

Leopardi nello *Zibaldone* dà un giudizio piuttosto duro sul teatro. In un appunto del 1828 si legge:

Il romanzo, la novella ec sono all'uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli è il più alieno di tutti i generi di letteratura, perché è quello che esige la maggior prossimità d'imitazione, la maggior trasformazione dell'autore in altrui individui, la più intera rinuncia e il più intero spoglio della propria individualità, al quale l'uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro [Zib. 4367<sup>1</sup>].

E appena prima:

Direi che la drammatica spetta alla poesia meno ancora che l'epica. Essa è cosa prosaica: i versi vi sono di forma, non di essenza, né le danno natura poetica. Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta [...]. L'estro del drammatico è finto, perch'ei deve fingere: un che si sente mosso a poetare, non si sente mosso che dal bisogno d'esprimere de' sentimenti che egli prova veramente [Zib. 4357].

Dunque Leopardi, stando allo *Zibaldone*, esprime un distacco esplicito dall'arte teatrale. Molto netto. Ciò che però, tenendo presente l'intera opera leopardiana, ci appare subito chiaro è che questo giudizio – peraltro più volte confermato negli anni – se da un lato coincide con un'esaltazione tipicamente romantica della lirica, dall'altro non conferma l'interesse sia teorico sia effettivo che il poeta ha mostrato verso l'arte drammatica nella sua opera e nel corso stesso della sua vita. Anche solo biograficamente, infatti, Leopardi intrattiene un rapporto forte e continuo col teatro. Va ricordato, ad esempio, che già a quattordici anni Giacomo ha scritto due tragedie, *La virtù indiana* e il *Pompeo in Egitto* (entrambe datate 1812). In queste opere la mente del poeta è proprio un teatro di immagini e di simboli che interagiscono tra loro rivelando una volontà di spingere in avanti i canoni del teatro tardo settecentesco, alfieriano e montiano specialmente, che erano quelli a Giacomo più familiari.

Certo, si dirà, questi sono lavori giovanili, né Leopardi se ne ricorderà se non per richiamare, lontano da casa, atmosfere dei tempi andati, quando la famiglia era unita e quando i fratelli sotto la guida di Monaldo si esibivano proprio come dei piccoli attori nelle stanze del "paterno ostello". Ma, se continuiamo a scartabellare tra gli appunti e i *Disegni letterari*, un progetto di scrivere una tragedia è ancora vivo nel 1823, l'anno di svolta del pensiero leopardiano, la cui parabola, quanto alla valutazione del sistema della natura e della condizione dell'uomo, si incurva verso posizioni più antistoricistiche e universali, portando a maturazione la tesi di un "male nell'ordine", irrimediabile e senza tempo, che non coinvolge più una determinata epoca, ma ogni essere vivente che si rivela universalmente e ontologicamente "souffrant".

Negli anni tra il 1820 e il 1823 Leopardi medita a lungo sul teatro, in particolare su temi che gli sono particolarmente congeniali per la chiarificazione di altri argomenti a lui cari e quasi quotidianamente affrontati nello *Zibaldone*, come la poesia, i poemi omerici, il confronto tra arte antica e moderna. Ad esempio, lo ha dimostrato molto bene Gilberto Lonardi, la riflessione sui cori del teatro greco lascia tracce anche in alcuni momenti tra i più alti della lirica leopardiana, su tutti, appunto, il *Coro dei morti* – che continua a pagare, per quanto riguarda una sua conoscenza anche solo scolastica, un prezzo altissimo per la semplice esclusione dal *corpus* dei *Canti*<sup>2</sup> – e, in seguito, lo stesso *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*<sup>3</sup>.

Ma appunti notevoli si trovano anche sulla differenza tra il teatro antico e quello moderno, la cui differenza principale sta nel fatto che il primo, secondo Leopardi, si basava, per dir così, su "cose", mentre il secondo su "ombre"; quello antico era, cioè, tutto incentrato sulla fisicità dei personaggi e

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento è Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Newton, Roma 1997.

<sup>2</sup> Il *Coro di morti* si trova, com'è noto, in testa al *Dialogo di Federico Ruych e delle sue mummie* (16-23 agosto 1824). L'edizione di riferimento per quest'opera è Leopardi, *Operette morali*, Guida, Napoli 1998, pp. 298-301.

