]

TERRA. Di che colore sono codesti uomini?

LUNA. Che uomini?

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

LUNA. Sì: e per questo?

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

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

TERRA. Ma che sorte di popoli sono coteste?

25 MATTIOLI 1982, p. 91.

26 La *demitizzazione* non è un procedimento limitato al divino o allo strettamente mitico. Ercole/Atlante finisce per esempio con una

«presentazione demitizzante di Orazio [...] e della romanità imperiale»: GALIMBERTI 1977, p. 41, n. 33.

LUNA. Moltissime e diversissime, che tu non conosci, come io non conosco le tue.

TERRA. Cotesto mi riesce strano in modo, che se io non l'udissi da te medesima, io non lo crederei per nessuna cosa del mondo. Fosti tu mai conquistata da niuno de' tuoi?

LUNA. No, che io sappia. E come? e perché?

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

LUNA. Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici. (p. 107)

4) Benché nessuno dei due interlocutori arrivi sulla scena con una autorità preconstituita, il rapporto tende a gerarchizzarsi nella misura in cui uno dei due apporta un elemento di novità (Ercole, Moda) o di scienza superiore (Folletto, Luna), anche se questa novità o superiorità è sfasata rispetto all'ordine gerarchico *naturale*: la Luna, per esempio, si confessa «suddita o fantesca» della Terra (p. 108). L'altro interlocutore è più lento (Atlante, Gnomo), e qualche volta lo ammette pure («Cara Luna, tu hai a sapere che io sono di grossa pasta e di cervello tondo», p. 109). È possibile che questa disparità fra gli interlocutori sia un avanzo della funzione didattica del dialogo, più spesso rappresentata nella conversazione fra maestro e allievo. Se è così, l'insegnamento funziona qui in modi piuttosto obliqui. Un esempio interessante potrà essere il *Dialogo della Moda e della Morte*, dialogo che contiene un elemento di sorpresa. La Moda ha qualcosa da provare, prima che è veramente la sorella della Morte, e poi che in quanto tale è un'aiutante e alleata. Con la Morte che corre avanti e non si ferma per nessuno, la Moda si presenta come una supplicante che deve in qualche modo attirare l'attenzione di una figura più potente (e certamente è così che la Morte vede se stessa). Ma poi succede che la Moda riesce veramente ad imporsi alla considerazione della sorella, e dice quello che ha da dire, con convinzione e pienezza di argomentazioni, nei due lunghi discorsi a cui porta la conversazione, in modo che nel corso del dialogo è la Moda, con le sue arti e le sue astuzie, con la sua inventività infinita e la sua creatività perversa che finisce col dominare il rapporto fra loro due. La Morte è irresistibile, ma la Moda ha stabilito la sua verità: anche lei è irresistibile. Bisogna dire che la Morte non esagera quando ammette la sua sordità e cecità – le ci vuole molto tempo perché possa capire il pieno significato e le implicazioni di quello che la Moda le sta dicendo. Ma poi, non ne ha bisogno, di capire: i suoi interessi sono puramente pragmatici, legata com'è alle sue 'faccende' (p. 57) e all'esigenza di conseguire i suoi fini «più facilmente e più presto che non ho fatto finora» (p. 58). Non risponde alle cose veramente agghiaccianti che la Moda le dice – queste sono in effetti per gli orecchi dei lettori.

5) Nonostante la differenza iniziale nella posizione degli interlocutori, l'insistenza più o meno grande su questa differenza, e la differenziazione gerarchica più o meno sottolineata fra gli interlocutori, i dialoghi di questo primo gruppo tendono, quasi invariabilmente, ad un allineamento, se non addirittura ad una identificazione di vedute. La Morte e la Moda giurano che «per l'avanti non ci partiamo dal fianco l'una dall'altra» (p. 60); il Folletto e lo Gnomo risolvono non solo le loro differenze sulla questione per chi fosse fatto il mondo, ma anche le differenze nella loro comprensione delle cose; perfino la Terra e la Luna, che per gran parte del dialogo sembrano parlare due lingue diverse, trovano alla fine una parola che le unisce, il *male*:

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

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

Questo movimento dei primi dialoghi verso un allineamento delle vedute, spesso anche della stessa lingua, dei due interlocutori vuol dire che cessano di essere dialoghi? Galimberti ha ragione quando osserva che molti dialoghi leopardiani «tendono al monologo»?²⁷ Prevale in Leopardi, come è stato affermato da Michela Sacco Messineo, «una sorta di perorazione del punto di vista dell'autore» in opposizione ad «un'effettiva dialettica dialogica»?²⁸ Sono domande che vorrei lasciar aperte mentre passo agli altri due gruppi. A questo punto vorrei solo far notare che non c'è nessun motivo, né semantico né storico, per supporre che dialogo debba essere necessariamente sinonimo di *contrasto* o di *disputa*.²⁹

Gruppo 2. Il mio secondo gruppo consiste di quattro operette in cui il dialogo ha luogo tra una figura umana e una presenza non-umana. Sono *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, e *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie*. In questo gruppo si opera una ulteriore separazione in quanto i due successivi sono distinti dai primi due dalla intensità drammati-

27 Ivi, p. 78, n. 15.

28 SACCO MESSINEO 1982, pp. 529-39 (p. 534).

29 Entro questi limiti mi trovo d'accordo almeno con la parte negativa dell'avvertimento di Mario Fubini a proposito del dialogo in Leopardi, anche se la nozione di «valore lirico» mi sembra eccessivamente limitativa:

«Lo stesso dialogo leopardiano [...] a cui è stato mosso l'appunto di mancare di vera forza drammatica, si può comprendere quando non si cerchi negli interlocutori un antagonismo di concetti e di caratteri, ma si senta nello stacco delle battute piuttosto un valore lirico e musicale che un valore drammatico»: FUBINI 1969, p. 36.

ca del tema, intensità che li porta effettivamente *oltre il dialogo*. Tornerò su questo punto, ma cominciamo dalle due caratteristiche che i quattro dialoghi hanno in comune e che li differenziano dai dialoghi del gruppo precedente.

In primo luogo, gli interlocutori umani sono dei cercatori. La loro ricerca si può esprimere in modo attivo e vigoroso (Malambruno: «Tu m'hai da contentare d'un desiderio», p. 86) o può essere imposta loro quasi per caso (Tu ci devi fare una domanda, spiega il Morto a Ruysch, se no non ti possiamo parlare); si può esprimere in modo paradossale (che cerchi? chiede la gigantesca Natura all'Islandese: «vo fuggendo la Natura», risponde lui, p. 168) o in modo più indiretto come nella caratterizzazione affettiva di Tasso che è una figura costruita interamente di bisogni e il cui bisogno principale sembra essere quello di una pienezza che manca alla sua esistenza confinata e sommersa nei «guai» (p. 151).

In secondo luogo, la funzione dell'interlocutore non-umano è quella di portare l'altro a una visione più chiara della sua posizione nel mondo. Dopo aver chiamato perentoriamente Farfarello dall'abisso, Malambruno impara che è lui, il mago, che deve ascoltare lo spirito infernale e rapidissimamente interiorizza il fatto che su questa terra non si può essere felici, e nemmeno non essere infelici. Lo scambio esteso fra Tasso e il suo Genio prende la via dell'elaborazione di una psicologia pratica che potrà dare al soggetto i mezzi di controllare i propri desideri. L'Islandese impara la verità inaccettabile sulla realtà oggettiva della Natura; Federico Ruysch finisce forse coll'acquisire una percezione del rapporto fra la vita e la morte che va oltre quella del senso comune che informa molte delle sue domande o quella dell'arte dell'imbalsamatore che caratterizza la familiarità un po' mostruosa che gode con i suoi cadaveri.

Portare a una visione della propria posizione nel mondo, però, può significare cose diverse, e i quattro dialoghi si devono suddividere ancora, come già accennato, secondo il processo attraverso il quale si acquista la nuova chiarezza. Nei primi due – *Malambruno/Farfarello* e *Tasso/Genio* – si assiste a uno scambio dialettico fra gli interlocutori che richiama il modello platonico o socratico, giù fino a certi sintagmi. In ambedue, si constata un procedimento educativo e autoeducativo. Vediamo per esempio come nello scambio sulla impossibilità di sfuggire alla infelicità, a un certo punto l'iniziativa (nel parlare, nel (ri)conoscere, nell'impadronirsi della verità) passa a Malambruno, non più prepotente come quando, un momento prima, aveva minacciato di appiccare Farfarello per la coda a «una di queste travi» ma più umile:

MALAMBRUNO. Ma non potendo farmi felice in nessuna maniera, ti basta l'animo almeno di liberarmi dall'infelicità?

