IL CANTICO DEL GALLO SILVESTRE. Mito sopito, mito dualistico

Mélinda Palombi

▶ **To cite this version:**

Mélinda Palombi. IL CANTICO DEL GALLO SILVESTRE. Mito sopito, mito dualistico. Il mito ripensato nell'opera di Giacomo Leopardi. Atti del Convegno internazionale (Aix-en-Provence, 5-8 febbraio 2014) Milano, Mimesis, coll. "Leopardiana", , pp.199-219, 2022. hal-03779558

HAL Id: hal-03779558
https://hal.science/hal-03779558

Submitted on 28 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mélinda Palombi*

IL CANTICO DEL GALLO SILVESTRE
Mito sopito, mito dualistico

Quando il sole risplende,
è come se il vuoto diventasse manifesto.[1]
Saigyō (XII sec.)

Il *Cantico del gallo silvestre*[2] è la riscrittura manifesta di un mito eziologico, presente in diversi culti antichi: il mito del *tarnegòl bar*. Leopardi stesso cita peraltro la sua principale fonte – il *Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum* dell'ebraista Johann Buxtorf (Basilea, 1640) – ma quasi per meglio liberarsene e, anziché riscrivere un mito preesistente, crearne uno proprio. Il mito del gallo silvestre diventa così, a tutti gli effetti, un mito leopardiano. Come afferma Ceronetti a proposito di questo testo, "Leopardi piega i simboli che adotta ad altri significati[3]", ovvero sceglie un mito prettamente religioso, al contempo cosmogonico e apocalittico[4], che sovverte: il gallo gigante della tradizione annuncia *in fine* in questa *operetta* l'annientamento

* Università di Aix-Marsiglia, CAER

1 Tratto dalla biografia di Myōe, monaco buddhista giapponese, redatta dal discepolo Kûkai; questo passo fu citato durante la lezione di Jean-Noël Robert al Collège de France, "L'ésotérisme de la langue: idées de Kûkai sur le langage", del 7 gennaio 2014 (la nostra traduzione si basa sulla della traduzione francese di Cécile Sakai).

2 Ci riferiamo all'edizione seguente: Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Cesare Galimberti (a cura di), Napoli, Guida, 1998 [1977], pp. 387-401. Per una presentazione generale del *Cantico*, si veda l'introduzione di Cesare Galimberti, *ibidem*, pp. 387-388, seguita da un ricco apparato di note.

3 Guido Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Milano, Adelphi, 1988, p. 88.

4 "Appunto all'animale cosmogonico è affidato il compito di pronunciare l'abissale cosmologia della sparizione", spiega Antonio Prete nella sua introduzione, "Corpo animale e disegno dell'alterità", in *Il gallo silvestre e altri animali*, a cura di Antonio Prete e Alessandra Aloisi, San Cesario di Lecce, Manni, 2010, p. 9.

di ogni cosa. Tale rovesciamento[5] del mito presuppone a nostro avviso un principio di dualità che percorre l'insieme del testo, a diversi livelli, e che era intrinseco al mito originario del *tarnègol bar*. Un principio di dualità che seguiremo quale filo conduttore attraverso il testo per decifrare il *Cantico,* partendo dal suo rapporto alle fonti.

Il *tarnegòl bar* è definito da un'immagine e da una funzione. Gallo gigante posato sulla terra, egli raggiunge, con la sua immensità, il cielo: è la rappresentazione grafica del legame tra cielo e terra, il *trait d'union* tra dimensione umana e dimensione divina[6]. Con il suo canto segnala ogni mattina il passaggio tra notte e giorno; è un messaggero. In questi due elementi – immagine e funzione – risiede il nucleo di senso del mito, a partire dal quale si sviluppano una serie di varianti. Ci interesseremo pertanto, innanzitutto, alle declinazioni del mito, il quale generò poche rappresentazioni letterarie e fu poco noto al tempo di Leopardi, così come lo è oggi. Possiamo così osservare che, a differenza di altre produzioni leopardiane costruite a partire da miti – come quello di Prometeo, di Atlante e di tanti altri –, il *Cantico del gallo silvestre* riporta alla luce un mito caduto nel dimenticatoio, un mito sopito.

Il testo prende inizio con un verbo che suggerisce che tutto ciò che seguirà è interamente fondato sulla parola di terzi, di cui non si rivela l'identità precisa: "Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei". Si ha così fin dall'inizio un'impressione di vaghezza circa

5 Diversi studi hanno sottolineato e definito questo rovesciamento: il Cantico è per esempio un "salmo alla rovescia" per Ariel Rathaus in "Temi ebraici in Leopardi e presenza leopardiana in Israele", in *Leopardi e l'Oriente*. *Atti del convegno internazionale (Recanati, 1998)*, a cura di Filippo Mignini, Macerata, Provincia di Macerata, 2001, p. 48; "un controcanto rischiaratore [...] cantico della creazione in senso antifrastico" per Luigi Capitano, ne "L'oriente delle chimere", RISL, 9/2013, Leonforte, Insula, p.121.

6 Il simbolismo grafico del *tarnegòl bar* presenta peraltro profonde affinità con quello dell'*aleph*, prima lettera dell'alfabeto ebraico. Sappiamo che le lettere dell'alfabeto ebraico sono interpretabili secondo differenti campi semiotici: al loro significante alfabetico si aggiunge un valore numerico, ma le loro diverse grafie sono a loro volta portatrici di senso. Tra l'altro, "aleph è il simbolo dell'universo intero. Il tratto orizzontale dell'*aleph* funge da mediazione tra il ricciolo in cima, che rappresenta il mondo superiore, e il ricciolo in basso, che rappresenta il mondo inferiore" (Henry Sérouya, *La Kabbale*, Parigi, Grasset, 1947, p. 257. La traduzione è nostra.)

i riferimenti, di incertezza circa la veridicità dell'informazione – ancora misteriosa – annunciata, in particolare per via dell'uso dell'aggettivo indefinito "alcuni". Più avanti, un altro passo contribuisce a rinforzare tale incertezza:

> si è trovato in una cartapecora antica, scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica un cantico [...] il quale, non senza fatica grande, né senza interrogare più d'un rabbino, cabalista, teologo, giurisconsulto e filosofo ebreo, sono venuto a capo d'intendere.

L'idea dell'apocrifo fittizio e l'enumerazione, al contempo seria e divertente, che, accostando riferimenti eruditi[7], definisce la lingua del manoscritto, destabilizzano ulteriormente il lettore, il quale finisce con l'interrogarsi circa l'affidabilità delle fonti citate.