<sup>3</sup> Cfr. Lonardi, *L'"attore ignoto": verso il "Canto notturno"*, in AA. VV., *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 2008, pp. 57-65.

sulle azioni, quello moderno non va al di là delle parole e dei giochi verbali. Con la sola eccezione di Goldoni, moderno sì, ma antico per spirito e verve:

C'è una differenza grandissima tra il ridicolo degli antichi comici greci e latini di Luciano ec. e quello de' moderni massimamente francesi. La differenza si conosce benissimo e dà negli occhi immediatamente. Ma quanto all'analizzarla e diffinire in che consista, a me pare che sia questo, che quello degli antichi consisteva principalmente nelle cose, e il moderno nelle parole (e quando dico moderno intendo principalmente le più moderne commedie satire e altri scritti ridicoli giacché il Goldoni p.e. ne aveva di quel ridicolo antico e attico e così le più antiche nostre commedie e il Berni ec. a differenza credo dei francesi anche antichi come il Boileau ec.). Quello degli antichi era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi per dir così un corpo di ridicolo, e i moderni mettono un'ombra uno spirito un vento un soffio un fumo. Quello empieva di riso, questo appena lo fa gustare e sorridere, quello era solido, questo fugace, quello durevole materia di riso inestinguibile, questo al contrario. Quello consisteva in immagini, similitudini paragoni, racconti insomma cose ridicole, questo in parole, generalmente e sommariamente parlando, e nasce da quella tal composizione di voci da quell'equivoco, da quella tale allusione di parole, da quel giocolino di parole, da quella tal parola appunto, di maniera che togliete quella allusione, scomponete e ordinate diversamente quelle parole, levate quell'equivoco, sostituite una parola in cambio d'un'altra, svanisce il ridicolo. Ma quel de' greci e latini è solido, stabile, sodo, consiste in cose meno sfuggevoli, vane, aeriformi, come quando Luciano nel *Zéus elenkómenos* paragona gli Dei sospesi al fuso della Parca ai pesciolini sospesi alla canna del pescatore. [Zib. 41-42]

Ma ciò che ai fini del nostro discorso – che tende a inquadrare la particolare dimensione teatrale delle *Operette morali* –, può essere maggiormente utile osservare sono le note sul teatro come metafora della vita e sul riso. Su questi due ultimi argomenti mi vorrei soffermare più distesamente. Che la vita sia una rappresentazione scenica, e che il teatro sia il *topos* del mondo e dell'esistenza è metafora antica. Metafora che Leopardi ha letto in vari luoghi e in molti autori, in particolare in Epitteto e in Arriano. Anche Giacomo si affeziona a questa metafora: nello *Zibaldone* ci sono un buon pugno di osservazioni a riguardo, scritte, come si vedrà, anche sotto forma di motto e di aneddoto. Gli autori appena richiamati dicono sostanzialmente quello che già scriveva Platone nelle sue *Leggi* quando esponeva la teoria della marionette: tutti siamo attori di un dramma e la nostra parte sarà quella che ci ha affidato il poeta; dunque, la durata e l'importanza della nostra presenza sulla scena sarà quella che vorrà il capriccio dell'artista. Così se saremo protagonisti dello spettacolo o semplicemente gli alabardieri nell'angolo, non dipenderà da noi e, perciò, è inutile prendersela. L'unica certezza, invece, è che varrà in ogni caso la pena di recitare al meglio il ruolo che ci è toccato in sorte. Questo è, in sintesi, quanto dice Platone e quanto, in modo solo apparentemente diverso, ripetono Epitteto e Arriano<sup>4</sup>.

Per Leopardi, invece, è qualcosa di diverso, dal lontano sapore pirandelliano *avant la lettre*. Il teatro, dice Leopardi, è il luogo nel quale indossiamo di necessità una maschera, proprio come la vita, specie quella dei tempi moderni, dove la spontaneità naturale si è persa in cambio di una condizione totalmente artefatta e simulata dell'esistenza, è il palcoscenico su cui recitiamo senza sosta, ma, al tempo stesso, senza possibilità di essere davvero noi<sup>5</sup>.

