

Alessia Vecchi

Parole e afasie dall'aldilà: il metagenere del dialogo dei morti

Abstract: L'articolo vuole proporre uno spunto di riflessione che si origina da due quesiti: quand'è che in letteratura si dialoga con gli abitanti dell'oltretomba? E perchè chi scrive decide di farlo? Si tratta di un *topos* che all'interno della tradizione occidentale attraversa secoli e generi letterari. La prospettiva qui delineata muove dal modello epico-omerico dell'XI canto dell'*Odissea*, per arrivare al Montale di *Xenia* col fine di individuare parallelismi e fratture in una continuità diacronica che unisca classico e contemporaneo.

Abstract: This article aims to act as a springboard for reflection about two different queries: throughout literature, when are dialogues with individuals from the underworld present? And why do authors decide to engage with them in their writings? This is a *topos* which extends over centuries and literary genres within the Western tradition. The perspective spaces from the epic-Homeric model of the *Odyssey* XI, up to Montale's *Xenia* in order to identify parallelisms and fractures in a diachronic continuity that combines classic and contemporary.

Parole-chiave: epos; poesia contemporanea; retorica; dialogismo; morti; aldilà
Keywords: epos; contemporary poetry; rhetoric; dialogism; dead; underworld

Alessia Vecchi è laureanda presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, in Italianistica. Laureata in Lettere Classiche con una tesi su Fabrizio De André, si occupa dei rapporti tra il cantautorato e la poesia italiana contemporanea, con una particolare attenzione ai fenomeni retorici e metrico-prosodici.
Email: alessia.vecchi4@studio.unibo.it

Cosa intendiamo per metagenere

Parlare di amore o di morte in letteratura significa muovere da due matrici tematiche principali, strutturanti la produzione letteraria occidentale a partire dalle sue origini. Ma quand'è che all'interno di un testo letterario si fanno parlare i morti? Per quale motivo e in che modo un autore decide di far pronunciare parole a personaggi defunti? Il dialogo dei morti si inquadra in un genere tutt'altro che esclusivo, anzi proprio a carattere universale, in grado di attraversare epoche e categorie. Per questo, in riferimento al dialogo dei morti, parleremo di metagenere etimologicamente inteso come genere che attraversa i generi. Il dar voce ai morti, il dialogare con essi, non è mai un procedimento scontato ma risponde a ben precise esigenze argomentative, letterarie. Se da una parte è possibile tracciare una linea che parte dal modello epico e arriva al Novecento – un percorso che dimostri diacronicamente il perpetrarsi di figure retoriche costitutive del genere stesso –, dall'altra individueremo tre funzioni principali per cui il dialogo dei morti è stato tradizionalmente impiegato: a) funzione collettiva di *exemplum*, parenetico-didascalico; b) funzione critica attraverso il rovesciamento parodico-satirico; c) funzione individuale di elaborazione privata del lutto. Tale contributo vorrebbe mettere in luce, attraverso alcuni degli esempi più illustri della nostra tradizione letteraria – oltre ai parallelismi fra antico e moderno, mondo classico e contemporaneo – anche una cesura, una frattura che separa un prima da un dopo nel dire in versi ciò che spesso è stato tramandato nella forma di dialogo con l'aldilà.

Vorremmo delineare in prima istanza le caratteristiche retoriche proprie del genere: oltre alla tassonomia abituale dei tropi^[1], ci muoveremo verso la teoria tracciata da Perelman e Tyteca^[2] all'interno de *Il trattato dell'argomentazione*. Due sono le figure, canonicamente intese, su cui il genere si fonda: la prosopopea e il dialogismo. La prosopopea consiste nel far parlare un oratore fittizio e viene solitamente impiegata per dar voce a oggetti inanimati. Lausberg^[3] la accosta alla personificazione e la classifica come una

figura di pensiero per sostituzione che riguarda aspetti del testo e si realizza nell'ambito dei contenuti. La prosopopea permette dunque all'autore di far parlare chi, nella realtà – al di fuori dalla macchina poetico-narrativa – non potrebbe farlo. Procedimento retorico complementare è il dialogismo: i morti non solo parlano, ma ci parlano. Il dialogismo, come spiega Ellero, fa parte delle possibilità di realizzazione della *sermocinatio*: «Se realizzata in forma di conversazione a domanda e risposta, la *sermocinatio* prende invece il nome di dialogismo, una figura che consiste nella rappresentazione di un dialogo simulato tra il locutore e un interlocutore fittizio»^[4]. Entrambe, stando a quanto delineato da Perelman e Tyteca, rientrano fra le figure della presenza, aventi come funzione argomentativa quella di aumentare la carica persuasiva di un enunciato. In questo senso, il dialogo dei morti si contraddistinguerebbe come genere tipico di un discorso incentrato sul *pathos*. Il colloquio con l'oltremondo si caratterizza altresì quale espediente retorico per costruire una narrazione volta al rovesciamento ironico^[5], ottenuto mediante l'impiego dell'argomento di dissociazione e del luogo della precarietà. Non ci è possibile, in questa sede, approfondire dettagliatamente l'impiego di luoghi e argomenti del discorso, si rimanda quindi a una trattazione più dettagliata: in primis alla teoria della nuova retorica di Perelman e Tyteca – come sopra indicato –, in secondo luogo si rinvia a Raimondi^[6] per una riflessione specifica circa la definizione di una retorica ristretta, ovvero incentrata unicamente *sull'elocutio*, predominante per la maggior parte della nostra storia critica-letteraria.

Il modello epico: le catabasi di Odisseo ed Enea.

La discesa agli inferi – la *Nèkyia* – rappresenta uno dei *topoi* letterari più conosciuti e utilizzati all'interno della cultura occidentale, ad esso appartengono le rispettive catabasi dell'XI libro dell'*Odissea* e del VI dell'*Eneide*. Stabiliti dalla critica i celeberrimi parallelismi strutturali presenti fra i due canti – nonché fra ambo le opere in generale – e talora alcune interpretazioni piuttosto discordanti,

abbiamo deciso di concentrarci in questa sede – adoperandoci per un focus specifico – sull’aspetto retorico-argomentativo grazie a un assunto fondamentale: nel mondo dei morti viene impiegato un linguaggio anomalo rispetto a quello dei vivi. Prendiamo le mosse da figure centrali all’interno dei passi in questione, ossia Tiresa – l’indovino cieco per il quale Odisseo è sceso nell’Ade seguendo le indicazioni della maga Circe – e Anchise, il padre dell’eroe troiano Enea. Entrambi i personaggi hanno la funzione narrativa di collegare il passato con il presente e il futuro degli eroi, motivo per cui possono essere metonimicamente considerati simbolo della *Nèkyia* stessa. Se in Omero, infatti, come afferma Tsagarakis, «Nekyia connects the hero’s past, in terms of connectives memory of his “history”, with the present and foreshadows the future, which is essential to the development of the *nostos* theme»^[7], nell’episodio virgiliano Otis sottolinea come il destino individuale di Enea sia connesso a quello glorioso di Roma: «With this moral (806-7) the major purpose of the sixth book of *Aeneid* is accomplished: Aeneas has been finally brought out of the past, to moral duty and his future. He accepts at the hands of his father and the conscience, his now unmistakable personal destiny»^[8].