Il mito del *gallo silvestre* ci è oggi familiare principalmente grazie al testo leopardiano, ma una minuziosa ricerca delle fonti mette immediatamente in evdenza la portata metatestuale dell'incipit del *Cantico.* Ci si sente davvero persi di fronte alla varietà di genere dei molteplici testi che fanno riferimento al mito del gallo gigante, i quali si distribuiscono esattamente nelle categorie enunciate da Leopardi: "in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica". Lo smarrimento fittizio riflette pertanto il nostro reale smarrimento di fronte alla complessità delle fonti, nonché, probabilmente, quello dell'autore stesso nel corso delle sue ricerche. Il mito del gallo silvestre appare in diversi *targumin* – traduzioni-reinterpretazioni della Bibbia ebraica in aramaico, destinate all'uso orale –, ma anche in alcune trascrizioni di discorsi rabbinici, così come in qualche testo cabalistico, o ancora in testi presenti nel *Talmud.* La confusione nasce non soltanto da questa molteplicità, ma anche dal fatto che queste categorie di testi si sovrappongono tra loro, fenomeno che l'autore restituisce perfettamente con la semplice preposizione "tra" che precede l'elenco. Il *Talmud* corrisponde alla versione scritta dell'interpre-

7 Cesare Galimberti spiega questo "divertissement" in Giacomo Leopardi, *Operette morali, op. cit.*, p. 390, nota 4. Lucio Felici sottolinea invece un altro punto fondamentale: proprio dall'esattezza delle fonti evocate da Leopardi "nasce la particolare coloritura della sua ironia" (*L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 173).

tazione orale della Bibbia ebraica e la cabala consiste, in modo analogo, in una reinterpretazione orale – parzialmente scritta – di questi stessi testi canonici. È così "non senza fatica grande" che riusciamo finalmente a cogliere, seppur parzialmente, seppur in modo frammentario, l'intera portata del mito del *tarnegòl bar,* di cui ogni fonte è la reinterpretazione più o meno fedele di un'altra.

Una portata metatestuale, dunque, poiché la finzione dell'apocrifo si fonda su uno stralcio di realtà. Tale meccanismo di confusione tra i piani del discorso, tra finzione e non finzione, è ulteriormente evidenziato dal paratesto nella misura in cui Leopardi, nelle note da lui scritte, sottolinea la molteplicità delle fonti citando con precisione un solo testo: "Vedi, *tra gli altri*, il Buxtorf, *Lexic. Chaldaic. Talmud. et Rabbin* col. 2653 et seq. [8]".

Il nome *tarnegòl bar* ripreso da Leopardi è la traduzione esatta di "gallo silvestre" in lingua aramaica. Di esso si conoscono due corrispondenze mitologiche fondamentali. Innanzituttto, il mito dello Ziz, uccello gigante della mitologia ebraica, citato una sola volta nella Bibbia[9] e poi sparito, di traduzione in traduzione, a partire dalla *Septuaginta*: appoggiato con un piede sulla pinna del Leviatano, lo Ziz tocca con la testa il trono divino, ma svolgerà il compito più importante nel "giorno del Giudizio", quando diverrà cibo per i Giusti[10]. Il *Targum* aramaico e il *Talmud* propongono diverse traduzioni del termine *ziz*, tra le quali *tarnegòl bar*[11], avvicinando così il mito ebraico a un'altra figura animale appartenente alla mitologia iraniana, la quale costituisce la fonte più antica attualmente conosciuta: quella del gallo sacro del mazdeismo e dello zoroastrismo[12]. Tracce scritte di questo mito si ritrovano nell'*Avesta*, che riunisce i testi sacri della religione mazdaica, e in particolare nelle gāthā, che corrispondono ai testi più antichi.

8 Il corsivo è nostro.

9 Vedi *Salmi* 50:11: "Io conosco tutti gli uccelli dei monti, e quel che si muove per la campagna [Zīz śāday] è a mia disposizione".

10 Vedi Robert Graves, Raphael Patai, *Les mythes hébreux*, tradotto dall'inglese al francese da Jean-Paul Landais, Parigi, Fayard, 1987 [Doubleday and Co, 1963], p. 72.

11 *Ibidem*, p. 73.

12 Si consulti a questo proposito lo studio di Rosa Ronzitti, "Il gallo nell'Avesta, nel Veda e in Leopardi", *Rivista italiana di linguistica e di dialettologia*, XIV, 2012.

Il gallo è qui associato alla figura sacra di Sraoša[13], il quale è al contempo "arcangelo di dio[14]" e divinità. Sraoša, guardiano e protettore della notte, scaccia i demoni notturni al sorgere del sole con l'aiuto del gallo, suo attributo. Signore e protettore del mondo materiale, funge peraltro da mediatore tra il mondo materiale e il mondo spirituale[15]. A contatto con il cielo e con la terra, esattamente come il *tarnegòl bar* descritto nel *Lexicon* del Buxtorf.

Lo zoroastrismo è fondato su un principio dualistico che oppone la luce celeste, ovvero il Bene, alle tenebre infernali in cui dimora Ahriman, personificazione del Male ben nota a Leopardi che gli consacra il suo *Inno ad Arimane*. Come lo ricorda Rosa Ronzitti nel suo fondamentale saggio, non siamo in grado di sapere se il poeta abbia effettivamente potuto consultare una traduzione dell'*Avesta*, tuttavia la sua conoscenza di Zoroastro e dello zoroastrismo è indubbia. Personaggio poetizzato nell'*Appressamento della morte* con la perifrasi "Zoroastro inventor di scienza vana[16]", egli figurava già nella *Storia dell'astronomia* come "un certo Zoroastro che vivea cinquecento anni avanti la guerra di Troia". È interessante rilevare che la fonte esatta di questo passaggio si trova in un passo di Plutarco citato alla voce "Manichei" del *Dizionario* di Bayle:

> [...] Zoroastro il mago, che si dice sia vissuto cinquecento anni prima della guerra di Troia. Costui dunque chiamava Oromaze il dio buono e Arimane il dio malvagio, e aggiungeva che il primo assomigliava alla luce più che a qualsiasi altra cosa sensibile, mentre il secondo assomigliava alle tenebre e all'ignoranza [...].[17]

---

13 Ci riferiamo ai canti avestici dedicati a Sraoša e pubblicati nel saggio di Philip G. Kreyenbroek, *Sraosa in the Zoroastrian Tradition*, Leyde, E. J. Brill, 1985. Studiando direttamente i testi sacri in lingua originale, Kreyenbroek propone un'analisi dettagliata delle caratteristiche di questa divinità.