L'uomo, sostiene Leopardi, nella vita sociale ha perso la sua apparenza e la sua sostanza naturale per abbracciarne altre, false e completamente estranee alla sua natura. La questione mi pare che non sia di poco conto perché già da qui emerge quel rapporto doppio, ancipite, che il poeta intrattiene col teatro: da una parte lo frequenta, ma, dall'altra, è per lui metafora di un'avvenuta falsificazione della nostra essenza. Tanto più grave questa falsificazione perché irrimediabile e irredimibile, visto che "quello che si è imparato non si dimentica" (Zib. 403) e visto che tornare indietro, cercare di scimmiettare un recuperato stato di natura quando tutto è diventato innaturale, sarebbe ancora più dannoso. In questo senso si vede come la ricerca di autenticità che pervade tutto Leopardi, ma le

---

<sup>4</sup> Va ricordato che, tra il novembre e il dicembre 1825, Leopardi traduce *Il manuale di Epitteto*, opera che avrebbe dovuto stampare l'editore Stella ma che è comparsa solamente postuma, nell'edizione Ranieri del 1845. Oggi la si può leggere, tra gli altri, in un'agile edizione per i tipi dell'editore Salerno (Roma 1990) con la cura di Claudio Moreschini. Sull'uso di Epitteto in Leopardi interessanti osservazioni in Massimo Natale, *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 138 e ss.

<sup>5</sup> Sull'argomento ha scritto pagine bellissime Novella Bellucci, *Leopardi e il tema della vita come rappresentazione scenica*, in AA. VV., *La dimensione teatrale* cit., pp. 79-94.

*Operette morali* con particolare forza, sia tutta antiteatrale, tesa com'è alla ricerca del "magnanimo", dell'uomo che si strappa la maschera, come Eleandro o come l'Islandese.

La prova ultima dell'artificialità del teatro, secondo Leopardi, è data dal fatto che in un'epoca remota, sempre più difficile da rintracciare, il teatro non esisteva affatto:

Si dice con ragione che al mondo si rappresenta una Commedia dove tutti gli uomini fanno la loro parte. Ma non era così nell'uomo in natura, perché le sue operazioni non avevano in vista gli spettatori e i circostanti, ma erano reali e vere. [Zib. 220]

Vita e apparenza allora coincidevano e gli uomini erano assuefatti a credere alle favole antiche e a tutto quel che diceva loro la natura. Ma la corruzione dei tempi – anzi, forse la corruzione insita nel tempo stesso, si dovrebbe dire – hanno portato l'uomo prima in una dimensione teatrale e poi, più di recente, lo hanno spinto in un'altra dimensione ancora più pericolosa, che potremmo chiamare "extrateatrale" o addirittura "metateatrale". Tutto questo Leopardi lo racconta in un bellissimo appunto dello *Zibaldone*, scritto in forma aneddotica:

Messer tale sentendo dire che la vita è una commedia, disse che oggidì è piuttosto una prova di commedia, ovvero una di quelle rappresentazioni, che talvolta i collegiali, o simili fanno per loro soli. Perché non ci sono più spettatori, tutti recitano, e la virtù e le buone qualità che si fingono, nessuno le ha, e nessuno le crede negli altri. Anzi proponeva questo mezzo di fare che il mondo cessasse finalmente di essere un teatro, e la vita diventasse per la prima volta, almeno dopo lunghissimo tempo, un'azione vera [...]. Sperava e prognosticava che il mondo si sarebbe stancato di tante apparenze divenute inutili da che non servono più ad ingannare, e da che la commedia non è più spettacolo, e tutti sono attori<sup>6</sup>.

Non ci sono più spettatori. Tutti siamo attori. Tutto è finta comunicazione e illusione che la parte vera, quella dell'uomo, la faccia qualcun altro che non esiste. Finzione e inganno pervadono ogni angolo della comunicazione. La dimensione teatrale ha spodestato quella naturale ed è diventata la nostra sola dimensione dell'esistenza, e dunque la vita adesso è proprio una "pupazzata" pirandelliana e l'essenza teatrale è la nostra stessa essenza perché è l'essenza della corruzione.