FARFARELLO. Se tu puoi fare di non amarti supremamente.

MALAMBRUNO. Cotesto lo potrò dopo morto.

FARFARELLO. Ma in vita non lo può nessun animale: perchè la vostra natura vi comporterebbe prima qualunque altra cosa, che questa.

MALAMBRUNO. Così è.

(Questa sottolineatura è una «formula caratteristica del dialogo socratico-platonico», annota Galimberti).³⁰

FARFARELLO. Dunque, amandoti necessariamente del maggiore amore che tu sei capace, necessariamente desideri il più che puoi la felicità propria; e non potendo mai di gran lunga essere soddisfatto di questo tuo desiderio, che è sommo, resta che tu non possi fuggire per nessun verso di non essere infelice.

MALAMBRUNO. Né anco nei tempi che io proverò qualche diletto; perché nessun diletto mi farà né felice né pago.

(Questa è una constatazione del fatto, non una domanda o un dubbio.)

FARFARELLO. Nessuno veramente.

(Ora è Farfarello che conferma la conclusione raggiunta da Malambruno, e un attimo dopo lo farà ancora.)

MALAMBRUNO. E però, non uguagliando il desiderio naturale della felicità che mi sta fisso nell'animo, non sarà vero diletto; e in quel tempo medesimo che esso è per durare, io non lascerò di essere infelice.

FARFARELLO. Non lascerai: [...] (pp. 88-89)

Nel *Dialogo di Tasso e del suo Genio familiare*, compito del Genio è in parte quello di assicurare il poeta, ma è anche quello di porre le domande essenziali, la cui contemplazione e discussione affileranno i pensieri e le percezioni di Torquato. Domande del tipo: «Che cosa è il vero?» (p. 154); «Che cosa è il piacere?» (p. 156); «Che cosa è la noia?» (p. 158). Il modo in cui si risponde a queste domande è in un certo senso socratico, ma è complicato da un elemento leopardiano che aggiunge un'altra dimensione affettiva al dialogo, vale a dire il ruolo di consolazione che viene assegnato al Genio. Si osserva una certa progressione nel dialogo. Il Genio risponde alla propria domanda «Che cosa è il vero?» riformulandola come *quale differenza corre tra il vero e il sognato?* Tasso trae la giusta conclusione. Di nuovo è il Genio che fornisce buona parte della risposta alla domanda «Che cosa è il piacere?», risposta

³⁰ GALIMBERTI 1977, p. 78, n. 16.

che verte sulla nozione che il piacere è sempre passato o futuro, mai presente. Quando Tasso comincia a giungere alle proprie conclusioni, però, e arguisce che il piacere «è sempre nulla», perfino nei sogni, e che la vita è imperfetta e «di sua propria natura uno stato violento», il Genio è cauto («Così pare», «Propriamente parlando», «Forse», «Che so io di cotesto?», «Forse troverai»), di una cautela che, passando oltre la superficie formulistica delle parole (anche queste sono frasi tipiche del dialogo platonico), è in effetti consolatrice, che non permette al Tasso di eccedere, di tagliarsi tutti i ponti dietro (pp. 157-8). Con la terza domanda, «Che cosa è la noia?», è il Tasso ad offrire la risposta sulla base dell'osservazione personale, e il Genio ad ampliare le sue osservazioni e a proporre il rimedio non molto gradito del *dolore*.

La forte sensazione di una alternanza, o meglio di un ricambio in questi due dialoghi è rafforzata a livello linguistico e stilistico mediante la ripetizione e l'echeggiamento, e attraverso il raccordo di diverse parti del dialogo in *catene* o *spirali* sintattiche e semantiche. Queste caratteristiche, che richiedono una esemplificazione piuttosto elaborata, sono state studiate dettagliatamente da Lucia Battaglia Ricci.³¹