14 A questo proposito, si veda in particolare l'articolo di Jean Kellens, autore di numerosi lavori sulla questione: "Sraoša: de la terminologie indo-iranienne à l'exégèse avestique", in *Travaux de Symposium International. Le Livre. La Roumanie. L'Europe. 3ème édition*, 20-24 Septembre 2010, vol. III, sezione IIIA, Études euro- et afro-asiatiques, Bucarest, Éditeur Bibliothèque de Bucarest, 2011, pp. 193-199.

15 Philip G. Kreyenbroek, *op. cit.*, capitolo III, "Srōš in the Pahlavi texts".

16 Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori (I Meridiani), vol. I, 1987, p. 359.

17 Pierre Bayle, *Dizionario storico e critico* [1697], Milano, Laterza, 1976, voce "Manichei", osservazione C, p. 47 della versione elettronica (disponibile

Dopo l'*Avesta*, il gallo mitico riappare in diversi testi religiosi: in alcuni *Targumin,* come già detto, ma anche nella religione cristiana. Due testi liturgici associano in particolar modo alla figura di Cristo l'immagine avestica del gallo incaricato di scacciare i demoni della notte che incitano alla pigrizia. Sono i due inni "Ad galli cantum", scritti rispettivamente da Prudenzio e Ambrogio nel IV secolo. Come lo spiega dettagliatamente Rosa Ronzitti, i due inni mostrano una somiglianza sorprendente con i testi avestici relativi al gallo, ma anche con il *Cantico* leopardiano[18].

Incontriamo poi un'immagine del gallo gigante particolarmente vicina a quella del *tarnegòl bar* nel *Libro della Scala di Maometto*[19]. Questo testo attinge essenzialmente al corpus degli *hadîth*, i quali custodiscono, nella tradizione islamica, le parole e il racconto della vita del Profeta[20]. Il *Libro della Scala* appartiene alla cosidetta letteratura del *mi`râj*, composta da diversi racconti che

online al link https://b-ok.cc/book/5304509/c36681). Bayle cita Plutarco, *Su Iside e Osiride*, nella traduzione di Amyot. Patrizia Girolami citava già lo stesso passaggio del *Dizionario* per fini diversi, presentandolo come una delle fonti possibili dell'Inno ad Arimane *(L'antiteodicea: Dio, dei, religione nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1995, p. 150). Leopardi cita nuovamente questo stesso articolo "Manichei" (osservazione D, *op. cit*., p. 51) nello *Zibaldone*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1997, vol. II, p. 4192 del manoscritto autografo (1 settembre 1826): "Il detto del Bayle, che la ragione è piuttosto uno strumento di distruzione che di costruzione [...]"; si veda Mario Andrea Rigoni, "Philosophie des Lumières et négation" e "À l'ombre de Pierre Bayle ", in *La Pensée de Leopardi*, tradotto in francese dall'italiano da Claude Perrus, Lectoure, le Capucin, 2002, pp. 49-60 e 61-76.

18 Vedi l'analisi dettagliata di Rosa Ronzitti, *op. cit.*

19 Ci riferiamo all'eccellente traduzione in francese moderno del testo, elaborata a partire dal manoscritto latino 60604 della Biblioteca nazionale di Parigi, risalente alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo: *Le Livre de l'Échelle de Mahomet. Liber Scale Machometi*, traduzione in francese di Gisèle Besson e Michèle Brossard-Dandré, Parigi, Librairie Générale Française, 1991. È interessante notare che, nel 1919, l'orientalista spagnolo Don Miguel Asin Palacios presentava questo testo come una delle fonti della *Divina commedia* di Dante (*La escatologia musulmana en la Divina Comedia*, Madrid-Granada, 1943, p. 25).

20 Inserito in un manoscritto della *Collectio Toletana* di Pietro il Venerabile, il *Libro della scala* figura inoltre tra gli scritti sacri dei musulmani (sebbene non lo sia per i teologi dell'Islam), come lo spiegano Isabelle Heullant-Donat e Marie-Anne Polo de Beaulieu nell'articolo "Histoire d'une traduction", in *Le Livre de l'Échelle de Mahomet, op. cit*., p. 21.

narrano l'ascensione di Maometto fino a Dio durante un viaggio notturno. Vi ritroviamo tre occorrenze[21] della figura del gallo gigante, la cui natura è complessa, poiché il gallo celeste musulmano è infatti anche un angelo[22].

> [...] un angelo così grande che aveva la testa al di sopra del cielo e i piedi nell'abisso. [...] L'angelo aveva forma di gallo [...]
> Il gallo era così grande che teneva la testa e la cresta nel cielo dove si trovano Dio
> e il suo Trono, e i piedi al fondo della settima terra [...].
> Il canto dell'angelo-gallo è ripreso da tutti i galli della terra, ogni mattina oppure prima di ogni preghiera, a seconda delle versioni e delle traduzioni. In alcune di queste, l'angelo-gallo annuncerà il Giorno del giudizio. Si tratta ancora una volta di testi provenienti dalla tradizione orale, oggetto di molteplici influenze religiose, culturali, linguistiche; così sembra vano cercare negli adattamenti, nei rimaneggiamenti, nelle traduzioni, le varie fonti del nostro libro [...]. Nel calderone culturale che è stato il mondo mediterraneo, si potrebbe considerare *Il libro della Scala* come un testo-crocevia, [...] un luogo intertestuale.[23]

Il *tarnegòl bar* ha quindi le caratteristiche di un mito ricorrente, ma parzialmente dimenticato, dalle origini così diffuse che difficilmente riusciamo a identificarle con precisione. Il punto di partenza del *Cantico* leopardiano è invece molto più preciso: "tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo salvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo". In questa semplice immagine si trova condensato un intero immaginario dalle radici eterogenee e possiamo supporre che la sua potenza evocatrice risieda precisamente in questa ricchissima densità. Così, se il condensare racconti è proprio alle immagini mitiche, Leopardi segue esattamente il procedimento inverso: a partire da un'immagine mitica, egli sviluppa un discorso, dispiega l'immagine mitica per darle la forma di un mito leopardiano. Possiamo peraltro notare

21 *Ibidem*, pp. 119, 177-179 e 287.

22 La natura angelica del gallo leopardiano è stata evocata da Guido Ceronetti, che fa anche lui riferimento al gallo della tradizione islamica in *Leopardi e il gallo cosmico, op. cit.*, pp. 88-90; vedi anche Luigi Capitano, che lo associa all'Angelus novus di Klee in "L'oriente delle chimere", *op. cit.*, p. 122.