Non solo, ma, *dulcis in fundo* – si fa per dire –, in questo continuo teatro senza spettatori, tutti recitano nello stesso modo, secondo il conformismo e l'appiattimento delle moderne società. Non più uomini, ma maschere identiche una all'altra che falsificano le apparenze, senza nemmeno velare i nostri connotati. Siamo, insomma, secondo Leopardi, alla più triste delle recite, perché gli attori sono scarsi e omologati, e non è più chiaro perché queste maschere che non assolvono più la loro funzione debbano ancora starci appiccate al volto.

La metafora del teatro come vita tornerà utile quando parleremo della teatralità delle *Operette*. Adesso bisogna dire qualcosa sul riso, per cercare poi di riannodare questi due fili.

Leopardi è un vero e proprio filosofo del riso, e il riso non è mai assente in nessuna sua opera, specialmente nelle *Operette morali*, ma anche nei *Paralipomeni*, "libro terribile" – come lo definì Vincenzo Gioberti – proprio per la sua satira aggressiva e il suo riso problematico, amaro e sardonico; e infine nei *Pensieri*, l'ultimo lavoro ufficialmente confezionato dall'autore prima della morte. Basterà ricordare qualche breve aforisma contenuto in quelle epigrafiche riflessioni per capire l'importanza che Leopardi dà al riso. Sono pensieri che racchiudono ciò che nello *Zibaldone*, in quel grande scartafaccio che è la sua "autobiografia intellettuale", il poeta ha detto in forma più distesa:

Grande tra gli uomini e di gran terrore è la potenza del riso: contro il quale nessuno nella sua coscienza trova se munito da ogni parte. Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire [LXXVIII].

Le persone non sono ridicole se non quando vogliono parere o essere ciò che non sono. Il povero, l'ignorante, il rustico, il malato, il vecchio, non sono mai ridicoli mentre si contentano di parer tali, e si tengono nei limiti voluti di queste lor

---

<sup>6</sup> Zib. 663-65.

qualità, ma sì bene quando il vecchio vuol parere giovane, il malato sano, il povero ricco, l'ignorante vuol fare dell'istruito, il rustico del cittadino. Gli stessi difetti corporali, per gravi che fossero, non desterebbero che un riso passeggero, se l'uomo non si sforzasse di nasconderli, cioè non volesse parere di non averli, che è come dire diverso da quel ch'egli è. Chi osserverà bene, vedrà che i nostri difetti o svantaggi non sono ridicoli essi, ma lo studio che noi ponghiamo per occultarli, e il voler fare come se non gli avessimo [CXIX].

Cos'è il riso per Leopardi? Il riso è inteso dal poeta come liberazione momentanea dal peso dell'esistenza, come una tensione che si scarica all'improvviso cogliendo il lato ridicolo e relativo di ciò che è effettivamente serio e tragico<sup>7</sup>. Una relativizzazione di sé che ci colloca in una posizione di superiorità proprio in virtù della distanza che frappone fra noi e la cosa irrisa. Insomma un' *ironia*, una presa di distanza dal nostro inguaribile amor proprio, che è l'unico innatismo che ci caratterizza.

L'importanza data da Leopardi al riso non è stata ben colta dalla critica del Novecento<sup>8</sup>. Anzi, fino a tempi recenti, ci si è poco soffermati ad analizzare il riso leopardiano, cogliendo – salvo rare eccezioni – solo l'aspetto tragico e malinconico dell'artista e dell'opera. E anche a scuola le cose non sono andate diversamente. Si registrano poche vere eccezioni, per quel che ne so, Gioberti e Pirandello su tutti (abbiamo visto che il primo dice che quello leopardiano è un riso antico e problematico; mentre il secondo lo ricorda nel saggio dell' *Umore*, dove richiama l'operetta del *Copernico*). Solo in tempi più recenti si sono allargate le indagini rivalutando prima il riso, e poi, notando un'evidente connessione tra questi due temi, il teatro stesso di Leopardi. Anzi, dovremmo dire, la *dimensione teatrale*, visto che di un teatro vero e proprio, come lo intendiamo noi oggi, non si potrebbe parlare a pieno titolo.