La differenza principale tra questi e i dialoghi successivi del secondo gruppo è che questi ultimi, anziché strutturarsi intorno ad uno scambio che è in qualche modo socratico, propongono due realtà che sono alla fine incomunicabili. Dico *alla fine* perché è la lingua stessa che giunge a questa conclusione, esaurendosi nel suo movimento verso l'indicibile. Il cercatore umano si trova a parlare con quello, o quella, che è completamente altro, oltre la lingua. Le risposte che la Natura profferisce alle «querele» dell'Islandese non possono nemmeno cominciare a soddisfare alle sue esigenze. Meno drammatico, ma in un certo senso più estremo, è l'incontro nel dialogo di Federico Ruysch con le sue Mummie, dove (lasciato da parte il Coro) dopo una fase iniziale in cui la funzione di Ruysch è principalmente quella di essere sorpreso, stupito, di trovarsi a disagio di fronte alla realtà straordinaria che gli si sta rivelando, entriamo in acque più calme, in cui la nota dominante è la curiosità dello scienziato, anche se di uno che prova la massima difficoltà a capire il significato intero di ciò che gli viene detto. Il Ruysch non è ottuso – non è un Atlante, o uno Gnomo, o una Terra – ma quello che sente gli

³¹ BATTAGLIA RICCI 1972, pp. 269-323; analizza per esempio in *Malambruno/Farfarello* «la stringente logica del dialogo costruita come su catene logico-stilistico-lessicali» sulla base delle ripetizioni, alcune delle quali si sovrappongono, in un passo come OPERETTE 1979, pp. 86, rr. 34-87, r. 47 (pp. 292-3). Come aveva già osservato il Fubini, è molto raro nelle *Operette*

che un dialogo abbia un tessuto così fitto come questo: l'unico esempio paragonabile, anche a parere della Ricci Battaglia, sarebbe il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* del 1832 (p. 295). Per *Tasso/Genio*, la studiosa propone «un andamento non costante, ma a spirale», un «andamento, oseremmo dire a volute» (pp. 309-10).

è assolutamente alieno. Vorrei insistere: qui c'è dialogo, c'è scambio, ma è un dialogo condotto ai limiti dell'esperienza, dove il rischio di non capire e quello del silenzio sono grandi, e dove effettivamente la realtà alla quale si trova opposto l'interlocutore umano (la Natura, o la Morte) è così massiccia e intoccabile che il dialogo deve per forza girare su se stesso e il discorso ridursi alla fine al silenzio.

Tre altri punti. È sottolineato il fatto che gli incontri di questi dialoghi sono unici: per tutta la vita, l'Islandese ha fuggito la Natura – ora finalmente la trappola s'è chiusa intorno a lui; «Poco fa [...] si è compiuto per la prima volta quell'anno grande e matematico» (p. 242). I dialoghi portano verso risposte fuggenti, che si allontanano. La Natura ha spiegato la situazione; l'Islandese risponde – come se dovessero ricominciare da capo – «Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma [...]»; il resto della loro conversazione, «questi e simili ragionamenti», non è riferito, è diventato una specie di balbettio fuori scena (p. 179); e prima che il Ruysch abbia formulato la domanda successiva, il tempo è già scaduto (come lo sarà sempre). Questi sono dialoghi sulle cose estreme, e non a caso, non sono terminati ma interrotti. Corrispondentemente, tutti e due cominciano in modo obliquo. Con una mossa che nelle *Operette morali* è relativamente rara, i dialoghi veri e propri sono preceduti da un attacco non dialogizzato: dal Coro in *Ruysch/Mummie* e da una narrativa fra pseudo-storia e favola all'inizio di *Natura/Islandese*.

Gruppo 3. Per il terzo gruppo, il mio discorso sarà più breve. Si tratta dei dialoghi nei quali ambedue gli interlocutori sono umani, di cui tre furono scritti nel 1824 e conservati nell'edizione definitiva delle *Operette morali*: *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* e *Dialogo di Timandro e di Eleandro*.

Timandro/Eleandro si presenta come un caso un po' speciale. Definito da Leopardi in una lettera al suo editore come «nel tempo stesso una specie di prefazione, ed un'apologia dell'opera contro i filosofi moderni»,³² era tolto dall'autore dall'ordine cronologico di composizione che, con una sola altra eccezione, servì come l'ordine definitivo delle *Operette* a stampa,³³ e messo in posizione non di prefazione ma di postfazione alla fine del libro. Il suo carattere apologetico significa che, qualunque sia la finzione interna intorno alla quale si organizza, è concepito prima di tutto come invocazione del lettore da parte dell'autore: rapporto che qui non ho lo spazio necessario per analizzare.

³² Lettera ad A.F. Stella del 16 giugno 1826; cfr. LEOPARDI 1969, I, pp. 1256-7.

³³ *Natura/Islandese*, scritto prima, fu messo dopo *Tasso/Genio* dal Leopardi.