23 Isabelle Weill, "Le Livre de l'Échelle et l'Occident judéo-chrétien du XIIIe siècle", in *Le Livre de l'Échelle, op. cit*., p. 37. La traduzione è nostra.

una suggestiva somiglianza tra questo procedimento e quello della cabala[24] così come lo descrive Scholem[25]:

> le produzioni decisive della Kabbalah [...] sono immagini di un contenuto mitico spesso molto drastico e interessante. [...] le formulazioni concettuali [...] cercano di interpretare queste immagini come abbreviazioni di concatenazioni concettuali. [...] Infatti qui, nelle immagini cabbalistiche, il possibile anello di congiunzione col mito e col suo mondo è rappresentato dalla gnosi [...].[26]

In una prospettiva intertestuale puramente letteraria possiamo rilevare altri interessanti riferimenti. È nota l'influenza dei *Dialoghi* di Luciano di Samosata sulle *Operette morali* leopardiane[27]. In particolare, il dialogo *Il sogno ovvero Il gallo* presenta innegabili tratti in comune con il *Cantico del Gallo silvestre.* Il dialogo narra la storia di Micillo e del suo gallo parlante che lo sveglia a notte fonda, nel bel mezzo di un sogno piacevole. Egli altri non è che Pitagora in persona, il quale, dopo diverse reincarnazioni, si è trasformato in un gallo. Datato tra il 160 e il 162, il dialogo lucianesco rappresenta la satira evidente della teoria pitagorica della trasmigrazione delle anime e appare intimamente legato al *Cantico* di Leopardi. Entrambi esplorano infatti la tematica del sogno[28] rappresentandolo come una dimensione parallela alla realtà, una dimensione altra che sarebbe, in potenza, altrettanto reale. Il canto del gallo riveste così nuovamente il significato simbolico di richiamo all'attività diurna, al lavoro, dopo il torpore

24 Per quanto riguarda il nesso tra Leopardi e la cabala, vedi di nuovo Capitano, "L'oriente delle chimere", *op. cit.*

25 Galimberti già sottolineava nelle note: "questo suo Cantico somiglia, in fondo, proprio a un Targum per la rifusione di figure e temi biblici operata alla maniera di quei rimaneggiamenti" (Giacomo Leopardi, *Operette morali, op. cit*., p. 389).

26 Gershom G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, tradotto dal tedesco da Anna Solmi, Torino, Einaudi, 2001 [1960], pp. 122-124.

27 Cfr. Giuseppe Sangirardi, "Luciano dalle 'prosette satiriche' alle Operette morali", in *Il riso leopardiano. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 1998, ripreso in Giuseppe Sangirardi, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura*. Forme della mitografia filosofica nelle *Operette morali*, Roma, Bulzoni, 2000.

28 Non a caso Leopardi cita Luciano nel capitolo dedicato ai sogni del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori (I Meridiani), vol. II, 1988, p. 680.

colpevole della notte a cui i demoni notturni vincolano gli uomini con malizia. Micillo confonde infatti le due dimensioni: "io ricco, felice e beato fra le maraviglie di un soavissimo sogno". Più precisamente, egli non fa nessuna distinzione tra la felicità provata in sogno e la felicità reale, assegnando loro un identico valore, al punto di desiderare che il sogno abbia la meglio sulla realtà: "ché se sognassi quel sogno tre continue notti, lo vedrei sempre volentieri". Per giunta, Micillo continua a svalutare l'esistenza che sta vivendo nel momento in cui è evocata la possibilità della reincarnazione: "Ma chi sarò io dopo? [...] Se io ho da tramutarmi in qualche cosa di buono, io mi levo su di qua, e mi impicco di subito a quel chiovo sopra il quale se' tu al presente". I due episodi sono paralleli: Micillo è disposto a tutto per accedere a una forma di esistenza in cui sentirsi felice e rinuncierebbe senza esitare alla sua esistenza attuale. Attraverserebbe perfino l'esperienza della morte – o del suo equivalente, l'inazione del sonno.

Anche nel *Cantico,* "Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua", ma, soprattutto, ritroviamo l'idea di due realtà parallele, due mondi coesistenti: "riducetevi dal mondo falso nel vero".[29] Il ruolo del gallo è appunto quello di riaffermare la distinzione tra i due universi, quello dei sogni e quello del mondo desto. Il gallo rappresenta la figura mitica del risveglio – e della veglia – per eccellenza.

Insomma, indipendentemente dalla fonte ritroviamo lo stesso ruolo annunciatore del gallo sacro iraniano legato al simbolismo della luce, del rinnovamento, della rinascita dopo le tenebre della notte. Si tratta di un simbolo puramente manicheo e religioso. Partendo da un mito legato a una bipartizione del mondo tra bene e male, Leopardi inverte il sistema di valori dualista instaurato dallo zoroastrismo e ripreso dai principali dogmi, associando il male e la sofferenza non più alla notte ma allo stato di veglia: "a tutti il risvegliarsi è danno [...]. Dolcissima cosa è quel sonno". Si tratta della prima tappa del contropiede leopardiano. In tale prospettiva, il gallo delle *Operette morali* appare come una sov-

29 Quest'idea costituiva inoltre il filo conduttore del *Dialogo del Tasso e del suo genio familiare* (1824): "Sappi che dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai" (Giacomo Leopardi, *Operette morali, op. cit*., p. 216).

versione di questa tradizione. Siamo in presenza di un testo apocalittico, nella misura in cui descrive molto precisamente la fine dei tempi. Eppure esso opera un rovesciamento della tradizione apocalittica dei dogmi, i quali annunciano una redenzione. La fine dei tempi annunciata dal gallo leopardiano sarà invece una fine definitiva e priva di finalità.

Il secondo contropiede consiste nell'associare questo sonno all'idea di morte, una morte paradossalmente augurata, desiderata, come un acquietamento: "Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte".

La morte degli esseri viventi trova poi il suo corrispettivo nella morte dell'intero universo. Anzi, più che una morte, un annientamento: "Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. [...] Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi".

Il concetto di rovesciamento costituisce così a nostro avviso uno dei motori del testo, ed è legato a una visione duale delle cose, vera e propria forma mentis, organizzazione delle idee che si intuisce in molti luoghi leopardiani.