Questa filosofia del riso è accostata sin dal 1820 – non a caso l'anno a cui risalgono i primi abbozzi e i primi disegni di *Operette* – con continuità alla progettazione di un libro di “prose satiriche”, scritto con “leggerezza apparente” e tramite cui “vendicarsi del mondo e della virtù”, come si legge nella famosa lettera al Giordani del dicembre 1820<sup>9</sup>. La prima caratteristica di questa idea del riso, poiché si applicherà a tematiche tutt'altro che comiche, anzi tragiche e filosofiche, sarà la satira, che per sua natura non può che confrontarsi con ciò che è serio e di pubblico dominio. Sarà però anche un riso teatralizzabile perché, se i contenuti saranno gravi, quanto alla forma, invece, il riso sarà proprio quello di una commedia<sup>10</sup>.

Ma le ragioni che spingono alla creazione di quest'opera, che da filosofica e letteraria acquista via via anche un'altra dimensione molto prossima al teatro, sono numerose, e vale forse la pena accennarne qualche altra.

---

<sup>7</sup> Scrive Antonio Prete in *La "storia del riso" di Amelio filosofo solitario*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, IX Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze, 1998, p. 375: “Il riso degli uomini: ‘dimenticanza di se medesimi’, persino ‘intermissione, per dir così, della vita’, della vita come sequenza di infelicità. Cancellazione improvvisa e forte del vero, oblio della ragione: insomma, una ‘specie di pazzia non durabile, o pure di vaneggiamento e delirio’”.

<sup>8</sup> Cfr. Bellucci, *Riverberi novecenteschi del riso leopardiano*, in *Il riso leopardiano* cit., pp. 631-35.

<sup>9</sup> Cfr. *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, II, 303.

<sup>10</sup> Cfr. *Zib.* 1393-94: “A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio, e d'importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle, e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta, e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec. Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l'andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell'uomo, lo stato delle nazioni ec. E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell'affetto, dell'immaginazione dell'eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento, benché oggi assai forti. 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”.

Leopardi<sup>11</sup>, attorno al 1819 (ma con una certa continuità sino al 1827), si accosta a Luciano di Samosata, iniziando, tra le altre cose, una traduzione del *Caronte e Menippo*. Luciano è per il Recanatese un motteggiatore e nello stesso tempo un vero e proprio filosofo, un demistificatore razionalista che però parla sempre tramite il filtro del bello e del poetico, e dunque dell'illusione. È, in sostanza, quello che Leopardi definirebbe un vero filosofo, come Pascal, come Dante, come Shakespeare: figure eccezionali che sanno fondere illusione e ragione, poesia e filosofia<sup>12</sup>.

Luciano si avvale di un grande repertorio mitologico e poetico – peraltro di una leggibilità e godibilità assolutamente moderne – per smitizzare e dissacrare false credenze, per deridere meccanismi universali, sistemi filosofici, e Leopardi, folgorato da questa lettura, quando scrive le *Operette*, inizia, come nota Sangirardi, a proiettare la sua stessa immagine su quella di Luciano<sup>13</sup>. Nel frattempo, nei *Disegni letterari*, Leopardi insiste sulla necessità di “ridare lustro all'Italia” con un linguaggio comico moderno che sia degno della nostra lingua letteraria; un registro sempre poco sfruttato nella tradizione se non da rari geni – il Berni e l'Ariosto, ad esempio, non a caso modelli primari per la scrittura dei *Paralipomeni*. Un linguaggio comico che, applicato a temi tutt'altro che comici e ridicoli (ma appunto filosofici), sappia rivelare non solo, come si è detto, satirico, ma anche didascalico e moralizzante. La satira leopardiana, allora, investirà aggressivamente i pregiudizi filosofici e ideologici che rendono spocchiosa e anti-illuministica la società primo ottocentesca della Restaurazione, proprio come Luciano aveva fatto con quella dei suoi tempi. Nasce così il linguaggio satirico che tutti conosciamo, aggressivo e demistificante le credenze antropocentriche e spiritualiste, leggero e piano, comico ma di una comicità antica e senza tempo, reso con lingua puramente letteraria ma mai pedante.