Per quanto concerne la scena odissiaca, Gize^[9] ha recentemente dedicato uno studio alla retorica impiegata nell’Ade da parte degli eroi omerici, individuando l’aldilà come un luogo di sperimentazione poetica. Secondo questa logica, la profezia di Tiresia – anch’essa soggetta a diverse letture da parte dei critici, molte delle quali vertono sulla sostanziale inefficacia del vaticinio –, assume valore solamente se calata nel contesto all’interno del quale viene pronunciata, ovvero nel mondo dei morti, dove i discorsi non possano essere uditi né dai mortali né dagli dèi. L’autore insiste particolarmente sull’eccezionalità dei dialoghi fra Odisseo e le *psychai* – nel caso dello scambio con l’indovino – dimostrata dalla «full line formula»^[10] con cui l’augure gli si rivolge: «διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ»^[11]; si tratta di un fatto rilevante all’interno del *plot* narrativo dell’intera opera perché «the identity of the hero is treated as a taboo throughout much of the *Odyssey*»^[12]. Giungiamo a una

prima considerazione: nel regno degli inferi si possono proferire parole impronunciabili nel mondo terreno, secondo il meccanismo argomentativo definito luogo della precarietà^[13] con cui si privilegia l'unico sull'universale, il momentaneo sul duraturo, dunque la qualità sulla quantità; mediante una retorica del *carpe diem* il discorso dei morti spesso assume – soprattutto nei modelli epico-classici – le caratteristiche dell'*exemplum*: i defunti, in veste di testimoni fra due realtà, indicano a coloro a cui è concesso ancora scorgere la luce del sole quali atteggiamenti assumere, quali scelte intraprendere prima che sia troppo tardi. La profezia di Tiresia acquista valenza di verità perché mostra la via per un ritorno effettivo delineando il «final cryptic journey Odysseus will have to undertake»^[14].

Arriviamo dunque, attraverso la voce dell'indovino, a un'ulteriore riflessione circa le parole provenienti dall'aldilà: i defunti, come in questo caso, hanno la capacità di indicare ai vivi verità^[15] non diversamente intuibili. I versi in cui si presagisce il destino dell'eroe simboleggiano una sorta di rinascita per Odisseo il quale, paradossalmente, solo dopo essersi calato nel mondo dei morti potrà rimettersi in mare verso Itaca e una nuova esistenza. Le informazioni fornite dal veggente non risultano, in conclusione, indispensabili da un punto di vista pragmatico – sarà infatti Circe, nel canto successivo, a fornire le indicazioni precise sulla rotta da tenere e su come evitare i pericoli del mare –, ma unicamente grazie a esse il nostro eroe recupera la propria identità, conosce il suo destino e il motivo delle sventure subite: è infatti la prima volta in cui viene citata esplicitamente l'ira di Poseidone provocata dall'accecamento di Polifemo. Senza le premunizioni di Tiresia e in assenza del colloquio con le *psychai*, il Laertide non avrebbe potuto intraprendere il suo viaggio di ritorno, consapevole inoltre della morte tranquilla che la *tuche* avrà in serbo per lui:

πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλδος αὐτῶι
 ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνηι
 γῆραι ὑπο λιπαρῶι ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
 ὄλιβοι ἔσσουνται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω^[16].

La presagita fine del protagonista – pur nella consapevolezza di poter raggiungere Itaca –, il suo essere cioè destinato a morire «consunto da splendente vecchiezza», si discosta *in toto* dal binomio epico vita breve-morte gloriosa che caratterizza gli eroi dell'*Iliade*. Se, come abbiamo detto, i defunti sono *exempla* per i vivi, allora in quale modello occorre riconoscersi? In quello del *polùtropos* Odisseo o in quello *dell'aristos* Achille? Una parte della critica riconosce nel dialogo fra i due personaggi – siamo collocati fra le pagine dell'XI libro – una contrapposizione netta fra i valori espressi nei due poemi: da una parte il *kleos*, dall'altra la *metis*. Ad avvalorare tale ipotesi interpretativa sta l'inaspettata risposta dell'eroe acheo, nel momento in cui riceve i tradizionali elogi mediante gli epiteti formulari:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλωι,
 ἀνδρὶ πάρ' ἀκλήρωι, ὧι μὴ βίωτος πολὺς εἶη,
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν^[17].

La risposta di Achille sembrerebbe dunque negare le virtù tipiche dell'epopea, producendo un effetto di stonatura parossistica. Del resto, è necessario considerare l'intero sistema valoriale greco, per cui la morte è contraddistinta da una implicita ambivalenza, colma di gloria, ma indicibile e insostenibile; il Pelide incarna nell'*Iliade* l'eroe che sceglie una vita breve, perendo «di bella morte» e ottenendo la fama eterna. Questo perché l'epopea trasforma – secondo Vernant – «un individuo che ha cessato di esistere in un personaggio la cui presenza, in quanto morto, è iscritta per sempre nell'esistenza del gruppo»^[18], garantendo il perpetrarsi di ideali all'interno della memoria collettiva su cui si intreccia l'enciclopedia antropologica caratteristica del genere epico. Così di nuovo Vernant:

Strappando dall'oblio il nome degli eroi, è in realtà tutto un sistema di valori che la memoria sociale tenta di radicare nell'assoluto, per preservarlo dalla

precarietà, dall'instabilità e dalla distruzione: in breve per affrancarlo dal tempo e dalla morte^[19].

Allora come si spiega la risposta paradossale del più famoso degli achei? È vero che la seconda opera omerica ci propone tutt'altri valori, quasi ponendo i due protagonisti e i due poemi in aperta antitesi tra loro? Ancora una volta, su suggerimento di Gize, ci aiuta il contesto anomalo all'interno del quale queste parole vengono proferite: «epic looks different in the Hades, so different that even the most fundamental of social and religious values can be suspended in pursuit of the uniquely personal duty»^[20]. È dunque l'Ade lo scenario in cui anche l'eroe epico può parlare in modo più libero ed emotivo, a conferma del regno dell'aldilà quale luogo ideale di sperimentazione poetica: «in the context of the underworld narrative traditional meaning is reinterpreted and reused with a new meaning»^[21]. Sulla stessa linea, un principio di non-contraddizione fra l'Achille dell'*Iliade* e quello dell'*Odissea* viene evidenziato da Edwards: «the opinion which Achilles expresses in the *Odyssey* ought to be seen more as a continuation of his position in the *Iliad* than a reversal of it, since nowhere in that poem does he state a preference for κλέος over a νόστος»^[22]. E ancora Vernant:

l'episodio della *Nékyia* non contraddice l'ideale della morte eroica, della bella morte. Lo conferma e lo completa. [...] l'idealità della morte greca è questo tentativo eroico di rigettare il più lontano possibile, al di là della soglia invalicabile, l'orrore del caos, dell'informe, del non-senso, e di affermare, a dispetto di tutto, la continuità di questa individualità umana che, per natura, deve necessariamente corrompersi e sparire^[23].

Quanto affermato può essere osservato per il modello omerico, ovviamente in termini differenti nella *Nékyia* del VI libro dell'*Eneide*. La discesa agli inferi dipinta da Virgilio presenta i tratti del racconto parentetico-didascalico declinandosi da una parte nella funzione profetica, tipica della retorica del dialogo dei morti, e dall'altra secondo termini filosofico-escatologici. Enea, dopo essere giunto a

Cuma, viene spinto a consultare la Sibilla, guadagnando l'accesso al Tartaro nel mondo dei morti. Agli inferi incontrerà una parte del suo passato: Deifobo caduto a Troia, la regina Didone morta per causa sua, lo sfortunato Palinuro e infine – motivo per cui ha intrapreso la catabasi – Anchise: attraverso le sue parole, verranno presentati anche gli eroi del futuro abitanti l'aldilà, i condottieri che faranno grande la storia di Roma^[24]. Ci concentriamo ora sulla seconda metà del canto – occupata dal dialogo fra l'eroe troiano e il padre –, a sua volta suddivisibile, per questioni funzionali all'analisi, in due macro-sequenze: in una (vv. 724-751) si tratteggia un discorso di ordine escatologico, mentre la sequenza successiva (vv. 756-886) contiene il famoso catalogo dei personaggi illustri di Roma e si chiude con la celebrazione dell'ideale morale da perseguire, veicolato dalla costruzione retorica della *priamel* (vv. 847-853). Non è possibile qui fornire una lettura dettagliata della prima successione di versi, se ne danno pertanto brevi accenni, funzionali a dimostrare come il dialogo dei morti assuma una finalità parenetica, da intendersi, per l'appunto, come discorso educativo proferibile unicamente nelle circostanze eccezionali del regno dei defunti. In prima istanza, si evidenzia l'influenza di Lucrezio^[25] già visibile dall'esordio: la prima parola è significativamente *principio*:

*Principio caelum ac terras camposque liquentis
lucentemque globum lunae Titaniaque astra
spiritus intus alit, totamque infusa per artus
mens agitat molem et magno se corpore miscet*^[26].