Se non è possibile sapere con certezza quali di questi galli della tradizione fossero noti a Leopardi, possiamo tuttavia constatare che il suo gallo silvestre sembra emergere da questo sostrato comune. Ne sintetizza l'essenza, e appare come il compimento stilizzato di un sincretismo al contempo religioso, mitologico e letterario. Il ruolo del gallo nel simbolismo cosmico è intuibile dall'inizio alla fine del *Cantico*: si tratta di un emblema solare[30]. Si può peraltro scorgere un parallelismo tra il canto del gallo leopardiano e un passo del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* – "Rabbi Salomone dicea che il sole cantava in ogni ora qualche inno in lode di Dio"[31] – a cui fa eco il celebre passaggio dello *Zibaldone* in cui sono evocati "i rabbini dell'inno mattutino del sole" [32].

30 A questo proposito si consulti la nota dettagliata di Cesare Galimberti (in Giacomo Leopardi, *Operette morali, op. cit.*, p. 389).

31 Giacomo Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, op. cit.*, p. 749.

32 *Zib*. 55, 1819.

Leopardi evidenzia così il nucleo di senso che struttura questa figura mitica e sceglie, da lì, di ricreare il suo gallo silvestre costruendolo intorno all'asse portante della dualità. Infatti, se unisce cielo e terra come un *trait d'union*, od un ponte tra due dimensioni – l'immagine originale di questo gallo corrisponde a una semiotica del legame, del passaggio, del messaggio –, il gallo leopardiano costituisce allo stesso tempo l'immagine stessa della dualità. Come l'aleph, egli è al contempo unità originale e dualità. Tra cielo e terra, certo, ma "mezzo nell'uno e mezzo nell'altra": si tratta di un essere diviso, scisso in due, tra mondo umano e mondo divino, tra la notte e il giorno, tra la dimensione del sogno e lo stato di veglia.

Questo punto è essenziale, perché leggendo il *Cantico* leopardiano non può sfuggire la sua natura dichiaratamente duale, tanto sul piano concettuale che sul piano stilistico: la polarizzazione di tutte le tematiche affrontate si associa, di riflesso, a una polarizzazione della scrittura. Se l'insieme dei substrati mitologici evocati si condensa nell'immagine potente del gallo gigante eretto tra cielo e terra, Leopardi si impegna a dispiegare secondo la sua fantasia questi contenuti latenti, a proiettarli come attraverso un prisma su diversi livelli di significanza del testo. Cesare Galimberti descrive ammirevolmente i procedimenti stilistici dell'annullamento in Leopardi e come questi riflettino, nel *Cantico*, la tensione verso il Nulla[33]. Ma altri effetti di riflesso ripetono questo stesso procedimento stilistico: la natura duale del gallo corrisponde a una moltiplicazione degli effetti di dualità nel testo. Si assiste a una dualizzazione del testo, che è anche dualizzazione del mondo, la quale si risolve finalmente nell'unità ideale del Nulla.

Se vi è una dicotomia primogenia del *Cantico*, essa è temporale. Leopardi sviluppa una bipartizione assoluta dell'esistenza umana tra notte e giorno e questa bipartizione è la chiave di volta del suo ragionamento e della visione dell'universo che propone. La descrizione della vita diurna e delle attività ad essa legate è costruita attraverso un'opposizione sistematica al tempo not-

33 "[...] ai modi 'pellegrini', 'indefiniti', 'vaghi', arcaici, alle incalzanti interrogazioni e negazioni, in cui quelli sembrano annullarsi, così come in una totale distruzione s'annulla, alla fine del Cantico, il mondo intero" (Cesare Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959, p. 117).

turno. Il canto del gallo comincia così con una rottura – fortemente marcata dalla breve e secca interiezione *su* – che implica innanzitutto un senso temporale: "Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce". Il canto comincia esattamente nell'istante limitrofo tra giorno e notte.

Tale dicotomia ne implica una seconda, naturale, tra lo stato di veglia e il sonno, e quindi tra la dimensione del reale e quella del sogno. Alla stregua di Luciano, Leopardi insiste sulla natura illusoria dei sogni e colloca una delle chiavi poetiche del *Cantico* nell'opposizione affascinante che anima il binomio, strano ma indissolubile, formato dal "mondo falso" e dal mondo "vero". Il susseguirsi delle opposizioni *en abyme* prosegue, e la leggerezza della dimensione dei sogni contrasta con il peso della vita reale, "la soma della vita". Se seguiamo questa logica associativa, possiamo ancora stabilire un nesso tra questo contrasto e un'altra antinomia fondatrice del *Cantico:* quella che oppone materia e immaterialità.

L'abbiamo visto, da un punto di vista puramente grafico, la figura del *tarnègol bar* definisce una bipartizione spaziale del mondo, tra cielo e terra. Il dualismo tra giorno e notte risuona in una rete di opposizioni che sono esse stesse d'ordine spaziale, come per esempio quella tra movimento e immobilità, o tra posizione eretta e posizione distesa. Tra verticalità, dunque, e orizzontalità. Il passaggio da uno stato all'altro è, ancora una volta, presente sin dall'*incipit* stesso – "Su mortali, destatevi" –, nell'energico imperativo rafforzato dall'interiezione *su*, che raddoppia l'indicazione della verticalità già suggerita dal verbo *destarsi.* La forza di questo contrasto raggiunge il suo apice quando Leopardi suppone appunto una fusione, impossibile ma suggestiva, tra queste due dimensioni:

> Se il *sonno* dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita: se sotto l'astro diurno, *languendo* per la terra *in profondissima quiete* tutti i viventi, non apparisse *opera alcuna*; non muggito di buoi per li prati, né strepito di fiere per le foreste, né canto di uccelli per l'aria, né sussurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, *non moto alcuno* [...] sorgesse in alcuna banda.[34]

34 La sottolineatura è nostra.

Se il sonno e la veglia si confondessero, se l'inerzia avvolgesse il mondo intero... Questa prima fusione tra vita e sonno annuncia la conclusione apocalittica del *Cantico,* fusione definitiva tra vita e morte, tra tutto e niente. La annuncia anche attraverso l'evocazione del silenzio, un'evocazione singolare in quanto composta da un'enumerazione di assenze di suoni, o per meglio dire di assenza di voci, umane o animali. E come per sottolineare il vuoto impalpabile del silenzio e dargli corpo, Leopardi associa a ciascuna di queste voci mancanti uno spazio, le situa in un luogo ben preciso – prati, foreste, aria, campagna, ecc. – a cui ognuna dovrebbe corrispondere, a cui corrisponderebbe certamente in uno *spazio* diurno normale. Si può peraltro rilevare l'impiego suggestivo del termine "spazio" nel testo, in cui spesso indica una durata temporale. Questo utilizzo, legato all'uso comune dell'epoca, è tipico della lingua antica, eppure si presta in modo sottile alle strategie dell'autore e gli permette di confondere, ancora una volta, due dimensioni: quella del tempo e quella dello spazio.

