

LUIGI ARATA

## UNA NUOVA ANALISI DEL SONETTO

### LA MORTE DI ETTORE

**ABSTRACT:** This paper re-examines Giacomo Leopardi's early sonnet *La morte di Ettore*, highlighting its relation to Homeric tradition, classical models and theatrical influence.

**KEYWORDS:** *The death of Hector*, Homer, Virgil, Ancient Epic, Metastasio.

**PAROLE-CHIAVE:** *La morte di Ettore*, Omero, Virgilio, epos antico, Metastasio.

Nel 1809, secondo quanto annota,<sup>1</sup> Leopardi scrive il suo primo sonetto, *La morte di Ettore*,<sup>2</sup> spinto dalla prima lettura dell'*Iliade*,<sup>3</sup> probabilmente nella versione italiana di Giacinto Ceruti,<sup>4</sup> visto

<sup>1</sup> *Indice delle produzioni di me Giacomo Leopardi dall'anno 1809 in poi*, in LEOPARDI 1906, p. 405; e anche *Indici delle opere composte da Giacomo Leopardi compilati da lui stesso*, PP, pp. 1036-40. Cfr. CAMILLETTI 2016, p. 82; RUGGIANO 2018, p. 63.

<sup>2</sup> Il giovane poeta, fin da subito, si ispira al modello della letteratura classica greco-romana. Cfr. GUERRERO GUZMÁN 2013, p. 10; BIANCO 2017, pp. 4-5; RUIZ VÁSQUEZ 2019, p. 50.

<sup>3</sup> LEOPARDI 1906, p. 274; LEOPARDI 2004, p. 66: «prima lettura di Omero e primo sonetto». Cfr. su queste annotazioni le osservazioni di D'INTINO 1997, p. 101.

<sup>4</sup> CERUTI 1793. Cfr. LEOPARDI 1972, pp. 57-59; RODIGHIERO 2018, p. 158. RUSCHIONI 1985 (pp. 167-8) aggiunge che il giovanissimo Leopardi avrebbe potuto leggere il poema omerico anche nella versione di Cesarotti. Leopardi aveva anche a disposizione la traduzione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* di Giuseppe Bozzoli (BOZZOLI 1769-1770 e 1778-1779): cfr. PARRINI CANTINI 2003. Giacinto Ceruti (None, To-

rino, 1735-Roma 1792), presi gli ordini sacri per studiare, si trasferì a Roma dove pubblicò saggi e apologie del cattolicesimo, sperando di trovare fama e denaro (alla fine, fu nominato segretario del collegio dei teologi della Sapienza); amico di Giacomo Casanova, visse di truffe e raggiri, in virtù dei quali la corona sabauda non gli fece ottenere mai la cattedra che avrebbe voluto al Collegio romano. Nel 1775, pieno di debiti, lasciò l'Italia per la Spagna, dove insegnò all'accademia militare di Madrid e diventò professore di matematica all'Accademia di Cartagena. Rientrato a Napoli e poi a Roma, trascorse gli ultimi anni malato, al servizio del duca di Brunswick. Fu traduttore di libri sacri e di opere della classicità, ma anche di opere moderne come la *Fedra* di Racine. La sua versione dell'*Iliade*, in parte scritta all'estero, fu aspramente biasimata perché, a detta dei critici, egli conosceva poco la lingua greca e aveva plagiato molti versi di Anton Maria Salvini. Sulla sua discussa figura, cfr. PIGNATELLI 1980 (data di consultazione: 18 agosto 2025).

che egli comincia lo studio del greco solo nel 1813.<sup>5</sup> Ispirata al canto XXII di questo poema epico, la lirica mette in scena il duello tra Ettore e Achille, così come fanno da bambini Giacomo e il fratello Carlo, che, com'è noto, sono amanti della storia degli eroi iliadici e giocano a interpretarli.<sup>6</sup>

L'originale omerico, tuttavia, è completamente diverso rispetto a questa sintetica poesia.<sup>7</sup> Non è solamente il fatto di dover raccontare la storia già ben nota in soli quattordici versi che spiega la dissomiglianza tra il passo antico e questa più recente riscrittura: *La morte di Ettore* è caratterizzata da scelte narrative, retoriche e stilistiche che poco hanno a che fare con l'*Iliade* e probabilmente altrettanto poco anche con le traduzioni del poema note a Leopardi. In particolare, si rintraccia nei versi di quest'ultimo un legame con la tradizione del teatro settecentesco,<sup>8</sup> già palese fin dall'*incipit*, che è evidentemente poco epico e più drammatico.<sup>9</sup> La tematica principale del sonetto è l'iniquità del destino riservato al giovane eroe troiano, che, nonostante una vita fino a quel momento condotta con virtù, è ucciso da Achille, che, poi, fa scempio del suo corpo, trascinandolo con i propri cavalli fin sotto le mura di Troia (*Iliade* XXII, vv. 395-405).<sup>10</sup> La fatale morte di Ettore è vissuta con orrore dal poeta che si immedesima nell'infelicità dell'eroe.<sup>11</sup> Essa non risparmia, in realtà, nemmeno il vincitore del duello, Achille, che agisce solo per vendetta, senza poter riportare in vita il pro-

5 L'anno dopo scrisse il suo primo lavoro di filologia greca su Esichio di Mileto e regalò al padre il commento in latino della vita di Plotino scritta da Porfirio. Monaldo così annotava orgogliosamente sul libro a lui donato: «Oggi 31 agosto 1814, questo lavoro mi donò Giacomo mio primogenito figlio, che non ha avuto maestro di lingua greca, ed è in di anni 16, mesi due, giorni due» (DAMIANI 1993, p. 41).

6 LEOPARDI 1995, p. 113. Il poeta ricorda, in questo contesto, che lui e il fratello giocavano attribuendosi vicendevolmente anche i nomi dei protagonisti della guerra civile romana, Pompeo e Cesare. Cfr. SCHEEL 1959, p. 13 (per il quale questa prova è più legata ai giochi tra fratelli che a qualsiasi modello letterario).

7 Il continuo interesse di Leopardi per Omero è testimoniato dalla traduzione del primo libro dell'*Odissea* (PARRINI CANTINI 2003) e della *Batracomiomachia*, attribuita ad Omero, la quale fornì lo spunto per i *Pavali-pomeni* (LEOPARDI 1999; DRAGO 2004). A proposito del costante rapporto di Leopardi con Omero, cfr. BIGI 1967; TIMPANARO 1977 (in particolare, pp. 156-9); ARRIGHETTI 1982; VANDEN BERGHE 2002; LONARDI 2005; RIGONI 2020; SMERDEL 2021.

8 Il giovanissimo Leopardi è portato a teatro per la prima volta dalla zia Marianna Antici. Cfr. a proposito D'INTINO 1997, pp. 101-2.

9 PASTINE 1936, p. 63; SANGIRARDI 2001, p. 13.

10 DELL'AQUILA 1987, p. 17; TERZOLI 2010, p. 171; GIOLO 2021, p. 3 (data di consultazione: 10 agosto 2025); D'INTINO 2023, p. 355, n. 67; cfr. anche PRIMO 2010, p. 587. Secondo GRANDI 2023 (pp. 20-21) i temi della rinascita e della caduta sono tra gli interessi del giovane Leopardi, come sarebbe provato da questo sonetto e dall'altro, *La morte*, ispirato al primo libro dei *Night Thoughts* del poeta cimiteriale inglese Edward Young («Mostra in un antro oscuro quei, che in vita | splendoro, oppure la fecer nota | con degne azioni, e quelle, cui fiorita | beltade un dì fregiò la rosea gota», vv. 5-8), e dalle molte puerili incentrate sul tema della «letizia primaverile» (si leggano pure le *Canzonette sopra la campagna*).