Secondo Austin, proprio tale vocabolo rappresenta «a Lucretian 'signature' for philosophic exposition»^[27]; così Horsfall: «Con *principio* Virgilio intende dire: adesso parlo di filosofia, in linguaggio lucreziano; come 1.1 *arma virumque cano* porta la firma doppia: *Iliade e Odissea*, una firma che vale per tutta l'epopea»^[28]. Dimostrato l'apporto lucreziano e le conseguenti implicazioni logico-formali, Austin sottolinea come la spiegazione filosofico-escatologica renda possibile il catalogo successivo: a partire dal verso 756, infatti,

Anchise apre la rassegna dei personaggi illustri di Roma:

The passage is a poetic synthesis, blending the Stoic doctrine of the *anima mundi* with Platonic and Orphic-Pythagorean teaching of rebirth. Structurally, its purpose is to make possible the great procession of Romans whom Anchises prophetically reviews (756 ff.), reassuring Aeneas after his dismayed questioning, and showing ‘Roman History’ as a destined and pre-ordained process^[29].

Per riprendere quanto affermato riguardo a Tiresia, l’aspetto su cui poniamo l’attenzione interessa la dimensione divinatoria^[30] del discorso pronunciato nell’aldilà, nonché il carattere di *exemplum* veicolato in questo caso dalla forma di ripetizione per accumulazione dell’*enumeratio* catalogica. A riguardo, Otis afferma:

Anchises’ speech that points out and briefly characterizes the future heroes of Rome, is, as often has been remarked a *logos paraneitikos* or *promptikos*, a horatory address that uses examples (*paradeigmata*) to reach a formal moral conclusion at the end of each division or section^[31].

Senza dubbio, la parata dei personaggi celebri rientra nel disegno più grande dell’intera opera virgiliana, ossia nella sua finalità celebrativa, rappresentandone il centro, sia per la collocazione del libro, sia per il ruolo cerniera che esso svolge fra la cosiddetta parte odissiaca e iliadica del poema. Va altresì notato – all’interno della visione profetica degli uomini che costruiranno la magnificenza di Roma – come Virgilio eviti con cura di seguire una cronologia lineare: quando Anchise mostra a Enea le anime degli uomini che stanno aspettando di nascere parte dai re Albani, con Romolo, segue poi la *gens Iulia*, segnata dallo splendore di Augusto; ancora i re di Roma e gli uomini della Prima Repubblica, Cesare e Pompeo, fino a terminare con Quinto Fabio Massimo^[32]. L’epilogo, che qui pare opportuno citare, dichiara lo specifico dovere e la responsabilità di Roma verso il mondo futuro:

*tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,
Parcere subiectis et debellare superbos^[33].*

La forma del catalogo^[34] appartiene alle figure che aumentano il senso della presenza attraverso l'iterazione di elementi, permettendo al poeta, grazie al procedimento narrativo della *percursio*, di costruire egregiamente una *climax* il cui vertice termina non con una figura umana, bensì con un ideale, l'ideale del romano modello – come nota ancora una volta Austin:

the climax is not a person but an ideal, the expression of the roman *ethos* and Roman mission. [...]. By an illusion of movement Virgil gives the speech a processional structure; Anchises introduces the souls as they come forward, one by one. The whole is a great work of high poetic art and action^[35].

In ultima analisi, siamo nuovamente alla presenza di un tipo di argomentazione imperniata sull'*exemplum*^[36], grazie alla quale è possibile ottenere – come dimostrano Perelman e Tyteca – l'adesione dell'uditorio mediante il riconoscimento del singolo nei più, in termini di condivisione di valori. Non a caso, l'intera sequenza catalogica termina nella forma della *priamel*, in un confronto diretto fra Grecia e Roma (vv. 847-53).

Non è difficile leggere in questi versi virgiliani il rifiuto della guerra civile, il richiamo alle virtù che un tempo hanno fatto grande Roma – qui presentate come i doveri futuri – e sentite come necessarie nel momento storico in cui l'autore scrive. Del resto, in quale altro contesto avrebbero potuto essere pronunciate delle parole tanto svincolate da quella reticenza necessaria al mantenimento del decoro, se non nel regno dei morti? Ponendo il discorso in capo ad Anchise, il poeta lo sigilla magistralmente come veritiero, diventando esso automaticamente – proprio perché proferito da chi è libero dalla dimensione terrena e corporea – testimonianza per i vivi. L'aldilà virgiliano allora diventa uno dei luoghi in cui forse è più esplicito quell'intento programmatico-celebrativo di richiamo

a una nuova età dell'oro, reso possibile dagli strumenti retorici del colloquio con i defunti.

Aldilà come mondo alla rovescia: la funzione parodica e il ponte fra classico e moderno

Muoviamo ora in senso diacronico operando un salto notevole, ma necessario, da un'opera di Luciano di Samosata per approdare a Leopardi, con il fine di porre le fondamenta per quel ponte fra classico e contemporaneo sempre esistente, di cui si intende qui evidenziare una delle infinite possibilità. L'eclettico autore appartiene, in termini manualistici, alla seconda sofistica, in particolare, dopo una prima parte della propria vita dedicata unicamente al mestiere di retore, si avvicina alle discipline filosofiche. L'atteggiamento che lo caratterizza è da sempre critico e vicino alle posizioni del pensiero cinico, anche se Luciano più che aderire a una o a un'altra scuola muove un attacco in generale ai diversi aspetti di ciascuna di esse, rivolgendo dunque la propria attenzione – come ricordano Lapini e Porro – «ai principi fondanti delle più importanti dottrine, ai capiscuola, agli epigoni del suo tempo, non tanto per esaltarne i pregi ma per evidenziarne le contraddizioni, stigmatizzare le insufficienze e le storture, smascherare i falsi sapienti mettendo a nudo i loro imbrogli»^[37].

Fra gli ottantasei scritti pervenutici e riconosciuti di paternità luciana, citiamo, per ovvi motivi, *I dialoghi dei morti*. Si tratta di trenta scene di un unico dramma, per dirla con Vilaro di «trenta fotogrammi di un'azione complessa, ma unitaria»^[38]. Tale opera va annoverata nel genere di cui, tradizionalmente, lo studioso di Samosata stesso si proclama inventore, il dialogo satirico, secondo l'indicazione di Lapini e Porro: «egli [Luciano] riprende il serio e ormai trito dialogo di tipo socratico-platonico e lo rivitalizza tramite l'*humor* proprio della commedia, creando così un accattivante mix di Platone e Aristofane»^[39]. Abbiamo già osservato, attraverso i modelli epici, come l'aldilà si configuri quale luogo metafisico e letterario in cui vige un'eccezionale «freedom of speech»^[40]. In tal

senso, Luciano, sfruttando le qualità retoriche dell'oltremondo, unendole ai dettami del riso e della *parrhesia*, lo trasforma in un ambiente simbolicamente contrario a quello dei vivi, in un gioco di specchi avente come risultato quella critica pungente alla società, tipica del genere satirico come ben illustra Camerotto:

La satira è critica del reale, della vita degli uomini, della società e dei valori condivisi da tutti, come la ricchezza, il potere, la stirpe, la fama. È satira dei costumi, delle credenze, tra religione e superstizione, ma è disposizione e parola critica che mette in dubbio anche le filosofie, le scienze e il prestigio della letteratura, ossia senza inibizioni può sottoporre a esame l'intero sistema della *paideia*^[41].