Quello che si nota negli altri due dialoghi svolti esclusivamente fra esseri umani è l'estrema disuguaglianza dei due interlocutori: mentre un partner occupa quasi tutto lo spazio disponibile, l'altro ha ben poco a fare. Questo perché le due operette sono pensate come l'opposizione fra uno che sa e uno che non solo non sa ma non vuole sapere (il Fisico) o non ha bisogno di sapere (Gutierrez). Con uno come il Fisico che ti dice «voglio dire che se tu guardi pel sottile, io guardo alla grossa, e me ne contento» (p. 145) è impossibile dialogare. Il Metafisico tiene un dialogo, ma non col Fisico. È con la sua enorme cultura, che viene citata, messa alla prova e applicata alle questioni centrali dell'operetta, la felicità e l'immortalità. Le altre voci del dialogo appartengono non al Fisico, che ha qualche difficoltà a mettere insieme due frasi di seguito, ma ai filosofi, storici, moralisti e poeti del passato (e qualche volta anche del presente).

Un altro modo di ridurre il dialogo, che porta ad un altro effetto, si constata nel *Colombo/Gutierrez*. In questa operetta, la lingua è vicina alla riflessività dell'*Elogio degli uccelli* e del *Cantico del Gallo silvestre* scritti subito dopo. Il dialogo è quasi un pretesto per quel tipo di monologo contemplativo che è caratteristico di questi ultimi, dove Gutierrez è un *alter ego* che ha la funzione, come dimostrano i suoi primi enunciati – «amico», «non hai da pensare che io mi dolga di te [...]», «sempre ti seconderò, come per l'addietro, con ogni mio potere» (p. 297) – di appoggiare Colombo, appunto di *dargli la parola*. I discorsi che seguono sono una enunciazione delle cose che, come dice Colombo, «vengo pensando fra me stesso» (p. 299), esempi di quella stessa circolarità del discorso che troviamo nel *Cantico del Gallo silvestre*, in cui il Gallo, emblema del sole, interroga, quasi provocatoriamente, il sole, cioè se stesso.

3. MONOLOGISMO E DIALOGISMO

Con questo primo approccio, dunque, vorrei dimostrare semplicemente che l'uso leopardiano della forma dialogo non è né insignificante né inerte

L'interazione fra due o più interlocutori può portare a una combinazione praticamente illimitata di svolgimenti. Allo stesso livello di generalizzazione al quale ho esaminato vari *tipi* di dialogo in Leopardi, si può vedere che mentre i tre tipi di dialogo partono tutti da una differenziazione fra gli interlocutori, conducono per strade diverse ad esiti divergenti. Quelli del primo gruppo si muovono dalla differenziazione all'allineamento. Nei primi due del secondo gruppo, la differenziazione diventa alternanza o ricambio, mentre nei due successivi, la distanza iniziale fra gli interlocutori si allarga fino a diventare incolmabile. Nelle operette del terzo gruppo, infine, la riduzione di una delle due voci ad un silenzio pressoché totale apre lo spazio ad

una pluralità di voci che sono trasmesse attraverso la lingua allusiva e riflessiva dell'altro interlocutore. Concluderei che, almeno da un punto di vista strutturale, è troppo semplice parlare di una tendenza al monologo; c'è, al contrario, una realizzazione di diversi modelli di dialogo.

Ciononostante, la convinzione che le *Operette morali* di Leopardi non siano dei dialoghi veri e propri, che vi succeda ben poco che abbia a vedere col *dialogare*, è una convinzione abbastanza diffusa, e si lega a un concetto del dialogo più largo dell'uso formale al quale mi sono limitato finora. È di nuovo Bakhtin – come indicato all'inizio di questa relazione – a fornire i termini essenziali della questione, anche se la mia applicazione di essi deve essere necessariamente limitativa e impoverita rispetto alla complessità del discorso che viene svolto soprattutto nel terzo capitolo dei *Problemi della poetica dostoevskiana*. Per Bakhtin, il *monologismo* – categoria che può benissimo contenere il dialogo come *forma* – è prodotto del razionalismo europeo e dell'illuminismo in particolare. Nella sua indagine sul rapporto fra idea e personaggio, soprattutto nel romanzo, il critico russo sostiene che, in un mondo monologico, cioè in un mondo in cui domina il punto di vista dell'autore,³⁴ non è possibile che un'idea sia un attributo del personaggio e che continui nello stesso tempo a significare autonomamente come idea:

In un mondo artistico monologico, l'idea, una volta messa in bocca ad un eroe che è dipinto come un'immagine fissa e formalizzata della realtà, perde inevitabilmente il suo potere diretto di significare, e diviene invece un semplice aspetto della realtà, un'altra delle caratteristiche prestabilite dalla realtà, indistinguibile da qualsiasi altra manifestazione dell'eroe. [...] L'idea cessa di essere idea e diventa un semplice tratto artistico caratterizzante [...].