11 In un pensiero scritto tra il 5 e l'11 agosto 1823 (*Zib.* 3113-4), Leopardi spiegherà che «oggi nell'*Iliade* l'unico, non che principale, interesse è per Ettore» (pur riconoscendo che ciò non vale per il pubblico contemporaneo ad Omero). Più oltre (*Zib.* 3143-4, 5-11 agosto 1823), ribadisce che «i lettori di qualsivoglia nazione,

prio compagno, Patroclo, che lo stesso Ettore ha ucciso il giorno prima.<sup>12</sup> L'allusione a questo altro omicidio è appena sfumata nel testo, ma non c'è lettore che non saprebbe coglierla: Achille ed Ettore non sono, alla fine, così diversi nel loro fato, entrambi guerrieri valorosi, entrambi uomini sfortunati.<sup>13</sup> È appena da osservare che, benché l'ambientazione della lirica possa apparire neoclassica per il riferimento alla cultura antica,<sup>14</sup> l'unione tra grandezza e infelicità è, però, tipica dell'eroe romantico: segno della modernità del pensiero leopardiano anche al suo sorgere. Il giovanissimo poeta sarebbe stato colpito dall'analogia tra sé e lo sfortunato eroe, destinato a morire nel fiore dell'età,<sup>15</sup> un esempio di titanismo votato alla battaglia e all'inevitabile sconfitta.<sup>16</sup> Anche Leopardi, insomma, si sente come lo sventurato guerriero morituro, vinto da terribili forze ostili, impossibili da affrontare, e si identifica con il povero Ettore, che, come scriverà nello *Zibaldone*, è «per la sua somma, piena e finale sventura, sommamente amabile, e quindi sommamente interessante» (*Zib.* 3606, 3-6 ottobre 1823).<sup>17</sup>

dopo tanti secoli, dopo tanti cangiamenti sofferti dallo spirito umano, tutti efficacemente e continuamente s'interessano leggendo la *Iliade*. E tutti non per altri che per li troiani e per Ettore, cioè per la sventura; e questo interesse si riduce principalmente e come a suo capo alla compassione. Questa cioè è quel sentimento dominante e finale, che noi nella *Iliade* provando, chiamiamo interesse della medesima». L'amore per questa figura si riaffaccia anche nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*: «Che bisogno c'è ch'io ricordi l'abboccamento e la separazione di Ettore dalla sposa, e il compianto di questa e di Ecuba e di Elena sopra il cadavere dell'eroe, mercé del quale, se mi è lecito far parola di me, non ho finito mai di legger l'*Iliade*, ch'io non abbia pianto insieme con quelle donne [...]?» (LEOPARDI 1998, pp. 228-9). Cfr., ad esempio, TERZOLI 2000, p. 154.

12 Il destino di una vita trionfante ma breve è condiviso anche da Achille: non a caso LONARDI 2017 (pp. 12, 50, 159-84) segnala come Leopardi si proponga come un ideale discendente anche da quest'eroe, tragicamente consapevole della miseria della mortalità.

13 ARRIGHETTI 1982 spiega come lo *Zibaldone* analizzi i personaggi omerici nel segno della "sofferenza" e dell'"amabilità". Cfr. a proposito CASSANO 2011, p. 168.

14 Diversamente, per BINNI 1994 il sonetto sarebbe esempio di «una velleità grandiosa ed eroica sorretta da echi di quella poesia settecentesca e da quella Arcadia più enfatica che

ebbe particolare sviluppo fra certi sonetti 'grandiosi' dello Zappi [...] e la immaginosità clamorosa del Frugoni e dei suoi seguaci» (p. 6); cfr. anche BONTEMPO 2019, p. 9.

15 DA ROS 2023, pp. 5-6.

16 BOSCO 1957, pp. 1-6.

17 Si veda CRO 1987, p. 229. Il giovane poeta sembra più vicino al personaggio di Ettore, in quanto lo considera eroe di sventura, simile a se stesso. Qualche anno prima, l'abate Melchiorre Cesarotti, quando tradusse l'*Iliade*, la intitolò appunto *La morte di Ettore*, perché, come spiegava nell'*Avvertimento preliminare* alla sua versione in versi sciolti, «il soggetto del Poema è la morte di Ettore» (CESAROTTI 1795, I, p. XXV): in particolare, egli obiettava ad Omero che «la morte di Ettore è bensì un'azione gloriosa e grande per Achille, ma non ha tutta l'importanza che si sarebbe aspettata, poichè (secondo l'*Iliade*) non ha veruna influenza sulla presa di Troia, oggetto che solo potea comunicare al Poema un vero e grande interesse» (ivi, p. XX); in più, egli credeva che fosse possibile trarre un insegnamento morale solo dal destino fatale del figlio di Priamo, e non dalla riprovevole ira del suo nemico. Qualche tempo dopo, Leopardi avrebbe biasimato l'abate per non aver compreso bene lo spirito del poema, costruito scientemente sia sull'interesse per il trionfo dell'eroe perfetto Achille, sia su quello per la caduta gloriosa di Ettore. Cfr. a proposito BELLINA 2023, p. 336.

Nella prima quartina, il poeta si rivolge direttamente al protagonista, Ettore, il cui nome è, però, esplicitato solo all'inizio della seconda quartina.<sup>18</sup> Nella sua apostrofe, strumento retorico tipico degli esordi del poeta, ma anche della sua produzione successiva, egli lo esorta a desistere dalla battaglia, mentre gli si sta avvicinando Achille, definito «il forte» (v. 2), non a caso in rima con «morte» (v. 4), quella cui il Troiano è destinato dopo lo scontro. I vv. 3-4 sono, infatti, dedicati tutti al futuro vincitore e alle sue motivazioni, un'allusione al tema dell'intero poema iliadico, la famosa «ira di Achille», realizzata con l'endiadi «gran furore, e insiem vendetta» (v. 3)<sup>19</sup> e ribadita dall'utilizzo dell'attributo «inferocito» (v. 4),<sup>20</sup> aggettivo amato dal giovane Leopardi,<sup>21</sup> forse un calco per la *saevus* epiteto di Achille nell'*Eneide* virgiliana (I, 458; II, 29; cfr. *Ilias latina*, 958).<sup>22</sup>

All'eroe sfortunato, dice il poeta, gli scontri avuti finora dovrebbero essere sufficienti: questo è, invece, il momento di ritirarsi, di lasciar perdere la pugna, prima che sia troppo tardi. Apparentemente, le motivazioni del re dei Mirmidoni sembrano più potenti: la sua ispirazione è legata al desiderio di vendicare l'uccisione di Patroclo («gran furore, e insiem vendetta spira», v. 3);<sup>23</sup> l'implacabile guerriero non si fermerà prima di uccidere il rivale («anela alla tua morte», v. 4). Inesorabile, troppo forte nello scontro, Achille è descritto come se fosse impossibile fermarlo – per cui Ettore dovrebbe fare un passo indietro. Nel passo omerico (*Iliade* XXII, 98-108) egli non può farlo, perché sarebbe per lui motivo di disonore. Anche se il solo vedere il proprio avversario lo getta nel panico (*Iliade* XXII, 135-6), quasi fosse già consapevole di non poter ottenere la vittoria, egli è spinto dalla necessità di non apparire debole di fronte al nemico, soprattutto agli occhi degli altri soldati troiani. Questi ultimi, presi dal terrore, sono fuggiti nelle mura della città. Anche lui avrebbe fatto lo stesso, peraltro, se non fosse stato ingannato da Atena, che gli è apparsa con le sembianze del fratello Deifobo.

Tutti questi elementi non sono ripresi da Leopardi, che non sembra voler spiegare perché Ettore non gli dia retta. Nella seconda quartina, semmai, il poeta confessa l'inutilità del suo richiamo («Ettor non m'ode», v. 5) e aggiunge che semplicemente è suo desiderio continuare a combattere («e alla battaglia aspira», v. 5). Non c'è traccia nel sonetto nemmeno dell'intervento divino a favore di Achille, dettaglio che avrebbe ulteriormente sottolineato, come fa in

18 SCHEEL 1959, p. 12.

19 *Catone in Affrica* II, 31-34: «Scipione intanto bellicoso, ardente | mira l'orrida scena; il cuor doglioso | l'ira sconvolge, ed il furor; frememente | a la vendetta anela».

20 Cfr. nella traduzione di CERUTI 1793 (p. 187) un gioco fonico simile tra «fiero» e «furie»: «fiero s'avanza Ettorre: incontro a lui

| fiero non men da mille furie invaso | move il Pelide eroe».

21 *Catone in Affrica* VIII, 54; *Il Balaamo* II, 74.

22 Cfr. a proposito KING CALLEN 1982; SMITH 1999.

23 Cfr. Vittorio Alfieri, *Timoleone*, atto IV, scena 1: «Vendetta ogni tuo detto spira».

Omero, l'ingiustizia della sorte di Ettore. Il giovane poeta, invece, preferisce concentrarsi sui due protagonisti, gli unici ad agire nella lirica: al massimo, gli dei, menzionati al v. 12, restano spettatori inebetiti dello scontro.