Se l'Ade consiste in un mondo alla rovescia, il *ghelos*, proprio dei suoi abitanti – su cui si apre l'opera stessa^[42] – è il risultato dello scarto tra apparenza e realtà; ancora, secondo la lezione di Camerotto: «Il riso stesso è per sua natura rovesciamento: si realizza meglio nell'*isotimia* distopica dell'Ade, un vero e proprio mondo alla rovescia, dove i ricchi e i potenti piangono, mentre i poveri ridono»^[43]. In termini retorici ciò significa basare il proprio discorso – e dunque tesserne le finalità persuasive – sull'argomento di dissociazione^[44], avente per effetto la formulazione di una coppia di valori normalmente percepiti uniti dall'*opinio communis*, qui appunto realtà-apparenza, tramite cui possiamo osservare l'abilità declamatoria della scuola neosofistica di Luciano. Il regno dei morti diventa il luogo in cui l'autore, attraverso la voce dall'oltretomba, può smascherare le illusioni di cui i vivi si nutrono e criticarne le conseguenze.

Prendiamo a titolo esemplificativo il dialogo XXVI tra Achille e Antiloco in cui a essere ripreso è l'episodio della *Nèkyia* di *Odissea* XI. Questo e il XXIII sono gli unici colloqui nella raccolta luciana a presentare come personaggi unicamente eroi del mito^[45], fatto considerevole se teniamo presente l'architettura dell'opera nel suo insieme, nonché rispetto all'intera produzione dell'autore in cui solitamente i protagonisti mitologici si alternano con personaggi

storici o della scena politico-sociale attuale. Nella forma del dialogo-chiuso, Antiloco rimprovera Achille per la risposta fornita a Odisseo durante il loro confronto:

ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ: Οἷα πρώην, Ἀχιλλεῦ, πρὸς τὸν Ὀδυσσεά σοι εἴρηται περὶ τοῦ θανάτου, ὡς ἀγεννῆ καὶ ἀνάξια τοῖν διδασκάλον ἀμφοῖν, Κείρωνός τε καὶ Φοίνικος. ἠκροώμην γάρ, ὅποτε ἔφης βούλεσθαι ἐπάρουρος ὦν θητεύειν παρά τινι τῶν ἀκλήρων, “ὦ μὴ βίσιος πολὺς εἶη,” μᾶλλον ἢ πάντων ἀνάσσειν τῶν νεκρῶν”^[46].

A essere criticati sono apparentemente i valori dell’epica classica. Il tutto assume però repentinamente la tipica formula del riso, a partire dalla replica paradossale del Pelide:

ΑΧΙΛΛΕΥΣ: ὦ παῖ Νέστορος, ἀλλὰ τότε μὲν ἄπειρος ἔτι τῶν ἐνταῦθα ὦν καὶ τὸ βέλτιον ἐκείνων ἐκείνων ὁπότερον ἦν ἀγνοῶν τὸ δύστηνον ἐκείνο δοξάριον προετίμων τοῦ βίου, νῦν δὲ συνήμι ἤδη ὡς ἐκείνη μὲν ἀνωφωλῆς, εἰ καὶ ὅτι μάλιστα οἱ ἄνω ραψωδήσουσιν^[47].

Ma avanzando nello scambio di battute fra i due eroi, si nota come, con grande maestria retorica, Luciano utilizzi in tale contesto il mito, attingendo dunque a quella enciclopedia antropologica di cui esso è fondamento, per sferzare un pungente attacco critico alla società del tempo, rispettando alla perfezione le prerogative del genere satiresco, come ricorda Dolcetti:

sotto la finzione del mito, il resto tratta in realtà di un luogo ben comune in Luciano e nei *Dialoghi dei morti*, com’è ovvio, in particolare: la morte rende tutti uguali, e a questo bisogna rassegnarsi, ridicoli sono coloro che perseverano nel loro tentativo di distinguersi dalla massa, vuoi per la bellezza, vuoi per il potere, vuoi per le ricchezze^[48].

Il dialogo termina con il lapidario giudizio di Antiloco, il quale condanna l’atteggiamento di Achille accusandolo di essere ridicolo. L’oltretomba, pertanto, si rivela essere spazio letterario privilegiato

in cui la critica, veicolata dal rovesciamento satiresco, acquista valore ed efficacia ulteriori. In particolare, Camerotto circa il riso in Luciano:

Il riso luciano va considerato in relazione alla sua specifica funzione. Nella satira il γέλως è essenzialmente un riso critico, è l'arma ultima, che insieme alle parole o anche quando le parole non bastano ha l'effetto di scardinare la visione consueta del suo bersaglio o del suo oggetto, riducendolo al γελοῖον e al disprezzo, che naturalmente vanno insieme^[49].

ANTIΛΟΧΟΣ: Ὅυκ, ἀλλ'ἀμείνους, ὦ Ἀχιλλεῦ· τὸ γὰρ ἀνωφελὲς τοῦ λέγειν ὀρώμεν· σιωπᾶν γὰρ καὶ φέρειν καὶ ἀνέχεσθαι δέδοκται ἡμῖν, μὴ καὶ γέλωτα ὀφλωμεν ὥσπερ σὺ τοιαῦτα εὐχόμενος^[50].

È attraverso le parole dell'Achille luciano, in conclusione, che possiamo definitivamente aggiungere la funzione satirico-parodica tra quelle proprie del metagenere del dialogo dei morti, o meglio, è il dialogo dei morti a essere una formulazione specifica della satira e – nello specifico – della menippea. Se da un lato abbiamo osservato il procedimento del rovesciamento, in questo caso del modello mitico che porta con sé un intero sistema valoriale – veicolato da un linguaggio prettamente ironico-paradossale –, dall'altro si chiarisce come tale ribaltamento sia necessario all'innescio di quel *ghelos*, mezzo di critica e sberleffo alla società. Si tratta di due peculiarità attribuite dallo studioso Bachtin proprio alla satira menippea, considerata uno dei due generi fondamentali per la definizione del filone tragico-comico (σπουδογέλοιον) alla base della funzione di carnevalizzazione delle forme^[51]. Tra le particolarità proprie della menippea Bachtin annovera un universalismo filosofico – riscontrabile altresì in Luciano – e «una concezione del mondo fortemente caratterizzata»^[52]: un'altra cifra della menippea viene infatti individuata in una struttura a tre piani in cui

l'azione e le sincriasi dialogiche si trasferiscono dalla terra sull'Olimpo e negli inferi. [...] Una assai grande importanza acquistò nella menippea

la rappresentazione degli inferi: da qui trasse origine un genere singolare, i “colloqui dei morti”, largamente diffuso nella letteratura europea del Rinascimento, del XVII e del XVIII secolo^[53].