Se, in un mondo monologico, un'idea ritiene il suo potere di significare come idea, viene inevitabilmente separata dall'immagine fissa dell'eroe, e non è più combinata artisticamente con questa immagine: l'idea gli viene semplicemente messa in bocca, ma si potrebbe metterla in bocca a qualsiasi altro personaggio con lo stesso risultato. Per l'autore è importante soltanto che una certa idea vera si enuncii da qualche parte nel contesto di una data opera; chi la enuncii, e quando, è determinato da considerazioni di ordine compositivo, da quello che è conveniente o appropriato, o da criteri puramente negativi: non deve mettere in forse la verisimilitudine dell'immagine di chi la enuncia. Tale idea, in sé, non appartiene a nessuno.³⁵

³⁴ Nel mondo monologico, *tertium non datur*: un pensiero o è affermato o respinto; se no, cessa semplicemente di essere un pensiero

validato appieno»: BAKHTIN 1984, p. 80.

³⁵ Ivi, p. 79. Cfr. Todorov 1981, specialmente cap. 5, *Intertextualité*, pp. 95-115.

Dostoevsky, al contrario, è il rappresentante supremo di un mondo dialogico. Nella presentazione di Bakhtin, il dialogismo del Dostoevsky romanziere comporta una rinuncia alla propria voce o una sommersione di essa:

Dostoevsky – a parlare paradossalmente – pensava non in pensieri, ma in punti di vista, coscienze, voci. Cercò di percepire e di formulare ogni pensiero in modo tale che si esprimesse e cominciasse a suonarvi dentro una persona integrale; [... cercò] di percepire ogni pensiero come una posizione personale integrata, a pensare in voci [...].³⁶

Ora, non c'è dubbio che si pensa a Leopardi e se ne parla come scrittore fortemente monologico e non dialogico in questo senso bakhtiano. Bakhtin tende ad associare il dialogismo a certi tipi di discorso narrativo e il monologismo ad altri generi, fra cui spicca la poesia lirica, e viene spontaneo ricordarsi il tentativo ambizioso di Leopardi di conquistare anche quella poesia più diversa dalla propria per il genere lirico: «la *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e suo propri affetti» (*Zib.* 4417, 3 novembre 1828). Qualche anno fa le pretese al dialogo delle *Operette morali* venivano valutate in modo alquanto scettico da Guido Guglielmi, il quale in un linguaggio chiaramente informato da Bakhtin anche se quest'ultimo non è invocato direttamente, identificò «il grande momento dialogizzante dello scrittore» nello *Zibaldone*, mentre le *Operette* «comportano un passaggio [...] a un altro tipo di scrittura, a una parodia del dialogo e ad una prospettiva monologizzante»; Guglielmi descrive questo spostamento dallo *Zibaldone* alle *Operette morali* come un «mutamento di genere della prosa, dai modi diaristici-saggistici a modi chiusi [quelli delle *Operette*], in cui si può avere solo una forma di apparente dialogo». ³⁷ Nelle *Operette*, a parafrasare Guglielmi, malgrado la proliferazione del dialogo come forma, è la singola voce di Leopardi che si fa sentire.

Ma Leopardi ha una voce singola? Una lettura come quella di Guglielmi lascia spazio alla pluralità in un qualche luogo dell'opera leopardiana, ma non nelle dichiarazioni più pubbliche, nelle quali il poeta-prosatore si rivolge ai suoi lettori. Il pluralismo, l'intertestualità, il dialogismo sarebbero collocati altrove, in quegli scritti non intesi per il pubblico, in quelli che tendono alla forma del diario o del saggio. Eppure verso la fine della sua vita, Leopardi stesso cominciò a pensare a tutta la sua opera scritta come a una sorta di saggio; verso la fine di giugno del 1836, scrisse in una lettera a Charles Lebreton, allievo di De Sinner: «[...] malgré le titre magnifique d'*opere* que mon libraire a cru devoir donner à son recueil, je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder, mais ma carrière

36 BAKHTIN 1984, p. 93.

le pagine 49-50 in particolare.