Manca anche il riferimento ai concittadini di Ettore (Troia è evocata solo al v. 14), i quali, invece, dovrebbero partecipare, né tantomeno si menzionano Priamo, Ecuba e Andromaca: i suoi genitori, in particolare, intervengono nell'originale omerico, cercando di convincere il principe a rientrare in città (*Iliade* XXII, 33-91). È significativamente proprio la voce del poeta a prendere il posto di loro tre: è naturale che non possa che rivolgere un invito generico al proprio personaggio, mentre le battute del padre, della madre e della consorte di Ettore sono profondamente "personalizzate". Leopardi sembra sintetizzare nel suo «Fermati, duce, non ti basta?» proprio le parole del re che così comincia il suo discorso: «Ettore, figlio mio, non aspettare quest'uomo | da solo lontano dagli altri, affinché tu non trovi presto la morte | abbattuto dal Pelide, poiché egli è molto più forte di te, | senza pietà» (XXII, 38-41).<sup>24</sup>

La scena appare altrettanto teatrale dell'originale: tuttavia, la scelta dell'imperativo iniziale seguita da un vocativo, «Fermati, duce», è tipica piuttosto del teatro di Metastasio.<sup>25</sup> Nei suoi melodrammi, ovviamente, non è mai l'autore a intervenire (non sarebbe stato possibile), ma uno dei personaggi.<sup>26</sup> Vale la pena di ricordare anche il caso metateatrale delle *Cinesi*, un testo drammaturgico in un atto scritto dal librettista romano nel 1735: una delle tre protagoniste, Lisinga, infatti, per intrattenere il fratello Silango, appena tornato dall'Europa, impersona Andromaca preoccupata per il destino del figlio Astianatte, che Pirro vorrebbe uccidere, se lei lo rifiuterà. Questa è una parte della scena recitata dalla donna: «Pirro è già stanco | delle dubbiezze mie: già non respira | che vendetta e furore. Ecco s'avanza | il bambino a rapir. Ferma, crudele; | ferma: verrò. Quell'innocente sangue | non si versi per me...». I due emistichi «già non respira | che vendetta e furore» richiamano da vicino il v. 3 del sonetto, così come l'invito a Pirro a non prendersela con l'infante («Ferma, crudele») ricorda l'apostrofe finale del poeta ad Achille, quando egli sta per sferrare il colpo definitivo ad Ettore.

24 Le traduzioni, là dove non è segnalato altrimenti, sono mie.

25 Diversamente interpreta LONARDI 2019 (cap. 2) per il quale Leopardi, con le apostrofi, vuole far rivivere il genere epico, avvicinando a quello lirico.

26 Nell'*Alessandro nell'Indie*, nella scena 6 del I atto, Poro, il re appena uscito sconfitto da Alessandro Magno, chiede pazienza all'amata Cleofide, che crede, sbagliando, sia diventata amante del condottiero greco: «Fermati, ascolta». In questo modo la con-

vince a non fuggire da lui, promettendole (ciò che non accadrà) di non essere più inutilmente geloso. Verso la fine del melodramma, ritorna lo stesso modulo (scena 9, atto III): questa volta è il generale Gandarte a cercare di far desistere il suo re dal cercare di salvare Cleofide, che vorrebbe salire sulla pira, perché teme che così facendo condannerebbe se stesso: «Signor, fermati; ascolta!». Si veda, ad esempio, anche la scena 5 del III atto di *Zenobia* (la protagonista ferma Radamisto: «Ove t'affretti, | signor? Fermati»).

D'altronde, Omero stesso, in alcuni luoghi, si rivolge direttamente a uno dei propri eroi con il *Du-Stil*, proprio in momenti di grande *pathos* o poco prima della loro morte: è soprattutto Patroclo il destinatario di questa compassione, mentre con altri succede raramente. È interessante che mai il poeta greco si rivolge con un'apostrofe ad Ettore, che pure è uno dei due protagonisti della sua opera.<sup>27</sup> Ma in quasi tutti i casi egli non ricorre a questo strumento retorico per intervenire direttamente nella narrazione, come fa Leopardi, che sembrerebbe voler sviare il fato funesto da Ettore: semmai lo fa per assicurare al personaggio la propria compassione e indirettamente segnalare il momento al pubblico, alla cui pietà egli è proposto.<sup>28</sup> Va segnalato, in questo contesto, il caso analogo di un personaggio leopardiano invitato inutilmente a desistere dal proprio impegno: il poemetto in endecasillabi del 1810 intitolato *Clelia che passa il Tevere* fa riferimento alla storia, già narrata da Livio (II, 13) e Aurelio Vittore (*De viris illustribus urbis Romae*, XIII, 1), della fanciulla romana che, lasciata in ostaggio del re etrusco Porsenna, si libera da sola attraversando il Tevere. In questo contesto l'autore si rivolge alla protagonista perché non si getti nel fiume: «Clelia, deh fermati, ah mira il dorso | spazioso, e vasto del fiume rapido, | che gonfio mormora nell'ampio corso» (vv. 22-24). Tuttavia, l'eroina, presa dalla sua determinazione, non rinuncia: dice così il poeta: «Ma non ascoltami [*scil.* "mi ascolta", espressione parallela al nostro «Ettore non m'ode»], e già veloce | lieta galleggia l'ostaggio odiabile | mirando in nobile atto feroce» (vv. 25-27).<sup>29</sup>

Altrettanto poco 'omerica' è la confessione, da parte della voce poetica, di essere rimasta inascoltata: Leopardi inizia la seconda quartina osservando sconcolato «Ettor non m'ode» (v. 5), ribadendo in questo modo la rottura della finzione narrativa e la propria centralità. È come se il dolore del personaggio diventasse anche quello del poeta, che si mette in primo piano («non m'ode») e che introduce, così, il motivo del fato ingiusto (o come la definisce lui l'«iniqua sorte», v. 6, calco dal nesso virgiliano di *Eneide* II, vv. 79-80: *Fortuna... improba*, tradotto dallo stesso Leopardi con «iniqua sorte», v. 113).<sup>30</sup> La sordità del guerriero all'appello può sicura-

27 E una volta ad Achille (XX, 2). Omero si rivolge a Patroclo ben otto volte, tutte nel contesto del sedicesimo libro, quando egli veste le armi di Achille ed è ucciso da Ettore (XVI, 20, 584, 692, 744, 754, 787, 812, 843), a Menelao sette (IV, 127, 146; VII, 104; XIII, 603; XVII, 679, 702; XXIII, 600), ad Apollo due (XV, 365-6; XX, 152) e a Melanippo una sola (XV, 582).

28 Sull'apostrofe in Omero, cfr. PARRY 1972; MATTHEWS 1980; BLOCK 1982; DE JONG 1985, pp. 87-115; YAMAGATA 1989, pp.

91-103; SWEET FORMIATTI 2013; KLOOSTER 2013, pp. 152-8.

29 Vale la pena osservare che la reazione del fiume al gesto eroico della ragazza è simile a quella dei corsi d'acqua del sonetto: «L'onde ammiraronla, stupiron l'acque, | e meno altere vidersi scorrere; | il padre Tevere pensoso tacque» (vv. 28-30).

30 L'espressione è già in Tasso che la utilizza quattro volte (*Rinaldo* IV, 14, 5; *Gerusalemme liberata* II, 34, 2; *Torrismondo*, atto IV, scena 4; *Rime* 1563, 1).

mente sottolineare l'inevitabilità del destino (una divinità spersonalizzata in Omero, ma comunque superiore alle altre),<sup>31</sup> ma rientra più probabilmente nell'intento di aggiungere tragicità e pateticità all'atto finale di Ettore, che combatte pur sapendo di andare incontro alla morte. Rientra, poi, nella strategia teatralizzante del giovane poeta. Non a caso il modulo secondo cui un personaggio si lamenta di non essere sentito da un altro è tipicamente formulato con l'espressione «non m'odi» sia nelle tragedie di Alfieri (*Mirra*, atto III, scena 4; atto IV, scena 5; *Polinice*, atto V, scena 3) sia nei melodrammi di Metastasio (*Attilio Regolo*, atto II, scena 10; *Zenobia*, atto I, scena 1; *Demofonte*, atto III, scena 7).