Insomma piccole commedie, o Scene di Commedie [...] le quali potrebbero servirmi per provar di dare all'Italia un saggio del suo vero linguaggio comico che tuttavia bisogna assolutamente creare [...]. E questi dialoghi supplirebbero in certo modo a tutto quello che manca nella Comica Italiana, giacché ella non è povera d'intreccio d'invenzione di condotta ec., e in tutte quelle parti ella sta bene; ma le manca affatto il particolare cioè lo stile e le bellezze parziali della satira fina e del sale e del ridicolo attico e veramente e plautino e lucianesco<sup>14</sup>.

Quelli che così Leopardi abbozza e disegna si rivelano da subito atti unici immaginati sulla scena, in un teatro ideale in cui si oltrepassano non solo le regole di questo o quel teatro, ma qualsiasi regolamentazione. È la stessa ideazione dell'opera, come si può vedere fin da questa fase preparatoria, che possiede già una sua dimensione teatrale. Sulla scena si presentano davanti a noi, in un'alternanza solo apparente libera, personaggi mitologici (Ercole, Atlante), extraumani (Moda, Morte, Terra, Luna, Natura, Anima, Folletto, Gnomo), storici (Tasso, Copernico, Colombo, Parini) che tra loro recitano, impersonificano, si muovono, assumono nuove sembianze, si colorano di vita inedita. E a legarli tutti insieme sono proprio alcuni ingredienti squisitamente teatrali. Provo a passare in rassegna qualcuno corredando l'esempio con qualche citazione dal testo, senza nessuna pretesa di fornire un campionario esaustivo.

1. *La caricatura*: la Morte del dialogo con la Moda è sorda, cieca e non ha nemmeno il naso per potersi permettere un paio di occhiali.

Dovresti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perché gl'Inglesi non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl'incavalcassi.

E poco più avanti, dopo aver ricordato di essere pure smemorata, aggiunge:

---

<sup>11</sup> Cfr. Giuseppe Sangirardi, *Luciano dalle "prosette satiriche" alle Operette morali*, in AA. VV., *Il riso leopardiano*, Atti del IX Convegno Leopardiano, Olschki, Firenze, 1998, pp. 314 e ss.

<sup>12</sup> Cfr. *Zib.* 1650-51.

<sup>13</sup> Cfr. Sangirardi cit., pp. 314 e ss.

<sup>14</sup> Per queste carte si veda Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Newton, Roma 1997, p. 1109.

che se mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo, io t'intenderò domani, perché l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista.

Si noti che i personaggi in quest'operetta stanno correndo sulla scena/palcoscenico, perché la Morte "fugge assai", ma la Moda "va meglio che di galoppo".

## 2. *La parodia della Storia*, come si legge nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*:

Folletto. Ma i porci, secondo Crisippo, erano pezzi di carne apparecchiati dalla natura a posta per le cucine e le dispense degli uomini, e, acciocché non imputridissero, conditi colle anime in vece di sale.

Gnomo. Io credo in contrario che se Crisippo avesse avuto nel cervello un poco di sale in vece dell'anima, non avrebbe immaginato uno sproposito simile.

E soprattutto della Filosofia. Si pensi a quando, nell'*Accademia dei Sillografi*, ci si propone di inventare

un uomo artificiale a vapore, atto e ordinato a fare opere virtuose e magnanime.

O di premiare un

Inventore delle donne fedeli e della felicità coniugale

Dove immediatamente sentiamo la voce morale dell'autore, impegnato a sottolineare, tramite la satira, la degradazione dei rapporti umani, del coraggio e della stessa virtù.

## 3. Non manca nemmeno *la commedia degli errori*, come ad esempio nel *Copernico*:

Ora ultima. Copernico, io sono l'Ora ultima.

Copernico. L'ora ultima? Bene: qui bisogna adattarsi. Solo, se si può, dammi tanto di spazio, che io possa far testamento, e dare ordine a' fatti miei, prima di morire.

Ora ultima. Che morire? io non sono già l'ora ultima della vita.

Copernico. Oh, che sei tu dunque?

O nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*:

Ruysch. In somma, se vorrete continuare a star quieti e in silenzio, come siete stati finora, resteremo in buona concordia, e in casa mia non vi mancherà niente; se no, avvertite ch'io piglio la stanga dell'uscio, e vi ammazzo tutti.

## 4. *E il gioco di parole*:

Folletto. Non volevano intendere che il mondo è fatto e mantenuto per i folletti.