Siamo dunque passati da una funzione parenetico-esemplare del modello epico, al suo rovesciamento apprendendo uno sviluppo successivo del filone satirico. Ma che ne è dei «colloqui dei morti» dopo il XVIII secolo? Prendendo le mosse da questo quesito, ripercorriamo uno dei tanti fili che tessono l'arazzo delle forme letterarie nei secoli, osservando il tramandarsi del modello nonché le inevitabili deroghe. Se con Luciano chiudiamo la classicità, con Giacomo Leopardi e la voce delle mummie del dottor Ruysch ci affacciamo alle porte del moderno. *Il Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, scritto tra il 16 e il 23 agosto del 1824, è la quattordicesima delle ventiquattro *Operette Morali*^[54]. Secondo la forma del prosimetro, usata qui eccezionalmente, alla parte in prosa dialogica vera e propria, è anteposto il cosiddetto *Coro dei morti*, la «canzoncina» dei defunti, una poesia che – come ci suggerisce Bertilaccio –, «sembra sfuggire ad una classificazione immediata»^[55]: una strofa lunga di trentadue versi in cui si alternano liberamente settenari ed endecasillabi. Lo scienziato, svegliato dal lugubre ritornello delle mummie, le interroga poiché «vuol conoscere nel dettaglio la fisiologia del trapasso, perché ha una sola grande curiosità: sapere se il “sentimento della morte”, cioè la sua percezione fisica, comporti dolore»^[56], così Damiani e Rigoni. Ma in Leopardi gli esperimenti anatomici del Ruysch, come tutti i morti «per la prima volta quell'anno grande matematico»^[57], possono parlare solamente per un quarto d'ora, di nuovo Damiani e Rigoni:

La conclusione di un ciclo cosmico risveglia al canto e alla parola i morti per una frazione di tempo insignificante nel flusso infinito, e in quell'attimo di bilanciamento tra un'epoca e l'altra dei cieli, la vita, osservata dalle lontananze della morte, appare la cosa “arcana e stupenda” che interrompe – inspiegabilmente – lo scorrere nel dissolvimento delle “età vote e lente”^[58].

Intendo ora mettere in luce due aspetti inerenti alle voci leopardiane dell'aldilà: la dimensione tragicomica – la continuità del modello satiresco prima esposta – e, in senso opposto e speculare, una frattura rispetto al paradigma del dialogismo con i morti. Lonardi pone la sua attenzione in particolare al legame fra il *Coro dei morti* e la letteratura carnevalizzata:

Mischung sublime-ironica, accostamento di versi e prosa, qualifica “stridente” di *canzoncina* al *Coro* e sua serietà e grandezza, mescolanza di irrealtà della situazione (un vivo che parla a mummie che parlano e cantano) e di realtà-verità, e per giunta polemica, del messaggio, dialoghi dall’ “estrema soglia”, lineamenti del meraviglioso o mirabolante nel senso alessandrino (τό θαυμάσιον): ecco altrettanti connotati di quella che potremmo chiamare l’esperienza, pur filtrata, [...], della carnevalizzazione, nell’estrema serietà che essa include nell’uso e nelle esemplificazioni di un Bachtin^[59].

Allo stesso modo, Gorni: «la chiave del coro è proprio quella di una parodia seria: se si vuole un sublime parodico»^[60]. Ma cosa ci dicono le mummie? Danno voce, riprendendo Bertilaccio, al ‘sentimento’ della morte: «la poesia si apre con il riconoscimento dell’inevitabile scivolare di tutte le creature verso di essa, lontano dalla sofferenza della vita, seguito dalla coscienza stessa della morte, che fa trascorrere l’eternità in uno stato di eterno languore, privo di qualunque passione»^[61]. Nella forma della litania – che diventa nenia monocorde, come dimostrato dalle attente analisi fonico-metriche di De Robertis e Lonardi – questi corpi imbalsamati, per i quali la vita è «confusa ricordanza» e «punto acerbo», cantano ai mortali una verità inconoscibile:

Cosa arcana e stupenda
 Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
 Qual è dei vivi al pensiero
 L’ignota morte appar. Come da morte
 Vivendo rifuggia, così rifugge

Dalla fiamma vitale
 Nostra ignuda natura;
 Lieta no ma sicura;
 Però ch'esser beato
 Nega ai mortali e nega a' morti il fato^[62].

Con i versi finali del *Coro*, dimostrata la continuità dell'archetipo menippeo, osserviamo ora in che modo le mummie dialogano con Ruysch: le voci dei morti di Leopardi diventano echi dal nulla che nulla hanno da dire sulla vita perché altro non è per loro se non un lontano ricordo, l'eterno indicibile equivalente all'estremo afflato per i vivi. In un gioco magistrale fra la monotonia del coro e l'antifrastica parte in prosa, il poeta attua un rovesciamento del modello classico della *Nèkyia* che comporta, un mutamento, nonché un punto di rottura rispetto alle prerogative finora osservate della conversazione nell'oltretomba. Se – come notano Damiani e Rigoni – già nel *Coro* «[la simmetria] è sintomo di un capovolgimento, ossia dell'ironica collocazione agli antipodi in materia funebre; segno infine di un'epifania ultraterrena, affermata in modi tutt'altri da quelli della tradizione»^[63]; nella parte dialogica Bertilaccio sottolinea il carattere di una vera e propria *Nèkyia* al contrario, involontaria e priva di viaggio, in cui «sono i morti che chiamano i vivi» ed è la morte a irrompere nella vita:

Il ridicolo affannarsi di Ruysch ad interrogare il buonsenso con cui cerca disperatamente di normalizzare, di rendere comprensibile e umano ciò che è irriducibile per definizione alla comprensione umana, non fa che rendere più evidente la solida realtà del nulla che circonda quel “punto acerbo”, che è la nostra esistenza^[64].

Sulla scia del paradosso e del gioco ironico su cui si incentrano le domande di Ruysch, le risposte dei morti si fanno reticenza, in una retorica dell'incomunicabilità perno argomentativo dell'intero dialogo. Si staglia, sulla soglia tra un al di qua e un aldilà – luogo topico per la conoscenza di verità altre fino a questo momento –,

un silenzio dettato da una consapevolezza della fine delle grandi illusioni della tradizione classica. All'interno di queste pagine, il colloquio con la dimensione oltremondana degli inferi diviene vettore di ulteriore formulazione della teoria del piacere^[65] che, a questa altezza dello sviluppo del pensiero leopardiano, acuisce il sentimento di pessimismo; ma, considerato in una prospettiva più ampia, è proprio lo scambio tra il dottore e i corpi da lui stesso sottratti al normale ciclo di deterioramento a interrompere il canale comunicativo fra vita e morte, tradizionalmente impiegato per rispondere agli interrogativi che non conoscono risposta, aprendo una strada che terminerà, nel secolo successivo, in afasia, mancanza di parola, assenza di una voce che si declini secondo i dettami di quello che i più pensano, fungendo da inno per il riconoscimento all'interno di una collettività. Non a caso Damiani e Rigoni notano che «il silenzio dei morti chiude l'Operetta nella reiterazione dello stesso arcano, ulteriore ad ogni conoscenza possibile nella vita o nella morte, evocato dal coro in esordio»^[66]. Leggiamo la chiusa leopardiana:

Ruysch: come vi accorgete in ultimo, che lo spirito era uscito dal corpo? Dite: come conoscete d'esser morti? Non rispondono. Figliuoli, non m'intendete? Sarà passato il quarto d'ora. Tastiamogli un poco. Sono rimorti ben bene: non è pericolo che mi abbiano da far paura un'altra volta, torniamo a letto^[67].

«Avevamo studiato per l'aldilà...»: l'impossibilità di colloquio con i morti e l'elaborazione privata del lutto.