Il contrasto tra la vita e la morte, così come l'idea di una fusione tra loro, è così suggerito in filigrana durante tutto il canto del gallo. Esso va di pari passo con l'associazione del sonno alla morte, evidente nel passaggio citato qui sopra. Il fatto di immaginare un sonno perpetuo, che sia un tutt'uno con la vita, presuppone già che il sonno sia altro rispetto alla vita e che dunque costituisca, in sé, una forma di morte. Allo stesso modo, il lessico utilizzato evoca con forza il riposo eterno ("perpetuo", "languendo per la terra in profondissima quiete"). Più avanti, in un passo già citato, questo legame intimo è finalmente esplicitato:

Verrà tempo che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella.

Il sonno è quindi doppiamente "falso": da un lato, perché è sede di quelle illusioni notturne che sono i sogni. Dall'altro perché è solo una parvenza di morte: si limita a inscenarla.

Nell'ambito della stessa serie di giochi di specchi, un altro sdoppiamento eufemistico dell'opposizione tra vita e morte è rappresentato dal contrasto tra gioventù e vecchiaia, *topos* che si può definire ossessivo in Leopardi.

In questa rete di simmetrie oppositive appaiono connessioni forti ed evidenti: il giorno è implicitamente legato alla luce, allo stato di veglia, lucido, attivo, eretto e in movimento. Insomma, alla vita. Al contrario la notte è oscurità, sogno, illusione, immobilità, posizione sdraiata, elementi che costruiscono un'immagine del sonno simile a quella della morte.

L'insieme del Cantico è così una pura tensione verso l'idea finale di morte universale.

Tali associazioni tematiche si caricano di senso per l'insolita insistenza di Leopardi, per la ripetizione assillante di queste paia di opposti, per il fatto che nessuna idea del *Cantico* sia espressa al di fuori di questa rete di opposizioni. Leggendolo di un fiato si è innanzitutto colpiti dall'originalità dello stile, e in particolare dal ritmo. Attraverso un altro gioco di specchi, il ritmo caratterizza, nella sua forma, il *Cantico,* il quale si interroga quanto al ritmo: come lo sottolinea Antonio Prete, questo testo è una "meditazione sul ritmo dell'universo[35]".

Il suo stile ricorda infatti fortemente quello dell'*Ecclesiaste*, ben noto a Leopardi[36], che, anche solo per il suo *leitmotiv* – "sotto il sole[37] " –, appare come un testo gemello del *Cantico del gallo silvestre*:

1.3 Quale *utilità* ricava l'uomo da tutto l'*affanno*
per cui fatica sotto il sole?
1.4 Una generazione *va*, un'altra *viene*,
ma la terra resta sempre la stessa.
1.5 Il sole *sorge* e il sole *tramonta*;
si affretta verso il luogo da dove risorgerà [...].
1.9 Ciò che *è stato sarà*
e cio che *si è fatto si rifarà*;
non c'è niente di nuovo sotto il sole. [...]

35 Antonio Prete, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 36.

36 Diversi studi si interessano al rapporto leopardiano con l'Ecclesiaste. Giovanni Carlo Sonnino parla di "qoheletismo leopardiano" nel suo "Giacomo Leopardi e il popolo ebraico", in *Leopardi e l'Oriente, Atti del convegno internazionale, op. cit.*, p. 62. Si consulti anche lo studio di Paolo Rota, *Leopardi e la Bibbia: sulla soglia d'"alti Eldoradi"*, capitolo IV, "Qohelet, o della vanità", Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 1937-184. Vedi anche Loretta Marcon, *Qohélet e Leopardi. L'infinita vanità del tutto*, Napoli, Guida, 2007; *La notte oscura dell'anima: Giobbe e Leopardi*, Napoli, Guida, 2005.

37 Leopardi allude peraltro all'*Ecclesiaste* in un passo sul sole nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, op. cit.*, p. 755.

32. Per ogni cosa c'è il suo momento, il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo.
31. C'è un tempo per *nascere* e un tempo per *morire*;
un tempo per *piantare* e un tempo per *sradicare* le piante;
31 Un tempo per *uccidere* e un tempo per *guarire*,
un tempo per *demolire* e un tempo per *costruire*.
32 Un tempo per *piangere* e un tempo per *ridere*,
un tempo per *gemere* e un tempo per *ballare*.
33 Un tempo per *gettare sassi* e un tempo per *raccoglierli*;
un tempo per *abbracciare* e un tempo per astenersi dagli abbracci;
34 Un tempo per *cercare* e un tempo per *perdere*,
un tempo per *serbare* e un tempo per *buttare* via.
35 Un tempo per *stracciare* e un tempo per *cucire*;
un tempo per *tacere* e un tempo per *parlare*;
36 Un tempo per *amare* e un tempo per *odiare*,
un tempo per la *guerra* e un tempo per la *pace* [...].
4.2 Allora ho proclamato più felici *i morti, ormai trapassati*, dei *viventi* che sono ancora iN vita [...][38].

Alla stregua del *Cantico del Gallo silvestre*, questo passaggio scandisce con forza un ritmo che si infonde in noi come uno degli effetti più salienti del testo: un ritmo binario, risultante da una accumulazione similare di coppie di contrari, da un lato, ma anche da una sintassi che si destreggia in parallelismi declinati alternativamente in ripetizioni o chiasmi.

In Leopardi però questa accumulazione si complica. Il binarismo del *Cantico* non dipende infatti solo da opposizioni, ma anche da formule di ripetizione e di insistenza: molto spesso i sintagmi, coordinati dalla congiunzione "e" o apposti, sono quasi sinonimi, o presentano quantomeno un significato affine. L'effetto ricercato è quello della ridondanza, dell'accumulazione: "aspettative gioconde, e pensieri dolci", "intera e salva", "breve e caduco", "ripigliare un poco di lena, e ristorarsi", "dilettosi e lieti", "infortuni e travagli", "brevissima e fuggitiva", "intenta e indirizzata a [...]", "scadere e languire" e, per concludere, apoteosi di questa serie, "un silenzio nudo, e una quiete altissima". In altri casi ancora, il ritmo binario dipende da una sintassi dell'alternativa retta dalla congiunzione "o", che talvolta implica nuove opposizioni: "se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola",

38 La sottolineatura dei termini delle opposizioni è nostra.

"se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo, o che il Cantico vi fosse recato da qualche altra", "o durevole o transitoria", "vedi tu di presente o vedesti mai", "abitato o deserto", "qual pianta o che altro che tu vivifichi", "provveduta o sfornita", "vegetative o animali", "beato o infelice". Gli esempi sono numerosi.