Si osservi, tra l'altro, che l'espressione formulare «Achille il forte» (v. 2) non è senza confronto nella letteratura latina, mentre è assente dai poemi omerici, dove semmai egli è detto «il Pelide» (Πηλείδης), oppure «più veloce» (ποδάρκης). A quanto ci risulta la inventa Ovidio, che la utilizza spesso nelle sue opere: nelle *Metamorfosi* XIII, v. 597, così lo definisce Eos che implora Giove affinché il figlio Memnone, caduto per mano di Achille in giovane età per vendicare Ettore, riceva almeno un onore postumo. Nei *Tristia* III (5, 1, 37), la voce poetica descrive l'eroe come *fortis* nel contesto del dialogo con Priamo a proposito della restituzione del cadavere di Ettore – la sequenza omerica successiva a quella del duello.<sup>32</sup> D'altronde, va anche detto che Servio Onorato, commentando la terza bucolica di Virgilio, spiega che il nome di Achille è un'antonomasia che significa «uomo forte» (*Buc.* 3, 79; cfr. *Buc.* 4, 34).

Per rimanere nell'epica, anche l'*Ilias Latina*, attribuita in genere a Beblio Italico, usa due volte un nesso simile: «fortissime Achilles» (v. 818) è il vocativo con cui Ettore si rivolge a Patroclo, vestito con le armi dell'amico (poco oltre, il Troiano definisce anche se stesso «fortissimus Hector», v. 820); ed è anche l'epiteto con cui Priamo parla al Mirmidone vittorioso dopo il duello («o Graiae gentis fortissime Achilles», v. 1028).

Comunque, va notato che l'epiteto è apprezzato da Leopardi che lo reimpiega un'altra volta nella sua traduzione del *Canto funebre di Bione* di Mosco: alla prima clausola dell'esametro greco del poeta bucolico siciliano Καὶ Θέτιδος μέγαν υἷα (III idillio, v. 80) egli fa corrispondere un più complesso verso endecasillabo: «E il gran figlio di Teti Achille il forte» (III idillio, v. 107), nel quale è evidente l'aggiunta dell'emistichio finale.

31 La bibliografia meno recente sull'argomento è stata recentemente raccolta da SARISCHOULIS 2008a. Si vedano anche i contributi di: SARISCHOULIS 2008b; EIDINOW 2011; SLATTERY 2013; SARISCHOULIS 2016;

SCODEL 2017; CLARIDGE 2024; HAO – AMARANTIDOU 2024; SUI 2025; ZAMORA CILENTO 2025.

32 Altri due occorrenze in Ovidio sono *Heroides* III, 1, 137 e *Ibis* 627.

La seconda sequenza della lirica inizia a metà della seconda quartina e termina con il v. 14: qui è raccontato il duello. Il poeta alterna elementi puramente narrativi (le azioni dei due guerrieri, definiti sbrigativamente «ei» e «quegli», in opposizione al v. 7, ciascuno dei pronomi all'inizio di uno degli emistichi in cui la cesura, segnata dai due punti, divide il verso) ad altri più scenografici (la reazione dei fiumi e degli dei, ai vv. 10 e 12).

Lo scontro non è raccontato nei termini di Omero, che, invece, è molto più preciso sul modo con cui i due eroi si affrontano, chiarendo anche il motivo per cui Ettore è sconfitto (è convinto di avere a disposizione un'altra lancia, ma Deifobo-Atena non è più accanto a lui, com'egli crede).<sup>33</sup> A Leopardi questi elementi interessano evidentemente molto di meno e, quindi, il suo racconto è sbrigativo, visto che taglia tutta la prima parte del duello, raccontando solo dal momento in cui i due si affrontano corpo a corpo (nell'*Iliade* si tratta dei vv. 306-68 del XXII canto).

Leopardi, dunque, non tiene conto della parte precedente del poema omerico: prima Achille scaglia la sua lancia (XXII, 273) ed Ettore la schiva (XXII, 274-5); poi, l'arma è raccolta da Atena che la rende al suo *protégé* (XXII, 276-7), mentre il rivale lo schernisce per l'errore e lo esorta ironicamente ad evitare il suo colpo (XXII, 278-88); a questo punto è il turno del Troiano che lancia la sua asta che colpisce, rimbalzandovi sopra, lo scudo del nemico (XXII, 289-93): quando chiama quello che crede essere Deifobo perché gli porti un'altra arma, non vedendolo più accanto a sé, capisce di essere stato ingannato e si rende conto del fatto che gli dei hanno stabilito che dovrà morire, per cui accetta il suo fato, ma decide di combattere fino alla fine per poter sopravvivere nel ricordo altrui anche in futuro (XXII, 294-305).

Nella versione del Recanatese, infatti, «ei [Ettore] vibra il ferro» (v. 7, assai probabilmente una reminiscenza tassiana)<sup>34</sup> corrisponde ai vv. 306-11 del XXII canto dell'*Iliade*, dove si racconta di come egli sfoderi la spada e si avventi contro Achille. Nell'originale omerico, la risposta di quest'ultimo è quella di andargli incontro (XXII, 312-6) e di decidere di colpirlo nel punto dove è più scoperto, cioè alla gola (XXII, 317-25); ne *La morte di Ettore*, in-

33 SCHEEL 1959, p. 13 osserva, appunto: «In den weiteren Versen des Sonetts auf Hektors Tod gibt der Dichter dann einen gedrängten Bericht von der Niederlage des Trojaners, ohne Homer im einzelnen zu folgen» («Nei versi successivi del sonetto sulla morte di Ettore, il poeta fornisce poi un resoconto sintetico della sconfitta del troiano, senza seguire nei dettagli Omero». *NdA*).

34 Ma senza dover pensare a «Egli alza

il ferro» (*Gerusalemme liberata*, XVIII, 35, 1), come fa FEO 1975, p. 1712. Infatti, il nesso tra «vibrare» e «ferro» è assai comune in Tasso: si vedano *Gerusalemme liberata* XX, 120, 2: «e vibra il ferro» (ripetuto poi nella *Conquistata* XXIV, 72, 2); *Gerusalemme conquistata* XXIV, 87, 7: «'l ferro ei vibra»; *Rinaldo* VIII, 32, 7: «il ferro vibra»; *Re Torrismondo*, atto IV, scena 4: «e vibra il ferro»; *Rime d'occasione o d'encomio* 6, 17: «il ferro vibra».

vece, «quegli [Achille] si raggira, | e schiva il colpo colle braccia accorte»<sup>35</sup> (vv. 7-8), elemento che non c'è in Omero.

Leopardi, invece, segue al rallentatore l'ultimo colpo, quello decisivo, di Achille: «Drizza poi l'asta<sup>36</sup> sfolgorante luce» (v. 9); «già vola il crudo acciar...» (v. 11); e, infine, «il colpo arrivò già» (v. 13). Le tre frasi descrivono ciascuna delle fasi del lancio dell'asta: l'inizio, là dove essa splende luminosa nelle mani del Greco («sfolgorante luce», come si dice con un probabile aggettivo composto<sup>37</sup> al v. 9, segno di sperimentazione nel solco della tradizione classica,<sup>38</sup> tipico di alcuni traduttori omerici del tempo, come Anton Maria Salvini);<sup>39</sup> il percorso lungo il quale, come si dice con una interessante metafora (forse di matrice ossianica),<sup>40</sup> essa «vola» fino ad Ettore; e il finale, quando quest'ultimo è colpito. Ognuno di questi momenti è interposto alla descrizione della reazione all'uccisione di Ettore di una parte del pubblico del combattimento (i fiumi, il poeta e gli dei). Sulla sua morte si insiste, infine, negli ultimi due versi, che, quindi, restano staccati rispetto al resto della sequenza.

Se è tradizionale, dunque, la scelta del metro,<sup>41</sup> lo è di meno la struttura complessiva della narrazione, che, lungi dall'appiattirsi sul testo omerico o su una sua versione in italiano, è divisa in tre parti, la cui suddivisione non rispetta l'alternarsi di quartine e terzine. Anche se la lirica non fa uso dell'*enjambement*, l'alternanza di momenti narrativi e descrittivi rende il discorso poetico scorrevole fino al distico conclusivo, dove l'impiego del perfetto, preferito al presente storico che fino a quel momento ha caratterizzato il sonetto (e ha reso dinamicamente bene le immagini della ferocia vendicativa di Achille, accentuando la concitazione e il realismo della scena), sottolinea ulteriormente la chiusura definitiva della vita del protagonista.