Il colloquio con il mondo altro leopardiano si chiude, come abbiamo visto, con un silenzio quasi assordante, sintomo di incomprendibilità per i vivi di quella «ignuda natura» dei morti, ed è proprio da altro silenzio che giungiamo al punto finale del percorso qui tracciato. Un'assenza di voce durata ben dieci anni interposta fra la poesia di Montale scritta nel 1954 *Il sogno di un prigioniero* e la rinnovata esigenza, in seguito alla tragica morte della moglie Drusilla Tanzi, sopraggiunta il 20 ottobre 1963, della parola lirica.

Sono infatti del 1964 i primi *xenia*: usciranno dapprima in forma spicciolata, su *plaquettes*, a partire dal 1966, per poi confluire, nel 1972, in *Satura*, la prima delle tre raccolte che segneranno l'ultima fase montaliana. Nella forma di due serie di quattordici testi in stile epigrammatico, *Xenia I e II* rappresenteranno la prima e la seconda sezione della raccolta complessiva. Con *Satura* si assiste, secondo la formula coniata da Zanzotto, a quel significativo passaggio dall'escatologia alla scatologia all'interno della poetica montaliana, «vale a dire dall'interrogazione sul destino ultimo dell'umanità (fra giudizio universale, apocalisse, redenzione e trascendenza storica) agli esiti dei processi deiettivi del corpo umano»^[68], così Bertoni. Come è stato notato dai critici, primi fra tutti Mengaldo e Contini, ciò comporta una rivalutazione generale delle linee di definizione dell'intera poesia italiana del Novecento. All'interno di una poetica dell'ordinario, in cui il linguaggio si abbassa raggiungendo il limite del rovesciamento ironico del sublime, la prosasticità – accompagnata dal dialogismo – assume un ruolo privilegiato nell'ultima produzione montaliana, come rilevato da Mengaldo: «La “prosa” delle tre recenti raccolte montaliane, se può essere talvolta (soprattutto negli *Xenia* di *Satura*) una forma rovesciata di sublime, detiene fondamentalmente una doppia fisionomia, parodica e mimetica della realtà presente»^[69].

Il titolo *Xenia*, ripreso direttamente dal tredicesimo libro degli *Epigrammi* di Marziale, seguendo la lezione di Castellana «va inteso sia come indicazione rematica (è il genere epigrammatico a dominare negli *Xenia* montaliani) sia come anticipazione tematica, se Mosca può essere considerata l'ospite della propria vita, al quale, ora, si inviano i doni poetici»^[70]. Dopo dieci anni, dunque, Montale si riappropria della lingua poetica, una lingua diventata inaspettatamente prosastica, conforme all'abitudine del gesto quotidiano. In quel passaggio dal Museo alla Vita^[71], secondo ancora la lezione di Bertoni, dopo le impiegate frustrazioni della *Vita in versi* di Giudici e le voci serene degli *Strumenti umani*, la parola lirica, fuori dagli ismi, si fa portavoce dell'umano, o meglio, di un «umano, troppo umano»^[72]. Amore e morte, elaborazione

privata del lutto, riflessione sugli interstizi più reconditi di un sé che – abbandonato dalla moglie-ospite – diviene vuota dimora. Un dialogo, un colloquio, uno scambio fra un mondo e l'altro, risulta nel Novecento vana utopia; unico mezzo per tenere viva la presenza di chi se ne è andato rimane il ricordo, un ricordo privato non più costruito su una memoria collettiva, come avveniva nell'*epos*.

Il tentativo illusorio di instaurare un colloquio con Mosca è motivo che apre *Xenia I* – comune, in particolare, alle prime quattro liriche –, per il commento delle quali si segue la lezione di Castellana. In *Caro piccolo insetto* «l'elaborazione del lutto assume i toni dell'ironia lieve e affettuosa: il lessico, del tutto comune e ordinario, evoca una realtà quotidiana e dimessa, che solo a costo di pesanti forzature potrebbe essere caricata di simbolismi»^[73].

Caro piccolo insetto
 Che chiamavano mosca non so perché,
 stasera qui al buio
 mentre leggevo il Deuteroisaia
 sei ricomparsa a me,
 ma non avevi occhiali,
 non potevi vedermi
 né potevo io senza quel luccichio
 riconoscere te nella foschia^[74].

L'argomento continua nello *xenion* successivo imperniato sul tema della mancata apparizione: «se i morti ritornano, non ritornano per noi, né ci parlano»^[75].

Senza occhiali né antenne,
 povero insetto che ali
 avevi solo nella fantasia,
 una bibbia sfasciata ed anche poco
 attendibile, il nero della notte,
 un lampo, un tuono e poi
 neppure la tempesta. Forse che

te n'eri andata così presto senza
parlare? Ma è ridicolo
pensare che tu avessi ancora labbra^[76].

Ancora, in *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere*, stabilita «l'illusorietà di un colloquio diretto, la defunta può rivivere solo nel ricordo dei gesti e dei luoghi che conservano traccia della sua presenza».

Al Saint James di Parigi dovrò chiedere
una camera 'singola'. (Non amano
i clienti spaiati). E così pure
nella falsa Bisanzio del tuo albergo
veneziano; per poi cercare subito
lo sgabuzzino delle telefoniste,
le tue amiche di sempre; e ripartire,
esaurita la carica meccanica,
il desiderio di riaverti, fosse
pure in un solo gesto o un'abitudine^[77].

Fino ad arrivare al quarto epigramma in cui, nell'ultimo tentativo di instaurare un dialogo con Mosca, Montale

si immagina una sorta di Giudizio Universale in sordina e un fischio concordato tra marito e moglie per riconoscersi dopo l'evento. [...] il varco tra mondo dei morti e quello dei vivi è ipoteticamente abbattuto mediante il rovesciamento (ironico) del secondo nel primo: è possibile cioè sperare che tutti siamo già morti, dato che la vita non è che ripetizione monotona e priva di senso, "vuoto universale", simile alla morte vera e propria^[78].

Avevamo studiato per l'aldilà
Un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo della speranza
Che tutti siamo già morti senza saperlo^[79].

Se pensiamo alla messa in discussione dell'esistenza stessa di un aldilà che permea lo *xenion* numero sette, significativamente posto al centro della prima sezione, risulta evidente come quei rapporti fra mondo terreno e mondo ctonio osservati fino a questo punto vengano messi completamente in discussione, sfociando nell'afasia, nella parola mancata. In una dimensione di *Nèkyia* al contrario, in cui il rovesciamento ironico rende morti i vivi, si rimarca l'impossibilità di un reale contatto. Il dialogo con le anime trapassate nell'altra dimensione si fa monologo interiore, dimensione privata dell'elaborazione del lutto in cui la parola poetica, lo *xenion* alla moglie, diviene mezzo per il ricordo, unico strumento posseduto dall'io poetico – coincidente con l'io-autobiografico – per preservare quel legame fra il suo mondo e l'aldilà. Ragionando sulla presenza di Leopardi in Montale, Lonardi evidenzia il tema di una memoria imperfetta:

l'imperfezione della memoria, che non è certo quella degli ermetici, ma semmai sembra anche assumere dalla “profonda notte” che oscura la memoria dei morti nel *Ruysch* il suo aspetto non petrarchesco di memoria *stanca, dilavata ecc.*, nei vivi montaliani: si direbbe che l'inferno dantesco si saldi, ma per Montale nel qui e ora, nell'oltrequi leopardiano^[80].

Il cammino intrapreso termina nel segno della reminiscenza, dell'immagine fantasmatica dei cari di ciascuno di noi, approdando in un Novecento in cui – dopo il trauma di due guerre mondiali, terminati i miti del progresso e della fiducia nell'uomo, in un mondo in cui la presenza di morte si fa più tangibile della vita stessa – il dialogo con i morti risulta nient'altro che un'illusoria possibilità. Frattura questa che si fa al contempo storica ed esistenziale, di cui l'afasia dall'aldilà diviene, in letteratura, simbolo e sintomo.