Sommandosi agli effetti di opposizioni tematiche citati in precedenza, questi generano un effetto di molteplicità, di profusione vertiginosa, e uno stile che riflette fedelmente lo "stile interrotto" che l'autore, nel prologo del *Cantico*, si scusava insinceramente di dover usare. Una lettura del testo alla luce dall'evidenziazzione di queste strutture binarie rivela, a nostro avviso, questa profusione strutturata.

> "alcuni **maestri** *e* **scrittori** ebrei, che tra il **cielo** *e* **la terra**, o vogliamo dire **mezzo nell'uno** *e* **mezzo nell'altra**, vive un certo gallo salvatico; il quale sta **in sulla terra** coi **piedi**, *e* tocca colla **cresta** *e* col **becco il cielo**. [...] Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo **di tempo in tempo,** *ovvero* **tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola;** *e* **chi l'oda cantare,** *o* **chi l'abbia udito;** *e* **se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo,** *o* **che il Cantico vi fosse recato da qualche altra.**
> [...] **la prosa** *piuttosto che* **il verso**, se bene in cosa poetica. **Lo stile interrotto**, *e* forse qualche volta **gonfio**, [...] all'uso delle **lingue**, *e* massime dei **poeti**, d'oriente [...].
> [...] **torna la verità** in sulla terra, *e* **partonsene le immagini vane**. [...] riducetevi *dal* **mondo falso** *nel* **vero**.
> Ciascuno in questo tempo **raccoglie** *e* **ricorre** [...] **aspettative gioconde**, *e* **pensieri dolci**. **Ma pochi sono soddisfatti** di questo desiderio: **a tutti** il risvegliarsi è **danno**. [...] *o* **letizia** *o* **speranza**. **L'una** *e* **l'altra** insino alla vigilia del dì seguente, conservasi **intera** *e* **salva**; ma in questa, *o* **manca** *o* **declina**.
> [...] ma forse che vi si troverebbe *o* **copia minore di felicità**, *o* **più di miseria**, che oggi non vi si trova? Io dimando a te, o sole, **autore del giorno** *e* **preside della vigilia**: nello spazio dei secoli da te **distinti** *e* **consumati** fin qui **sorgendo** *e* **cadendo** [...] la soddisfazione, *o* **durevole** *o* **transitoria**, di quella creatura che la produsse? *Anzi* **vedi tu di presente** *o* **vedesti mai** la felicità dentro ai confini del mondo? [...] in qual paese **abitato** *o* **deserto**, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme **illustrano** *e* **scaldano**? Forse **si nasconde** dal tuo cospetto, *e* siede nell'imo delle spelonche, *o* **nel profondo della terra** *o* **del mare**? [...] **qual pianta** *o* **che altro che tu vivifichi**; qual creatura **provveduta** *o* **sfornita** di virtù **vegetative** *o* **animali**? E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, **dì** *e* **notte**, *senza* **sonno** *né* **requie**, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu **beato** *o* **infelice**?

> [...] questo sonno **breve** *e* **caduco**, è male per se **mortifero**, *e* **cagione di sonno eterno**. [...] **ripigliare** un poco di lena, *e* **ristorarsi** con un **gusto** e quasi una **particella** di morte.
> [...] **proprio** *ed* **unico** obbietto il morire. [...]
> pensieri **dilettosi** *e* **lieti**; ma quasi tutti se ne **producono** *e* **formano** di presente: perocché gli animi in quell'ora, eziandio senza materia alcuna **speciale** *e* **determinata**, **inclinano** sopra tutto alla giocondità, *o* **sono disposti** più che negli altri tempi alla pazienza dei mali. [...] Molti **infortuni** *e* **travagli** propri, molte cause di **timore** *e* di **affanno**, [...] volte in **dispregio**, *e* quasi per poco in **riso** come effetto di **errori**, *e* **d'immaginazioni** vane. [...] **brevissima** *e* **fuggitiva** [...].
> **sentire** *e* **conoscere** [...] Tanto in ogni opera sua la natura è **intenta** *e* **indirizzata** alla morte: poiché non per altra cagione la vecchiezza prevale **sì manifestamente**, *e* **di sì gran lunga**, nella **vita** *e* nel **mondo**. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con **sollecitudine** *e* **celerità** mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo **scadere** *e* **languire**: perocché se **nell'autunno** *e* **nel verno** si dimostra quasi **infermo** *e* **vecchio** [...]. Tempo verrà, che **esso universo**, *e* **la natura medesima**, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi **regni** *ed* **imperi** umani, *e* loro maravigliosi **moti**, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi **segno** *né* **fama** alcuna; [...] un **silenzio** nudo, *e* una **quiete** altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano **mirabile** *e* **spaventoso** dell'esistenza universale, innanzi di essere **dichiarato** né inteso, **si dileguerà** *e* **perderassi**.[39]

Rispetto al brano citato dell'*Ecclesiaste,* possiamo notare che la sintassi binaria non è lineare e nasconde altre suddivisioni: le frasi, non più binarie, sono invece composte da sintagmi binari caratterizzati, lo abbiamo visto, da diverse forme di dicotomia. Si osserva dunque una complicazione della sintassi che si svolge non più su un solo livello di opposizione, ma su vari livelli che si articolano tra loro: le frasi non presentano più una sola simmetria, bensì molteplici simmetrie; biforcano per poi biforcare di nuovo, si piegano e ripiegano su sé stesse, dando vita a spazi di smarrimento che contrastano – generando un'altra forma, metatestuale, di coppie di contrasti – con la dualità limpida del resto del testo. Leopardi moltiplica così a tratti la dimensione binaria, per farne una molteplicità vertiginosa. Egli associa (e si tratta qui di un connotato del carattere, o meglio dello stile del poeta) il rigore puro e lo smarri-

39 Scriviamo in grassetto i termini messi in opposizione o in parallelo, in corsivo gli strumenti sintattici corrispondenti e sottolineamo infine tutto il sintagma interessato.

mento vorticoso, il sistema e la perdita dei punti di riferimento, la certezza e il dubbio. La ricchezza complicata di questo *Cantico*, e la fredda semplicità del suo esito: il Nulla[40].