L'elegante rima (anche interna) «truce» (v. 11): «duce» (vv. 1 e 13), entrambe le parole precedute dall'imperativo «fermati», è probabilmente

35 Per la qual espressione è possibile il confronto con il similare sintagma «braccia accorte e preste» nei RVF di Petrarca (200, v. 3).

36 Cfr. ad es. «l'asta a punirlo | drizza Tante, egli la schiva e questa | passa a colpir» nella traduzione dell'*Iliade* di Cesarotti (CESAROTTI 1795, III, p. 129). Similmente anche Ceruti, nel passo che Leopardi ha appena letto prima di scrivere il sonetto: «e là drizzando il colpo e l'occhio Achille, | il ferro spinse» (CERUTI 1793, p. 188).

37 Sulla tematica degli aggettivi composti si esprime Leopardi in *Zib.* 1076-7, 23 maggio 1821.

38 BIANCO 2018, pp. 35-36.

39 Anton Maria Salvini (Firenze 1653-

1729) fu professore di lettere greche allo Studio di Firenze e membro dell'Accademia della Crusca (per la quale lavorò alla quarta redazione del *Vocabolario*); tra le altre, tradusse dal greco le opere attribuite ad Omero (in particolare SALVINI 1723), Esiodo, Teognide, Anacreonte, poi aspramente criticate da Foscolo. Quanto alla sua figura, cfr. tra gli altri PLACELLA 1969; GUERRINI 1997; PAOLI 2005; BIANCHI 2006, pp. 83-88; FORLESI 2016; PAOLI 2017 (data di consultazione: 18 agosto 2025).

40 «i nostri dardi volano» (Melchiorre Cesarotti, *Ossian, La battaglia di Lora*, v. 42); cfr. in Leopardi «Gli alati dardi volano» (*Catone in Affrica*, V, 53).

41 BELLOMO 2019, p. 167.

un modo per avvicinare Ettore ad Achille, il cui destino coinciderà con quello del rivale (anche se non è raccontato nell'*Iliade* omerica, ma dai suoi epigoni):<sup>42</sup> l'aggettivo «truce» è, forse, un tentativo di rendere il *crudus* virgiliano, già sperimentato, però, ad esempio, da Foscolo nell'*Ajace* (il Pelide è definito appunto «truce eroe», nella scena 3 del I atto). Monti, pure, ci arriva vicino nella sua traduzione dell'*Iliade* proprio nell'ambito del canto XXII: «Ed ecco Achille avvicinarsi | al truce dell'elmo agitator Marte simile» (XXII, 168-9). «Crudo», d'altronde, è appena stato impiegato per definire, come in un'ipallage, la sua asta: «già vola il crudo acciar» (v. 11). Quest'ultimo nesso è amato da Leopardi che lo riprende in *Catone in Affrica* (canto X, 42: «E che di morte il crudo acciar non teme») e nella tragedia *Pompeo in Egitto* per ben due volte («il crudo | barbaro acciar de' suoi più cari in seno»: atto I, scena 7; «di stragi sitibondo il crudo acciaio | veder paventa immerso»: atto II, scena 1): esso è attestato nella letteratura teatrale, nella *Ipermestra* di Metastasio (atto III, scena 6) e nella *Mirra* di Alfieri (atto V, scena 1), ma potrebbe essere stato colto dal giovane poeta in un'ode di Parini (*Piramo e Tisbe*, v. 10).

Un discorso a parte meritano i vv. 10 e 12, che conterrebbero, a detta di molti studiosi, le immagini più originali della poesia:<sup>43</sup> i fiumi che arrestano il proprio corso, colpiti anch'essi dal fato crudele del povero Ettore; e gli dei che non hanno il coraggio di guardare con i propri occhi gli ultimi momenti dell'eroe e perciò «torcon lo sguardo inorridito». Il v. 10 è, certamente, un'escogitazione interessante, che non può essere stata ispirata direttamente dal testo omerico, anche se, nel contesto del duello, sono menzionate le due sorgenti provenienti dallo Scamandro, presso le quali i due giungono in un primo momento (XXII, 145-56), ciò che consente ad Omero di descrivere la loro particolare caratteristica (una è calda, l'altra è gelida) e la loro destinazione d'uso (accanto vi sono i lavatoi utilizzati dalle donne troiane).

I fiumi, però, sono protagonisti del canto XXI: Achille, infatti, dopo aver ucciso Asteropeo, mentre sta inseguendo i Peoni per farne strage (XXI, 205-10), è pregato dal fiume Scamandro, che assume forma umana, di non uccidere più nelle sue acque, intorbidendole (XXI, 211-21). Di fronte al rifiuto arrogante dell'eroe, la divinità si avventa su di lui, respingendolo verso la pianura della città e inseguendolo anche là (XXI, 222-71). Lo scontro sembra dover terminare con la vittoria dello Scamandro, ma l'eroe chiede aiuto a Zeus ed è subito salvato da Poseidone e Atena (XXI, 272-98), che, poi, lo rende talmente forte da affrontare la piena, muovendosi controcor-

<sup>42</sup> Ad esempio nel III libro dei *Posthomerica* di Quinto Smirneo.

<sup>43</sup> RIGONI 2007 (p. 163) ritiene che que-

sti versi siano dettati da un «senso cosmico della fatalità, dell'orrore e del lutto per l'«iniqua sorte» dell'eroe».

rente (XXI, 299-304). Lo Scamandro, sempre più furioso, chiede al fratello Simoenta di unirsi a lui nella pugna (XXI, 305-27), ma stavolta è Era a intervenire, chiamando Efesto che col suo fuoco sbarrerà il corso del fiume, finché quest'ultimo si calmerà (XXI, 330-82).

Leopardi, con il plurale «fiumi», quindi, non si riferisce alla Natura in generale,<sup>44</sup> evocata per metonimia attraverso il riferimento a generici corsi d'acqua: si tratta, invece, proprio dello Scamandro e del Simoenta, che già hanno affrontato in battaglia Achille e, nonostante la loro forza, sono stati sconfitti dagli dei che proteggono il destino del figlio di Peleo. Sono, dunque, loro due a interrompere il loro corso davanti ad Ettore, benché, proprio nel XXI canto dell'*Iliade*, lo Scamandro per salvare se stesso abbia dichiarato di voler lasciar al proprio fato la città che finora ha cercato di difendere, prima rivolgendosi ad Efesto (356-60) e dopo a sua madre (367-76).

L'*adynaton* potrebbe essere stato ispirato dalla famosa *Ode* oraziana sul monte Soratte, là dove si dice: «geluque flumina constiterint acuto» (*Odi*, I, 9), tradotto nello stesso periodo da Leopardi<sup>45</sup> in questo modo: «dal gel, che a' fiumi l'onda | rattien tra sponda e sponda» (vv. 3-4). Il giovane potrebbe però aver trovato l'immagine nel finale del primo libro delle *Georgiche* virgiliane:<sup>46</sup> tra i prodigi che annunciano la morte di Cesare (un altro evento luttuoso) c'è anche quello dei fiumi che arrestano il proprio corso («sistunt amnes», I 479).<sup>47</sup> Forse proprio da questo contesto trae ispirazione il poeta quattrocentesco Diomede Borghesi, quando, in un suo sonetto pubblicato tra le *Rime inedite del Quattrocento* (n. 24), immagina che il suo cuore lo esorti a lasciar perdere una donna troppo orgogliosa per cedergli e a frenare «quei gravosi, aspri lamenti | che talor di pietà fermano i fiumi» (vv. 10-11), perché è già pronto a un nuovo amore per lui.

Quanto al v. 12 («Torcon lo sguardo inorridito i Numi», endecasillabo che ritorna pressoché identico anche nel finale de *La morte di Catone*: «torser lo sguardo inorriditi i numi», v. 55), si tratta di un modulo epico ben noto e diffuso, secondo cui, di fronte ai conflitti umani, gli dei distolgono lo sguardo da coloro che non vogliono o non possono aiutare, o da coloro le cui preghiere respingono o da coloro il cui comportamento disapprovano.<sup>48</sup> È già probabilmente nell'*Iliade* che Leopardi lo trova realizzato

44 Come crede, ad esempio, CRO 1987, p. 229.

45 BOSCAIN 2022, p. 12.

46 Forse Virgilio e Orazio sono debitori di quest'immagine ad Ennio, che la utilizza nel solo frammento dello *Scipio* a noi pervenuto («constitere amnes perennes», v. 12).