37 GUGLIELMI 1974, pp. 47-65; si vedano

n'est pas allée plus loin». ³⁸ Questo è un Leopardi che non aspira più a un sistema, ma che aspira invece a un non-sistema, all'apertura, o che almeno riconosce retrospettivamente nella propria opera quella qualità di incompletezza, di non-chiusura. È quella parte di Leopardi che riconosce che le sue conclusioni non sono finali e che contengono sempre un elemento di provvisorietà, ³⁹ ed è una parte di Leopardi non affatto confinata agli ultimi scritti.

La figura dello scrittore o del pensatore *aperto*, di uno dunque, che, nel senso bakhtiniano, è intimamente dialogico, è incorporata (o scorporata) nelle *Operette morali* paradossalmente in un monologo, per quanto sia un monologo avvolto in strati successivi di ironia. L'*alter ego* di Leopardi, e nello stesso tempo il suo Socrate, Filippo Ottonieri, «s'intratteneva una buona parte del giorno ragionando filosoficamente ora con uno ora con altro» (p. 257); ma non con la gente che lavorava (perché se questa passasse il tempo a filosofare sarebbe morta di fame), né «al modo di Socrate» (perché, secondo lui, «quantunque i moderni sieno più pazienti degli antichi, non si troverebbe oggi chi sopportasse di rispondere a un migliaio di domande continue, e di ascoltare un centinaio di conclusioni» (p. 258); in effetti, l'unico tratto socratico dell'Ottonieri era il suo «parlare talvolta ironico e dissimulato» (p. 258) – dichiarazione che mette in forse naturalmente le spiegazioni appena attribuitegli. Benché Ottonieri, che condivide con Socrate la qualità di non-scrittore, sappia che lui, moderno, non può reincarnare l'antico, Socrate rimane come una sorta di nume tutelare all'ingresso dei *Detti memorabili*, come modello irraggiungibile del filosofo, che non pretende di insegnare e nemmeno di filosofare, e il cui non-filosofare è legato al suo non-scrivere:

Ma Socrate da principio non ebbe in animo [...] d'insegnar che che sia, nè di conseguire il nome di filosofo; che a quei tempi era proprio dei soli fisici o metafisici; onde egli per quelle sue tali discussioni e quei tali colloqui non lo poteva sperare: anzi professò apertamente di non saper cosa alcuna; e non si propose altro che d'intrattarsi favellando dei casi altrui; preferito questo passatempo alla filosofia stessa, niente meno che a qualunque altra scienza ed a qualunque arte, perchè inclinando naturalmente alle azioni molto più che alle speculazioni, non si volgeva al discorrere, se non per le difficoltà che gl'impedivano l'operare. [...] E perciocchè tutte le scuole dei filosofi

³⁸ LEOPARDI 1969, I, pp. 1412-3. Il passo centrale del brano, quello che oppone «ouvrage» a «essais», sta come epigrafe alla seconda parte di PRETE 1980, p. 65. Prete insiste con forza sulla diffidenza del Leopardi «per quel linguaggio che non mette in gioco se stesso», specificamente – e questo è pertinente a quello che avrò da dire sotto sull'*Ottonieri* – «il linguaggio

ufficiale della filosofia che ha affermato, nell'«illusione» di dominare il *corpus* del sapere, prima la coerenza logica (il principio di identità, di non contraddizione, del terzo escluso), poi il movimento della dialettica, garante della continuità della storia, e teso al trionfo istituzionale della sintesi» (p. 95).

³⁹ Cfr. FOSTER 1967, pp. 243-57.

greci nate da indi in poi, derivano in qualche modo dalla socratica, concludeva l'Ottonieri, che l'origine di quasi tutta la filosofia greca, dalla quale nacque la moderna, fu il naso rincagnato, e il viso da satiro, di un uomo eccellente d'ingegno e ardentissimo di cuore. Anche diceva, che nei libri dei Socratici, la persona di Socrate è simile a quelle maschere, ciascuna delle quali nelle nostre commedie antiche, ha da per tutto un nome, un abito, un'indole; ma nel rimanente varia in ciascuna commedia. (pp. 259-60)

Con questa insistenza sulla *non-identità* del modello antico, è forse qui che si colloca il dialogismo delle *Operette morali*: nel ritratto leopardiano di una figura non dissimile da sé, ma filtrata attraverso un prisma, un Ottonieri semi-legendario che fu in parte e in parte non fu un Socrate, quel Socrate che fu altro da quello che intendeva essere, e che alla fine diventò quello che se ne fecero gli altri.