Siamo pertanto giunti al termine della proposta di lettura avanzata grazie a cui – pur nella consapevolezza dell'ingente bibliografia esistente per ciascuna delle opere citate – si spera di aver suggerito una risposta alle domande in via preliminare poste. Quando ci parlano i defunti? E perché un autore decide di dar loro voce?

Abbiamo visto – attraverso il modello classico dell'*epos* – come i morti siano a conoscenza di verità non concesse ai vivi e come essi assumendo la funzione di *exempla* fungano da strumento per il perpetrarsi, in letteratura, di valori condivisi in cui i più si identificano. Ancora, Luciano e Leopardi ci hanno permesso di osservare l'aldilà quale luogo privilegiato del rovesciamento parodico e della carnevalizzazione delle forme in cui la parola dell'autore può assumere i tratti della critica pungente alle storture e alle illusioni della società. Infine – attraverso i versi montaliani – si è constatato in che modo quel legame fra l'una e l'altra dimensione sia entrato, nel Novecento, in crisi, rendendo il dialogo con il mondo ctonio impossibile. Il colloquio con i cari defunti assume la forma del monologo interiore, mezzo per una privata elaborazione del lutto da parte dell'autore.

Note

^[1] Si dà conto in questo luogo della classificazione seguita in ELLERO 2017, a sua volta basata sulla canonica tassonomia del Lausberg (si rimanda a LAUSBERG 1978). Per una differente tassonomia si rimanda a Fontanier 1968. Si cita altresì, per quanto concerne la retorica contemporanea, MORTARA GARAVELLI 2014 come contributo fondamentale in ambito manualistico.

^[2] PERELMAN, TYTECA 2013.

^[3] REBOUL 2002, 149.

^[4] ELLERO 2017, 319.

^[5] *Infra*.

^[6] Oltre ai testi citati in nota 1 si confronti RAIMONDI 2014.

^[7] TSAGARAKIS 2000, 65.

^[8] OTIS 1967, 303.

^[9] GIZE 2018.

^[10] *Ivi*, 13, cap. IV.

^[11] Hom. *Od.* 11.92. « *Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie* ». Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica WEST (a cura di) 2019; la traduzione è di PRIVITERA, HEUBECK (a cura di) 2014. Da qui in poi i rinvii a *Od.* 11 faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica e di questa traduzione.

[12] GIZE 2018, 13, cap. IV.

[13] PERELMAN, TYTECA 2013, 99.

[14] GIZE 2018, 14, cap. V.

[15] cf. RICHARDSON 1996, 398: «But once a character becomes a narrator of a longer tales, we start to recognize a certain autonomy in that character's story so that the authentication of truth passes on in some sense to the character narrator».

[16] Hom. *Od.* 11.134-37: «*a tutti con ordine. Per te la morte verrà / fuori dal mare, così serenamente da coglierti / consumato da splendente vecchiezza: intorno avrai / popoli ricchi. Questo senza errore di annunzio*».

[17] Hom. *Od.* 11. 488-91: «*“Non abbellirmi, illustre Odisseo, la morte! / Vorrei da bracciante servire un altro uomo, / un uomo senza podere che non ha molta roba; / piuttosto che dominare tra tutti i defunti*».

[18] VERNANT 1985, 10.

[19] *Ivi*, 12.

[20] GIZE 2018, 14 cp. VIII.

[21] *Ivi*, 19.

[22] EDWARDS 1985, 51.

[23] VERNANT 1985, 18.

[24] Per una trattazione dettagliata del VI libro si rimanda ai *commentarii*: AUSTIN (edited by) 1977; HORSFALL (edited by) 2013; NORDEN (ihnen von der) 2014. In particolare, il lavoro del Norden è considerato, a oggi, uno fra i migliori commenti a Virgilio.

[25] Cf. HIGHT 1972, 236: «The didactic style of the eschatological passage is, in the main, Lucretian, and it shows now greatly Vergil's views had changed from the Epicureanism of his youth that he should select Lucretian phrases in which to expound doctrine that would have profoundly shocked Lucretius».

Per un'analisi puntale dei versi 724-751 cf. anche Lomieto 2019, 553-573.

[26] Verg. *Aen.* 6. 724-27: «*Sappi che cielo, terre, distese di mari, il globo / lucente della luna e l'astro di Titano, dentro / li aveva uno spirito e nelle membra effusa una mente / muovo l'intera mole e col gran capo si unisce*». Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica Conte (a cura di) 2019; la traduzione è di Oddone (a cura di) 2010. Da qui in poi i rinvii ad *Aen.* 6 faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica e di questa traduzione.

[27] AUSTIN (edited by) 1977, 221.

[28] HORSFALL (edited by) 1991, 111.

[29] AUSTIN (edited by) 1977, 220.

[30] Interessante l'osservazione di Clark in CLARK 1979, 174: «It is thus evident that throughout Aeneas' underworld journey Vergil is writing strongly in the apocalyptic idiom. By this I mean that the message which Aeneas receives in the infernal regions is largely in the form of revelation of the future, comparable

in many ways, as we shall see, to that of Christian Apocalypse in the book of *Revelation*».

[31] OTIS 1967, 301-2.

[32] Cf. Verg. *Aen.* 6. 756-850.

[33] Ivi, 851-853: «*ma tu, romano, ricordati di reggere col comando i popoli / (queste saranno tue arti) e di dare norme alla pace, / di perdonare ai vinti e di stroncare i ribelli*».

[34] Per una trattazione esaustiva dell'archetipo omerico della forma catalogo cf. SAMMONS 2010.

[35] AUSTIN (edited by) 1977, 233.

[36] cf. PERELMAN, TYTECA 2013, 381-388.

[37] LAPINI, PORRO 2017, 606.

[38] VILARDO (a cura di) 1991, XLII.

[39] LAPINI, PORRO 2017, 606.

[40] GIZE 2018, 4 cp. III.

[41] CAMEROTTO 2014, 15.

[42] I dialoghi dei morti si aprono con il riso di Menippo: cf. Luc. *DMort.* 1 (1) 1.

[43] Ivi, 301.

[44] Cf. PERELMAN, TYTECA 2013, 207.

[45] Cf. DOLCETTI 2016, 28.

[46] Luc. *DMort.* 26 (15) 1: «*Antiloco: Achille! Che razza di discorsi hai fatto stamattina ad Odisseo, sulla morte? Sono ignobili, e indegni dei tupi maestri, Chirone e Fenice! Ti ho sentito, sai quando dicevi che avresti preferito servire come bracciante di contadini spiantati, "a cui non sia sufficiente il cibo" piuttosto che regnare su tutti i morti!*». Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica MACLEOD (a cura di) 1972; le traduzioni sono di VILARDO (a cura di) 1991. Da qui in poi i rinvii ai *Dialogo dei morti* faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica e di questa traduzione.

[47] Ivi, 26 (15) 2: «*Achille: Figlio di Nestore! All'epoca non avevo ancora avuto l'esperienza di come vanno le cose qui, e siccome non sapevo che cosa fosse meglio, alla vita preferivo quella gloriuzza sciagurata; ora invece capisco che la gloria è inutile, anche se i vivi ci fan sopra canzonette a più non posso!*».

[48] DOLCETTI 2016, 39.

[49] CAMEROTTO 2014, 288.

[50] Luc. *DMort.* 26 (15) 4: «*Antiloco: Al contrario, Achille, stiamo meglio; infatti, vediamo l'inutilità di questi discorsi. Ci sembra meglio tacere, sopportare e farci forza, per non cadere nel ridicolo come fai tu, che hai di queste smanie!*».