Gnomo. Tu folleggi veramente se parli sul sodo.

5. Ma l'elemento più importante da evidenziare è *il travestimento*, che in Leopardi ha una funzione tutta particolare, proprio come la sua idea di teatro. Non è in discussione che ogni personaggio delle *Operette* sia il travestimento di una precisa ideologia, tanto che noi sempre avvertiamo dietro uno dei due protagonisti della prosa la voce stessa di Leopardi e il messaggio che egli delega all'attore sulla scena. L'Islandese, per fare l'esempio più immediato, è Leopardi. Quello leopardiano, infatti, è un travestimento imperfetto rispetto a quello della commedia intesa in modo classico e ortodosso. È un travestimento che non possiede quella varietà di atmosfere, quel ventaglio di lingue e

maschere che la commedia per sua stessa natura presenta<sup>15</sup>. La voce degli attori leopardiani gioca su una gamma di toni estremamente più ridotta e il travestimento, se in alcuni punti è più forte, comunque lascia sempre intendere la voce di chi scrive, come se la potenza del messaggio che Leopardi delega ai suoi personaggi prevaricasse l'intento teatrale, che pure, se si escludono alcuni testi più strettamente filosofici e che abdicano addirittura alla forma dialogica (*Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco, Cantico del Gallo silvestre, Parini, ovvero della gloria*), è ovunque presente. Alle spalle, dunque, c'è una commedia intesa in modo eterodosso, che si allinea a una dimensione teatrale intesa *lato sensu*, nella quale in controtelaio si intravedono ancor più dei dialoghi platonici, quelli ciceroniani.

6. Infine si aggiungano – ma qui sarebbe troppo lungo documentare con degli esempi – le divagazioni tipiche del parlato, le digressioni, le parti monologate e persino le didascalie, come nel caso del *Copernico*, all'inizio della seconda scena:

*in sul terrazzo di casa sua, guardando in cielo a levante, per mezzo d'un cannoncello di carta; perché non erano ancora inventati i cannocchiali*

7. Un ultimo elemento. A rafforzare ulteriormente la creazione dialogica delle *Operette* interviene anche l'impresa di tradurre Platone in cui Leopardi si imbarca nel 1823<sup>16</sup>: un'operazione che non vedrà mai la luce, ma da cui l'autore erediterà l'idea di un'esposizione dialogica di precise tesi. Il dialogo, insomma, appare per più aspetti una forma vincente. Con la differenza che poi Leopardi teatralizza più di Platone, inserisce sfondi, guizzi linguistici, movimenti sulla scena (si è detto della Moda e la Morte che corrono, ma si pensi ad Ercole e Atlante che giocano a racchettoni con la Terra). Forse si può anche sostenere che esistono dialoghi più esplicitamente platonici e altri che lo sono solo in parte. I primi della raccolta sono infatti teatralmente più articolati e costruiti. Più nudi e solamente dialoganti sono invece quelli successivi dalla seconda metà del 1824 (*Eleandro, Porfirio, Timandro*), dove troviamo individui più astratti, che affidano la loro tempra e il loro profilo quasi solamente alla forza del nome<sup>17</sup>. Qui la marca platonica e ciceroniana, l'intento morale e filosofico, la monotonalità prevaricano certamente la dimensione teatrale. Ma non mancano, a quanto ho appena detto, vistose eccezioni, come *Il Copernico* (1827) e *Il venditore di almanacchi* (1832), vere e proprie pièce. Si può affermare in proposito che il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* è, anche sotto questo aspetto, vero e proprio punto di svolta del *liber*<sup>18</sup>.

Leopardi, a ridosso della stampa del volume, non volle mettere una prefazione a questa sua opera, ma scrisse al suo editore, Antonio Fortunato Stella, che stampa le *Operette morali* a Milano nel 1827, che avrebbe potuto al limite fungere come testo di presentazione l'operetta conclusiva, che nella prima edizione è il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*. Non a caso un testo che parla anche di maschere e dove emerge tutta la doppia natura che il teatro assume per Leopardi.

Timandro. Che cosa vi muove a usare codesto modo di scrivere?