BIBLIOGRAFIA

ALTIERI BIAGI 1984 = ALTIERI BIAGI Maria Luisa, «Forme della comunicazione scientifica», in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, III, pp. 891-947.

ANDERSON 1976 = ANDERSON Graham, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden, Brill, 1976.

BAKHTIN 1984 = BAKHTIN Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics* [1963], edited and translated by Caryl EMERSON, Introduction by Wayne C. BOOTH, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1984.

BATTAGLIA RICCI 1972 = BATTAGLIA RICCI Lucia, «Sul lessico delle *Operette morali*», in *GSLI*, 149, 1972, pp. 269-323.

BLAIR 1790 = BLAIR Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783], London, A. Strahan; T. Cadell in the Strand; and W. Creech in Edinburgh, 1790, III, pp. 61-65.

BOMPAIRE 1958 = BOMPAIRE Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création, Paris, E. de Boccard, 1958.*

DELLA GIOVANNA 1957 = DELLA GIOVANNA Ildebrando, *Le prose morali* [1895], ristampa con prefazione di Giuseppe DE ROBERTIS, Firenze, Sansoni, 1957.

DI BENEDETTO 1967 = DI BENEDETTO Vincenzo, «Giacomo Leopardi e i filosofi antichi», in *Critica storica*, 6 (1967), pp. 289-320.

DOLFI 1978 = DOLFI Anna, «La dialettica leopardiana e la tragedia dell'assenza», in *Sigma*, n.s., II, I, 1978, pp. 17-46.

DOLFI 1986 = DOLFI Anna, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 11-42.

FOSTER 1967 = FOSTER Kenelm, «The Idea of Truth in Manzoni and Leopardi», in *Proceedings of the British Academy*, 53, 1967, pp. 243-57.

FRYE 1969 = FRYE Northrop, *Anatomia della critica* [*Anatomy of Criticism*, 1957], Torino, Einaudi, 1969.

FUBINI 1969 = FUBINI Mario, «Prosa e poesia nelle “Operette morali” e nei “Pensieri” di Giacomo Leopardi», in LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*. Saggio introduttivo e commento di Mario FUBINI, Torino, Loescher, 1969, pp. 1-46.

GALIMBERTI 1964 = GALIMBERTI Cesare, «Fontenelle, Leopardi e il dialogo alla maniera di Luciano», in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Congresso internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 283-93.

GALIMBERTI 1977 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Cesare GALIMBERTI, Napoli, Guida, 1977 (19862).

GUGLIELMI 1974 = GUGLIELMI Guido, «Il Leopardi satirico» [1972], in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, pp. 47-65.

KIRK 1980 = KIRK Eugene P., *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, New York, Garland Pub., 1980.

LEOPARDI 1969 = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di Walter BINNI, con la collaborazione di Enrico GHIDETTI, Firenze, Sansoni, 1969, 2 voll.

LEVI 1976 = LEVI Albert William, «Philosophy as Literature: The Dialogue», in *Philosophy and Rhetoric*, 9, 1, 1976, Winter, pp. 1-20.

LUCIANO 1961-1968 = LUCIANO, variously translated by A.M. Harmon, K. Kilburn and M.D. MacLeod, London and Cambridge (Mass.), The Loeb Classical Library, 1961-1968, 8 voll.

MATTIOLI 1982 = MATTIOLI Emilio, «Leopardi e Luciano», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Congresso Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 75-98.

MCDONALD 1984 = MCDONALD Christie V., *The Dialogue of Writing. Essays in Eighteenth-Century French Literature*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1984.

PACELLA 1966 = PACELLA Giuseppe, «Elenchi di letture leopardiane», in *GSLI*, 143, 1966, pp. 557-77.

PORENA 1959 = PORENA Manfredi, «Un settennio di letture di Giacomo Leopardi» [1922], in ID., *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 421-37.

PRETE 1980 = PRETE Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980.

ROBINSON 1979 = ROBINSON Christophe, *Lucian and his Influence in Europe*, London, Duckworth, 1979.

SACCO MESSINEO 1982 = SACCO MESSINEO Michela, «Menippo ed Eleandro (il “riso” in Luciano e Leopardi)», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 529-39.

TODOROV 1981 = TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.