E in effetti, se analizziamo lo sviluppo ritmico del testo, gli effetti di profusione sembrano essere stati concepiti al solo scopo di condurre all'esito, unico e inevitabile, che costituisce al contempo la conclusione del testo e la conclusione dell'universo: il non-essere, o la sua espressione, il silenzio[41]. La ripetizione insistente delle strutture binarie è sospesa solo in rari passaggi, in cui fa emergere (doppiamente, grazie a questo processo) l'idea di unicità. Si tratta di passaggi chiave, come il già citato "Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed *una cosa medesima* colla vita etc."; o ancora il passo che si chiude con "se non per giungere a *questo solo intento* della natura, *che è la morte*[42]".

Con il *Cantico*, Leopardi si trova a un crocevia mitico, tra l'abisso vertiginoso delle fonti e la dimensione potenzialmente infinita delle emulazioni a venire. Egli sovverte un mito preesistente, certo, ma crea al contempo un mito nuovo: fa riemergere un mito dimenticato per secoli, il mito sopito del *Tarnegòl bar*, per creare attraverso molteplici sincretismi un vero e proprio mito leopardiano. Non al *Tarnegòl bar* fanno riferimento, per esempio, Herman Melville[43] e Giorgio De Chirico[44], bensì proprio al *Gallo silvestre*.

---

40 Cfr. Antonio Prete, "Prefazione. Il deserto e il fiore", in *Finitudine e infinito, op. cit*., p. 11: "Il fiorire e il nulla. La poesia di Leopardi ha congiunto questi due abissi".

41 Perle Abbrugiati evoca le valenze dei silenzi leopardiani in "Les timbres du silence dans l'oeuvre de Leopardi", in *Mélanges offerts à Mario Fusco, Chroniques italiennes*, XII, n°3/4, 1996, pp. 7-33.

42 Le sottolineature dei termini in questione sono nostre.

43 Si veda Herman Melville, "Il chicchirichi del Nobile gallo beneventano", in *Le encantadas; Bartley; Il chicchirichi del Nobile gallo beneventano; I due templi; Il budino del povero e le briciole del ricco*, tradotto dall'inglese da Enzio Giachino, Milano, Verona, Mondadori, 1957. a questo proposito si consulti lo studio dettagliato di Danilo Bonanno, *A chartless voyage: presenze leopardiane nell'opera di Herman Melville*, Pisa, ETS, 2006.

44 Proponevamo già uno studio delle relazioni tra il gallo leopardiano e la simbologia del tarnegòl bar, oltre che della presenza di tale mito in Giorgio De Chirico, in "Les représentations du tarnegòl bar et leur symbolique chez Giacomo Leopardi, Giorgio De Chirico et Marc Chagall", *Studii de Stiinta si Cultura*, Volumul X, 2014, Numarul 3 (38), pp. 67-76.

Ritroviamo lo stesso spirito di sovversione dissacrante in *Così parlò Zarathustra,* dove Nietzsche[45] propone una satira di Zoroastro e, per l'appunto, del suo manicheismo:

> Zarathustra allora disse:
> Alzati, pensiero vertiginoso, sorgi dal mio profondo! Io sono il tuo canto del gallo e l'alba tua mattutina [...].
> Sfrega gli occhi tuoi a fin di scacciare il sonno, la miopia, l'accecamento. Ascolta me pure con gli occhi tuoi: la voce mia è un rimedio anche per i ciechi nati. E quando ti sarai destato una volta, rimarrai desto per sempre.[46]

Zoroastro subisce in questo passo una trasfigurazione; messaggio e allo stesso tempo messaggero, egli è il "canto" e, implicitamente, il gallo che canta. Zoroastro annuncia peraltro, in questo libro, un passaggio verso il vuoto, ovvero la morte di Dio[47].

Il potere che il gallo è in grado di esercitare risiede interamente nell'emissione vibrante del suo canto, in una produzione del Verbo che è musica ma anche, lo abbiamo visto, ritmo. Il gallo è canto, è questa la sua stessa essenza, e di conseguenza, o meglio indissolubilmente, attraverso un ennesimo gioco di specchi, tutto il testo è canto. Non si può ignorare l'importanza fondamentale del concetto di *canto* nell'universo poetico di Leopardi, il quale denomina così la sua raccolta principale – i *Canti* – per poi riprendere il termine nel titolo di due testi chiave, *Ultimo canto di Saffo* e *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Hapax nel titolo delle *Operette morali*, la parola *cantico*, come spiega Lucio Felici, si distingue dal *canto,* che designa semplicemente

45 Ci limiteremo a citare l'opera che raccoglie gli scritti di Nietzsche su Leopardi: Friedrich Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di Cesare Galimberti, Genova, Il melangolo, 2000.

46 Federico Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. dal tedesco di Domenico Ciampoli, Milano, Casa Editrice Monanni, 1927, pp. 333-334 (versione e-book consultabile al link: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/n/nietzsche/cosi_parlo_zarathustra/pdf/nietzsche_cosi_parlo.pdf).

47 Zarathustra si fa canto del gallo e annuncerà la morte di dio, mentre il *Cantico* leopardiano, canto dell'aporia dalla musicalità paradossale – una musicalità dell'aporia – è eseguito da un animale divinizzato, emblema della divinità che annuncia la sua stessa morte; cfr. il nostro articolo "Les représentations du tarnegòl bar et leur symbolique chez Giacomo Leopardi, Giorgio De Chirico et Marc Chagall", *op. cit*.

"un testo cantabile", principalmente per via del "valore 'durativo' e ripetitivo del latino *canticum:*[48]" la sfumatura tra i due termini è strettamente legata a una questione ritmica. Insomma, la scelta del termine *cantico* per il titolo conferma l'importanza centrale della questione ritmica nella composizione del testo. La parola *cantico* è inoltre il punto preciso in cui nasce, per propagarsi come un'"onda musicale discontinua[49]", la dimensione solenne del testo, funzionale e al contempo dotata di inebriante bellezza, in quanto da essa dipende il rovesciamento che abbiamo evocato: il cantico sovvertito doveva essere ironico ma anche magnifico. Doveva poi concludersi con un gioco di specchi finale e duplice, in cui il silenzio della fine del testo è anche quello della fine del canto e corrisponde all'annuncio del silenzio eterno del vuoto.

Il gallo gigante, emblema solare del passaggio, permette di passare da una dimensione all'altra, dalla notte al giorno, dai sogni alla realtà: riattivando questo mito sopito, Leopardi riattiva anche il mito stesso del risveglio. In un lento naufragio musicale dal canto verso il silenzio, il testo simboleggia un altro passaggio, fondamentale per l'immaginario leopardiano: dalla materia al vuoto, dal finito all'infinito.

48 Lucio Felici, "La voce dell'origine", *op. cit.,* p. 169.
49 *Ibidem*, p. 177.