[51] BACHTIN 2002, 139-179.

[52] Ivi, 150.

[53] Ivi, 151-152.

[54] Per la collocazione centrale del dialogo in riferimento all'architettura complessiva delle *Operette Morali* si rimanda a De Robertis 1996, 160.

[55] BERTILACCIO 2015, 43.

[56] MELOSI (a cura di) 2018, 351.

[57] *OM.* 14. Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica BESOMI (a cura di) 1979, vv. 24-32. Da qui in poi i rinvii alle *Operette Morali* faranno riferimento alle pagine di questa stessa edizione critica.

[58] *Ivi*, 1323-1324.

[59] LONARDI 1976, 656.

[60] GORNI 1988, 483.

[61] BERTILACCIO 2015, 43.

[62] *OM.* 14.

[63] GORNI 1988, 482.

[64] Bertilaccio 2015, 52.

[65] cf. DAMIANI, RIGONI (a cura di) 1988, 1327: «è una variazione dell'idea espressa in *Zib.* 40274 (19 aprile 1824): “il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte. Il piacere è piuttosto privazione o una depressione di sentimenti che un sentimento, e molto meno un sentimento vivo. Egli è quasi un'imitazione dell'insensibilità e della morte, un accostarsi più che si possa allo stato contrario della vita ed alla privazione di essa, perché la vita per sua natura è dolore”».

[66] *Ibidem.*

[67] *OM.* 14.

[68] BERTONI 2019, 82-83.

[69] MENGALDO 2021, 510.

[70] CASTELLANA (a cura di) 2018, 23.

[71] cf. BERTONI 2019, 33-34.

[72] NIETZSCHE 1979.

[73] CASTELLANA (a cura di) 2018, 25.

[74] *Xen.* I,1. Il testo presentato segue le lezioni dell'edizione critica Bettarini, Contini (a cura di) 1980. Da questo momento in avanti si farà riferimento a tale edizione per la citazione da *Satura*.

[75] CASTELLANA (a cura di) 2018, 27.

[76] *Xen.* I, 2.

[77] *Xen.* I, 3.

[78] CASTELLANA (a cura di) 2018, 31.

[79] *Xen.* I, 4.

[80] LONARDI 1974, 59-60.

Bibliografia

AUSTIN (edited by) 1977 = P. Vergilius Maro, *Aeneidos liber sextus*, edited by R.G. Austin, Oxford, The Clarendon press, 1977.

BACHTIN 2002 = M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 2002 [1980¹].

BERTILACCIO 2015 = R. Bertilaccio, *Sulla soglia. Il Coro del Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in Isabella Becherucci et al., *Per Leggere*, 14, 2008, 8, 41-58.

BERTONI 2019 = A. Bertoni, *Poesia italiana dal Novecento a oggi*, Bologna, Marietti, 2019.

BETTARINI, CONTINI (a cura di) 1980 = E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

CAMEROTTO 2014 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira: studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano, Mimesis, 2014.

CASTELLANA (a cura di) 2018 = E. Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, Milano, Mondadori, 2018.

CLARK 1979 = R. J. Clark, *Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Amsterdam, Grüner, 1979.

CONTE (a cura di) 2019 = P. Vergilius Maro, *Aeneis*, Berlin, a cura di G.B. Conte Boston, De Gruyter, 2019.

DAMIANI, RIGONI (a cura di) 1988 = G. Leopardi, *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani, M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1988.

DE ROBERTIS 1996 = D. De Robertis, *Sul «Coro di morti» di Leopardi*, in *Rivista di letteratura italiana*, IV, 1996, 2, 261-331.

DOLCETTI 2016 = P. Dolcetti, *Luciano e gli eroi nell'Aldilà: ispirazione omerica e divergenze strutturali: (Dialoghi dei morti XXII e XXVI)*, in *AOFL*, 11, n. 2, 24-40, <http://annali.unife.it/lettere/article/view/1190/985> [ultima consultazione 27/07/2022].

EDWARDS 1985 = A. T. Edwards, *Achilles in the Odyssey: Ideologism of Heroism in the Homeric Epic*, Königstein/Ts, A. Hain, 1985.

ELLERO 2017 = M.P. Ellero, *Retorica: guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Roma, Carocci, 2017.

FONTANIER 1968 = P. Fontanier, *Les figures du discours; introduction par Gérard Genette*, Paris, Flammarion, 1968.

GIZE 2018 = G. A. Gazis, *Hades in the Iliad. In Homer and the Poetics of Hades*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

GORNI 1988 = G. Gorni, *Coincidentia oppositorum: il Coro di morti di Leopardi*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi et al., Padova, Antenore, 1988, 475-495.

HIGHET 1972 = G. Highet, *The Speeches in Vergil's "Aeneid"*, Princeton, Princeton University Press, 1972, <https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1515/9781400869466> [ultima consultazione 10/07/2022].

HORSFALL 1991 = N. Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli, Liguori, 1991.

HORSFALL (edited by) 2013 = Virgil, *“Aeneid” 6: A Commentary*, Berlin, edited by N. Horsfall, Boston, De Gruyter, 2013, <https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1515/9783110229912> [ultima consultazione 27/07/2022].

LAPINI, PORRO 2017 = W. Lapini, A. Porro, *Letteratura greca*, Bologna, Il Mulino, 2017.

LAUSBERG 1978 = H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1978.

MORTARA GARAVELLI 2014 = B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2014.

LONARDI 1974 = G. Lonardi, *Il «Coro di morti» nel sistema poetico leopardiano (fra intenzione antica e modello cinquecentesco)* in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, a cura di U. Bosco, Recanati, atti del convegno internazionale di studi leopardiani, 1976, 655-679.

LONARDI 1976 = G. Lonardi, *Leopardismo*, Firenze, Sansoni, 1974.

MACLEOD (edited by) 1972 = Lucianus, *Luciani Opera*, edited by M.D. Macleod Oxford, Clarendon Press, 1972.

MELOSI (a cura di) 2018 = G. Leopardi, *Operette Morali*, a cura di L. Melosi, Milano, Bur Rizzoli, 2018.

MENGALDO 2021 = P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2021 [1978¹].

NIETZSCHE 1978 = F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, 1978.

NORDEN (ihnen von der) 2014 = P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VII*, ihnen von der E. Norden, Berlino, Boston, B.G. Teubner, 2014.

ODDONE (a cura di) 2010 = P. Vergilius Maro, *Eneide*, a cura di E. Oddone, Milano, Feltrinelli, 2010.

OTIS 1967 = B. Otis, *Virgil, a Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

PERELMAN, TYTECA 2013 = C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2013 [1958¹].

PRIVITERA, HEUBECK (a cura di) 2014 = Omero, *Odissea*, a cura di G.A. Privitera, A. Heubeck, Milano, Mondadori, 2014.

RAIMONDI 2014 = E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, Il Mulino, 2014.

REBOUL 2002 = O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

RICHARDSON 1996 = S. Richardson, *Truth in the Tales of the Odyssey* in *MMJ*, 449, no. 4, 1996, 393-402.

SAMMONS 2010 = B. Sammonns, *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

TSAGARAKIS 2000 = O. Tsagarakis, *Studies in the Odyssey 11*, Stuttgart, F. Steiner, 2000.

VERNANT 1985 = P. Vernant, *La morte negli occhi*, Bologna, Il Mulino, 1985.

VILARDO (a cura di) 1991 = Lucianus, *Storia vera; Dialoghi dei morti*, a cura di M. Vilardo, Milano, Mondadori, 1991.

WEST (edited by) 2017 = Homerus, *Odyssea*, edited by M. L. West, Berlin, Boston, 2017.