47 In una delle *Rime boscherecce* di Gio-

van Battista Marino, la 56, dedicata a Carlo Noci, adombrato sotto il nome di Dameta, il poeta sostiene che, quando questi racconta il suo amore per Cintia, tra le altre attestazioni di interesse da parte della natura, «fermano il corso i fiumi».

48 CAIRNS 2005, p. 135; FORNÉS PALLICER – RODRÍGUEZ-ESCALONA 2010, p. 83.

in diversi passi: nel sesto canto, Atena si rifiuta di ascoltare le richieste della troiana Teanò che la scongiura di intervenire per fermare le gesta di Diomede e, per farlo, fa segno di no con la testa: Ὠς ἔφατ' εὐχομένη, ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη (VI, 311). Nell'*incipit* del tredicesimo canto (XIII, 1-9), Zeus, che ha deciso di non far pesare le proprie preferenze nella battaglia e ha proibito di fare altrettanto agli altri dei, lascia i Troiani da soli a sostenere la lotta e, come dice Omero, «rivolse altrove gli occhi splendenti» (αὐτὸς δὲ πάλιν τρέπεν ὅσσε φαεινῶ, v. 3), cioè verso la terra dei Traci, dei Misi, degli Ippomolgi e degli Abii (sarebbe a dire verso oriente). Nello scontro tra Ares e Atena, raccontato nel canto XXI, la dea, il cui scudo è stato colpito dal furente Dio della guerra, già ferito in battaglia da Diomede, usa un sasso per far cadere a terra il rivale; ridendo per il fatto che è superiore a lui in battaglia, dopo avergli annunciato che il fatto che lui sostenga i Troiani lo ha reso alieno a sua madre, anch'essa «distolse da lui gli occhi splendenti» (ὥς ἄρα φωνήσασα πάλιν τρέπεν ὅσσε φαεινῶ, XXI, 415).

Il gesto è noto anche in altri ambiti: Tirteo, all'inizio di uno dei suoi frammenti più famosi (fr. 11, 1-2 West), invita gli opliti spartani a farsi forza, perché Zeus, che ama coloro che sono coraggiosi in battaglia, è a loro favorevole e, infatti, «non torce il collo». Eschilo, nell'*Agamemnone* (776-9), fa dire al coro che la Giustizia, che preferisce i virtuosi ai ricchi, «si allontana con gli occhi distolti (πάλιντρόποις | ὄμμασι) dalle dimore dorate dove le mani degli uomini sono sporche».

La letteratura latina reimpiega il modulo nuovamente in contesti epici:<sup>49</sup> Virgilio, in particolare, lo utilizza in tre luoghi distinti dell'*Eneide*. Nel I libro, Pallade Atena tiene gli occhi a terra per non vedere le suppliche delle donne troiane accorse nel suo tempio («diua solo fixos oculos auersa tenebat», I, 482); nel X, Giove, di fronte al pianto di Ercole, che Pallante ha pregato affinché lo aiuti contro Turno, non potendo intervenire in suo favore, pur permettendo la battaglia, distoglie lo sguardo («Sic ait atque oculos Rutulorum reicit arvis», X, 473); infine, nel XII, è la volta di Giunone, da sempre ostile ad Enea, che prima del duello finale tra i Troiani e i Rutuli, mentre osserva tutto dall'alto di un colle, chiede a Giuturna, la ninfa sorella di Turno, di salvare il fratello, pur violando i patti sulla base dei quali la guerra finirebbe con lo scontro tra i due comandanti degli eserciti nemici: «Non pugnam adspicere hanc oculis, non foedera possum» (XII, 151).

49 Ma si veda anche Livio (VII, 3, 2). Lo storico racconta che nel 363 a.C. uno straripamento del Tevere, avvenuto durante gli spettacoli teatrali destinati a placare l'ira divina

nei confronti di Roma, fece scoppiare il panico tra la popolazione, convinta che gli dei «avessero ormai distolto lo sguardo» dalla città.

Assai significativo il fatto che Silio Italico, nel quinto libro dei *Punica*, descriva una simile reazione negli dei durante la battaglia del lago Trasimeno, durante la quale Annibale trucidava le truppe romane comandate dal generale Gaio Flaminio, che negligenzemente ha ignorato i cattivi presagi che gli annunciavano l'imminente sconfitta: «avertere dei vultus fatoque dederunt | maiori non sponte locum; stupet ipse tyranni | fortunam Libyci Mavors, disiectaque crinem | inlacrimat Venus, et Delum pervectus Apollo | tristem maerenti solatur pectine luctum» (V, 201-5). Analogamente, negli *Argonautica* di Valerio Flacco, Nettuno avverte invano il proprio figlio, il gigante Amico, re della regione dei Bebrici, di non affrontare gli Argonauti appena sbarcati, perché sarà sconfitto; poi, non può far altro che distogliere lo sguardo, perché sa che Giove ha già stabilito che un altro della sua prole sarà ucciso: «abstulit inde oculos natumque et tristia linqvens | proelia sanguineo terras pater adluit aestu» (IV, 131-2).

Va osservato che in molti di questi casi il modulo prevede che un Dio che vorrebbe prendere le parti di un mortale in una situazione bellica si trovi in difficoltà, riconoscendo di avere davanti una divinità più forte che favorisce l'esito opposto. È lo stesso caso proposto nel sonetto di Leopardi: gli dei (nel caso bisogna pensare soprattutto a Zeus e Apollo, che effettivamente sono presenti nel contesto del duello e vorrebbero aiutare il loro protetto, ma sono ostacolati dal Fato: in particolare, a XXII 208-12, Zeus misura sulla sua bilancia d'oro i destini dei due contendenti e quello del Troiano scende nell'Ade) non vogliono che Ettore muoia, ma un'entità superiore, il Destino (la Moira), ha già stabilito che egli sarà ucciso da Achille, per cui non hanno animo di vedere la battaglia concludersi con il successo di quest'ultimo.

Il distico finale insiste sulla morte di Ettore: egli è prima chiamato «gran duce» (v. 13), eco del primo vocativo a lui rivolto nell'*incipit*; poi «l'Eroe di Troja» (v. 14); si ribadisce per tre volte che egli è stato ucciso (Achille, però, non è nominato e scompare dalla scena, in modo che ci si concentri sul personaggio vero protagonista del sonetto): due volte con il metaforico «cadde», su cui si costruisce il semplice parallelismo «cadde il gran duce, | cadde l'Eroe di Troja» (vv. 13-14), e in finale con l'espressione eufemistica «chiuse i lumi». Quest'ultima, pleonastica rispetto al concetto già espresso dalla ripetizione anaforica «cadde | cadde», rappresenta plasticamente il momento in cui l'anima del guerriero lascia il suo corpo. La stessa conclusione appare anche ne *La morte di Catone*: «spirò l'invitto eroe romuleo, | spirò del Lazio il duce, e chiuse i lumi» (vv. 56-57). Anche in questo passo il protagonista è definito «eroe» e «duce» (naturalmente i riferimenti geografici e storici sono diversi); al

posto di «cadde» Leopardi preferisce «spirò», che è ancora più sinonimico rispetto all'espressione finale, che torna senza alcun cambiamento («e chiuse i lumi»).<sup>50</sup>

Il sonetto, nella sua brevità, nonostante la destinazione "scolastica" (i *Puerilia* spesso non sono nient'altro che compiti per casa assegnati al Leopardi bambino),<sup>51</sup> dimostra una certa originalità del giovane poeta, che non si limita a riscrivere una traduzione dell'*Iliade*, semmai a rileggere attraverso la sua personale lente d'ingrandimento questa storia che lo colpiva molto.<sup>52</sup> Leopardi evidenzia, perciò, un precoce talento e sorprende per la sua capacità di dare movimento al sonetto, alludendo ad altre parti dell'*Iliade*, a lui certamente note (in questa luce vanno letti i riferimenti ai fiumi e agli dei incapaci di guardare con i propri occhi il terribile destino di Ettore). La sua sperimentazione va verso una mescolanza di stili, visto che egli attinge facilmente sia all'epos classico e più in generale alla letteratura latina, sia alle esperienze teatrali a lui contemporanee. Non si può dire che egli si limiti a un mero esercizio retorico, visto che innova i modelli che aveva a disposizione, introducendo, in particolare, un elemento che sarà specifico anche della sua poesia successiva, cioè l'apostrofe diretta tanto ad Ettore quanto ad Achille. Quest'escogitazione può essere ben definita "metateatrale", in quanto mette in contatto diretto personaggio e voce autoriale, rompendo la "quarta parete", seppure nel genere lirico, e contemporaneamente dimostrando la complessa rete che legava Leopardi al principe troiano. Non si può definire una strategia narrativa come questa un'ingenuità da poeta inesperto, che si rivolge al futuro sconfitto, cercando di fermare appena in tempo la tragedia imminente; semmai è la traccia della sua immedesimazione, nella quale si specchiano anche gli atteggiamenti, descritti come contemporanei, dei fiumi e dei Numi.