Eleandro. Diverse cose. Prima, l'intolleranza di ogni simulazione e dissimulazione: alle quali mi piego talvolta nel parlare, ma negli scritti non mai; perché spesso parlo per necessità, ma non sono mai costretto a scrivere; e quando avessi a dire quel che non penso, non mi darebbe un gran sollazzo a stillarmi il cervello sopra le carte. Tutti i savi si ridono di chi scrive latino al presente, che nessuno parla quella lingua, e pochi la intendono. Io non veggo come non sia parimente ridicolo questo continuo presupporre che si fa scrivendo e parlando, certe qualità umane che ciascun sa che

<sup>15</sup> Bene dice Sangirardi quando parla di “travestimento trasparente”, cfr. cit., pp. 334-36.

<sup>16</sup> Dopo che l'editore De Romanis chiede a Leopardi di mettersi a lavoro è lo stesso Giacomo che comunica al padre Monaldo l'intenzione di “intraprendere per lui una traduzione di tutte le opere di Platone”. Cfr. Leopardi, *Epistolario* cit., I, 661.

<sup>17</sup> Un esempio per tutti: il *Dialogo di Timandro ed Eleandro* – letteralmente, colui che stima e colui che ha pietà degli uomini - fu pensato inizialmente col titolo di *Misenore e Filenore*, l'odiatore e l'amante degli uomini. Al di là delle ragioni che portarono al cambiamento, per cui cfr. Galimberti cit. pp. 415-16, il carattere dei personaggi è tutto affidata al nome.

<sup>18</sup> Cfr. Sangirardi cit., p. 338.

oramai non si trovano in uomo nato, e certi enti razionali o fantastici, adorati già lungo tempo addietro, ma ora tenuti internamente per nulla e da chi gli nomina, e da chi gli ode a nominare. Che si usino maschere e travestimenti per ingannare gli altri, o per non essere conosciuti; non mi pare strano: ma che tutti vadano mascherati con una stessa forma di maschere, e travestiti a uno stesso modo, senza ingannare l'un l'altro, e conoscendosi ottimamente tra loro; mi riesce una fanciullaggine. Cavinsi le maschere, si rimangano coi loro vestiti; non faranno minori effetti di prima, e staranno più a loro agio. Perché pur finalmente, questo finger sempre, ancorché inutile, e questo sempre rappresentare una persona diversissima dalla propria, non si può fare senza impaccio e fastidio grande. Se gli uomini dallo stato primitivo, solitario e silvestre, fossero passati alla civiltà moderna in un tratto, e non per gradi; crediamo noi che si troverebbero nelle lingue i nomi delle cose dette dianzi, non che nelle nazioni l'uso di ripetergli a ogni poco, e di farvi mille ragionamenti sopra?

Le *Operette morali* sono un libro poetico, nato dal riso di Eleandro, un riso morale, mai fine a se stesso, mai incantato o teso al sublime o all'idealizzazione. È un riso che ci insegna a trovare il tragico anche nella più nera disperazione. Insomma, le *Operette* sono un'opera filosofica, di amara filosofia, e non un'opera teatrale. È vero e innegabile. Eppure la misura è il teatro. La teatralità e il potenziale scenico sono ovunque presenti. È un'opera che, coerentemente con quanto Leopardi ha scritto, nega il teatro perché esso è un mezzo falsificante il sentire poetico e la sincerità creativa, ma è anche un'opera che, paradossalmente, continua a proporre un'idea di teatro, seppure in chiave eccentrica e anticonvenzionale.

Il teatro allora si rivela, io credo, un elemento da cui si può partire per un nuovo e più intenso avvicinamento a un'opera trascurata più del dovuto, specie nelle scuole (tagliuzzata per comodi inserimenti nelle antologie, mentre richiederebbe più che mai una lettura continuativa), e che invece risulta accessibile per la sua modernità e per la sua stessa teatralità, che rende la raccolta in molti punti persino agile e divertente. Il teatro può essere così un punto di rivalutazione per accostarsi all'amara filosofia di Leopardi e al suo complesso pensiero in divenire. Partendo da quel teatro che per Leopardi è coraggio di smascheramento e di divulgazione, ma che è anche pericoloso occultatore di una primigenia spontaneità umana, irrimediabilmente perduta ma, nonostante le amare acquisizioni della *raison*, sempre poeticamente vagheggiata.