L'intensità drammatica de *La morte di Ettore* ne fa un esempio di immediatezza espressiva, mentre altre *Puerili* sono, effettivamente, più erudite o imitative. Non è un caso che alcuni moduli espressivi ritornino altrove nella sua produzione giovanile. Non è un caso nemmeno che il sonetto annunci alcuni temi fondamentali anche del Leopardi adulto: la tensione tra volontà umana e destino incrollabile, la solitudine dell'individuo davanti alla necessità e il senso sempre tragico della vita.

50 Vale la pena di confrontare questi due finali con quello del poemetto dedicato a *Sansone* (1809): «Cade oppressa la turba, ancor Sansone | soccombe, ed il fatal detto rammenta» (vv. 69- 70). Appare anche qui una conclusione tripartita, in cui i primi due membri sono retti da verbi sinonimici («cade» / «soccombe»), che mettono in parallelo la strage dei Filistei e la morte di Sansone, che s'uccide, facendo crollare

sui propri nemici le mura del tempio di Dagon a Gaza, com'è raccontato nel primo libro dei *Giudici* (16, 28-30). Secondo ÖRDÖGH 1997, p. 123, Leopardi tratta in modo simile i due personaggi, Ettore e Sansone.

51 DELL'AQUILA 1993, p. 13.

52 PULETTI 1969, p. 454. Diversamente la pensano, ad esempio, SAPEGNO 1955, p. 47, e TARTARO 1969, p. 37.

## BIBLIOGRAFIA

ARRIGHETTI 1982 = ARRIGHETTI Gaetano, «Leopardi e Omero», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 29-51.

BELLINA 2023 = BELLINA Fabiano, *Ossian in Italia. Studio sull'influenza della traduzione cesarottiana nelle opere di Diodata Saluzzo, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi*, Siena, Università degli Studi di Siena, 2023.

BELLOMO 2019 = BELLOMO Leonardo, «Metre and Style in Leopardi's *Puerilia*», in *Mapping Leopardi: Poetic and Philosophical Intersections*, edited by Emanuela CERVATO *et al.*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 158-80.

BIANCHI 2006 = BIANCHI Nunzio, *Il codice del romanzo: tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Bari, Dedalo, 2006.

BIANCHI 2017 = BIANCHI Francesca, «In margine alle *Puerili* leopardiane: tra l'Ossian e l'Omero di Cesarotti», in *Sinestesiaonline*, 2017, 20.6, pp. 1-14.

BIANCO 2018 = BIANCO Francesca, «Ossian nelle "Puerili" di Leopardi», in *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, 2018, 13, pp. 27-48.

BIGI 1967 = BIGI Emilio, *La genesi del "Canto notturno" e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi editore, 1967.

BINNI 1994 = BINNI Walter, *Lezioni leopardiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

BLOCK 1982 = BLOCK Elizabeth, «The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil», in *Transactions of the American Philological Association*, 1982, 112, pp. 7-22.

BONTEMPO 2019 = BONTEMPO Valentina, *La conversione poetica e filosofica di Giacomo Leopardi nel biennio 1816-1817*, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2019.

BOSCAIN 2002 = BOSCAIN Sara, *Giacomo Leopardi: "Il tempo delle grandi illusioni è finito". Il dramma dell'uomo e della "civiltà delle nazioni" consiste nel "temperamento della natura colla ragione"*, Padova, Università degli Studi di Padova, 2022.

BOSCO 1957 = BOSCO Umberto, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1957.

BOZZOLI 1778-1779 = BOZZOLI Giuseppe, *L'Odissea di Omero tradotta in ottava rima*, in Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, 1778-1779.

BOZZOLI 1769-1770 = BOZZOLI Giuseppe, *L'Iliade d'Omero tradotta in ottava rima*, in Roma, per Generoso Salomoni, 1769-1770.

CAIRNS 2005 = CAIRNS Douglas, «Bullish Looks and Sidelong Glances: Social Interaction and the Eyes in Ancient Greek Culture», in *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, edited by Douglas CAIRNS, Swansea, Classical Press of Wales, 2005, pp. 123-55.

CAMILLETTI 2016 = CAMILLETTI Fabio, *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, New York, Routledge, 2016.

CASSANO 2011 = CASSANO Franco, *Oltre il nulla: studio su Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 2011.

CERUTI 1793 = CERUTI Giacinto, *Iliade di Omero*, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1793.

CESAROTTI 1795 = CESAROTTI Melchiorre, *Iliade o La morte di Ettore poema omerico ridotto in verso italiano*, Venezia, Tipografia Pepoliana, 1795.

CLARIDGE 2024 = CLARIDGE Rachel Louise, *The Controlling Forces of Man: Gods and Fate in Homer*, Leeds, University of Leeds, 2024.

CRO 1987 = CRO Stelio, «La morte dell'eroe nel giovane Leopardi: classicismo e risorgimento», in *Italica*, 1987, 64.2, pp. 223-43.

DAMIANI 1993 = DAMIANI Rolando (a cura di), *Album Leopardi*, con un saggio biografico e il commento alle immagini, ricerca iconografica di Eileen ROMANO, Milano, Mondadori, 1993.

DA ROS 2023 = DA ROS Lorenzo, *Tra compassione e amor proprio: la pietà come passione e come fondamento della legge naturale nella filosofia di Giacomo Leopardi*, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2023.

DE JONG 1985 = DE JONG Irene, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, B.R. Grüner, 1985.

DELL'AQUILA 1993 = DELL'AQUILA Michele, «Lingua e stile nei versi e nelle prose della puerizia e dell'adolescenza», in ID., *Leopardi: il commercio coi sensi e altri saggi*, Fasano, Schena, 1993, pp. 7-24.

DELL'AQUILA 1987 = DELL'AQUILA Michele, «Le canzoni della virtù antagonista (1818-1822)», in ID., *La virtù negata: saggi sul primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987, pp. 11-119.

D'INTINO 2023 = D'INTINO Franco, «“Fare tutto il contrario”. La Novella “Senofonte e Niccolò Machiavello” e le “Prosette satiriche” di Leopardi», in *GSLI*, 200, 678 (2023), pp. 321-68.

D'INTINO 1997 = D'INTINO Franco, «Da Alfieri a Leopardi. La dissoluzione dell'autobiografia», in *The Italianist*, 17, 1997, pp. 93-124.

DRAGO 2004 = DRAGO Angela Gigliola, *Il poeta nell'Ade. Commento ai Canti VII e VIII dei “Paralipomeni della Batracomiomachia” di Giacomo Leopardi*, Pisa, Giardini, 2004.

EIDINOW 2011 = EIDINOW Esther, *Luck, Fate and Fortune: Antiquity and its Legacy*, London, I.B Tauris, 2011.

FEO 1975 = FEO Michele, «Recensione a LEOPARDI Giacomo, *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria CORTI, Milano, Bompiani, 1972», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, 1975, 5.4, pp. 1709-13.

FORLESI 2016 = FORLESI Simone, «Diplomazia, letteratura ed editoria nella Toscana del primo Settecento: Henry Davenant e Anton Maria Salvini», in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di Lodovica BRAIDA e Silvia TATTI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 293-304.

FORNÉS PALLICER – RODRÍGUEZ-ESCALONA 2010 = FORNÉS PALLICER Maria Antónia – RODRÍGUEZ-ESCALONA Mercé Puig, «Apartar y girar los ojos en los textos latinos», in *Myrtia*, 25, 2010, pp. 77-97.

GIOLO 2021 = GIOLO Giovanni, «Leopardi e gli eroi antichi e moderni (noticina)», in *Senecio*, 2021, p. 3, [http://www.senecio.it/rec/Giolo\\_Leopardi-Achille\\_copia.pdf](http://www.senecio.it/rec/Giolo_Leopardi-Achille_copia.pdf).

GRANDI 2023 = GRANDI Tommaso, «L'“immagine antica”. Leopardi, Warburg e la ricerca della *nympha fugiens*», in *The Italianist*, 2023, 43.1, pp. 19-40.

GUERRERO GUZMÁN 2013 = GUERRERO GUZMÁN Idelfonso Román, *La Natura matrigna y el hombre condemnado al sufrimiento y a la muerte*, Ciudad de México, Ciudad Universitaria, 2013.

GUERRINI 1997 = GUERRINI Luigi, «L'erudizione al servizio della scienza: Anton Maria Salvini traduttore del Galilei e commentatore del Torricelli», in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1997, 76, pp. 250-62.

HAO – AMARANTIDOU 2024 = HAO Chunpeng – AMARANTIDOU Dimitra, «Diverse Fates in Homer: How Are They Meant to Be?», in *Philosophy and Literature*, 2024, 48.2, pp. 417-23.

KING CALLEN 1982 = KING CALLEN Katherine, «Foil and Fusion: Homer's Achilles in Vergil's *Aeneid*», in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 1982, 9, pp. 31-57.

KLOOSTER 2013 = KLOOSTER Jacqueline, «Apostrophe in Homer, Apollonius and Callimachus», in *Über die Grenze Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, edited by Ute E. EISEN and Peter VON MÖLLENDORFF, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 151-73.

LEOPARDI 2004 = LEOPARDI Giacomo, *Autobiografie imperfette e Diario d'amore*, a cura di Maria Antonietta TERZOLI, Firenze, Cesati, 2004.

LEOPARDI 1999 = LEOPARDI Giacomo, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di Pierpaolo FORNARO, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999.

LEOPARDI 1998 = LEOPARDI Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita COPIOLI, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1998.

LEOPARDI 1987 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose*, a cura di Rolando DAMIANI e Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, Milano, Mondadori, 1987.

LEOPARDI 1906 = LEOPARDI Giacomo, *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1906.

LONARDI 2019 = LONARDI Gilberto, *Il mappamondo di Giacomo: Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Venezia, Marsilio, 2019.

LONARDI 2017 = LONARDI Gilberto, *L'Achille dei Canti: Leopardi, L'infinito, il poema del ritorno a casa*, Firenze, Le lettere, 2017.

LONARDI 2005 = LONARDI Gilberto, *L'oro di Omero. L'"Iliade", Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.

MATTHEWS 1980 = MATTHEWS Victor Jones, «Metrical Reasons for Apostrophe in Homer», in *Liverpool Classical Monthly*, 1980, 5, pp. 93-99.

ÖRDÖGH 1997 = ÖRDÖGH Éva, «Alle origini del pensiero leopardiano. Materialismo e religione», in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, a cura di Sebastian NEUMEISTER e Raffaele SIRRI, Napoli, Guida, 1997, pp. 119-33.

PAOLI 2017 = PAOLI Maria Pia, «Salvini, Anton Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-salvini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-maria-salvini_(Dizionario-Biografico)/).

PAOLI 2005 = PAOLI Maria Pia, «Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un letterato nella Firenze di fine Seicento», in *Naples, Rome, Florence: Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIIIe siècles)*, Jean BOUTIER, Brigitte MARIN, Antonella ROMANO (dir.), Roma, École française de Rome, 2005, pp. 501-44.

PARRINI CANTINI 2003 = PARRINI CANTINI Elena, «"M'inginocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia": Leopardi traduttore dell'"Odissea"», in *Per leggere*, 2003, 4.1, pp. 75-117.

PARRY 1972 = PARRY Adam, «Language and Characterization in Homer», in *Harvard Studies in Classical Philology*, 1972, 76, pp. 1-22.

PASTINE 1936 = PASTINE Luigi, «Preludio leopardiano», in *Civiltà moderna*, 8, 1936, pp. 61-81.

PIGNATELLI 1980 = PIGNATELLI Giuseppe, «Cerutti (Ceruti), Giacinto», in *Dizionario biografico degli Italiani*, 24, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacinto-cerutti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacinto-cerutti_(Dizionario-Biografico)/).

PLACELLA 1969 = PLACELLA Vincenzo, «Il padre dei traduttori greci settecenteschi Anton Maria Salvini», in *Filologia e letteratura*, 1969, 15, pp. 379-409.

PRIMO 2010 = PRIMO Novella, «"Guerra mortale, eterna, o fato indegno": per un'antropologia della guerra in Giacomo Leopardi», in *La pro-*

*spettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Leo S. Olschki, 2010, pp. 585-94.

PULETTI 1969 = PULETTI Ruggero, *Aspetti e problemi di storia letteraria*. III.1, *Dall'Alfieri al Leopardi*, Perugia, Università Italiana per Stranieri, 1969.

RIGONI 2020 = RIGONI Mario Andrea, «Leopardi e gli eroi omerici», in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2020, pp. 257-64.

RIGONI 2007 = RIGONI Mario Andrea, «Ettore, Achille e Ulisse nell'interpretazione di Leopardi», in *Iconografia 2006: gli eroi di Omero*. Atti del Convegno internazionale (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), a cura di Isabella COLPO, Irene FAVARETTO, Francesca GHEDINI, Roma, Quasar, 2007, pp. 163-6.

RODIGHERO 2018 = RODIGHIERO Andrea, «Achille a Recanati», in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 2018, 119.2, pp. 157-65.

RUGGIANO 2018 = RUGGIANO Michele, *Raccontare Leopardi: vita, pensiero, poesia*, Milano, FrancoAngeli, 2018.

RUIZ VÁSQUEZ 2019 = RUIZ VÁSQUEZ Humberto, «Le prime idee e manifestazioni poetiche di Leopardi e il suo contributo al dibattito classico-romantico», in *Appunti leopardiani*, 2019, 18.2, pp. 49-61.

RUSCHIONI 1985 = RUSCHIONI Ada, *Il Sonetto italiano: morfologia, profilo storico, antologia*, Milano, Celuc, 1985.

SALVINI 1723 = SALVINI Anton Maria, *Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti*, in Firenze, per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, 1723.

SANGIRARDI 2001 = SANGIRARDI Giuseppe, «Les "Operette morali" ou les fêtes du deuil», in *Transalpina*, 2001, 5, pp. 11-26.

SAPEGNO 1955 = SAPEGNO Natalino, *Storia della poesia di Leopardi. I*, Roma, Tipografia Coluzza, 1955.

SARISCHOULIS 2016 = SARISCHOULIS Efstratios, «Fate, Divine Will and Narrative Concept in the Homeric Epics», in *Mythos*, 2016, 16, pp. 81-105.

SARISCHOULIS 2008a = SARISCHOULIS Efstratios, *85 Jahre Forschung zu Schicksalsbegriffen, Göttern und Selbstverständnis bei Homer: eine Synopse*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2008.

SARISCHOULIS 2008b = SARISCHOULIS Efstratios, *Schicksal, Götter und Handlungsfreiheit in den Epen Homers*, Stuttgart, Steiner, 2008.

SCHEEL 1959 = SCHEEL Hans Ludwig, *Leopardi und die Antike, Die Jahre der Vorbereitung (1809-1818) in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk*, München, M. Hueber, 1959.

SCODEL 2017 = SCODEL Ruth, «Homeric Fate, Homeric Poetics», in *The Winnowing Oar—New Perspectives in Homeric Studies. Studies in Honor of A. Rengakos*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2017, pp. 75-94.

SLATTERY 2013 = SLATTERY Reile, «The Extent of Destiny: Gods, People and Fate in the *Iliad*», in *Agora*, 2013, 22, pp. 1-10.

SMERDEL 2021 = SMERDEL Ton, «Leopardi, l'interprete di Omero», in *Živa Antika*, 2021, 13, pp. 175-93.

SMITH 1999 = SMITH Steven C., «Remembering the Enemy: Narrative, Focalization, and Vergil's Portrait of Achilles», in *Transactions of the American Philological Association*, 1999, 129, pp. 225-62.

SUI 2025 = SUI Mingyi, «The Concept of Fate in Homer's Epic – An Interdisciplinary Perspective», in MARINO Elisabetta *et al.* (eds.), *Proceedings of the 2023 5th International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2023)*, France, Atlantis Press, 2025, pp. 1128-35.

SWEET FORMIATTI 2013 = SWEET FORMIATTI Fiona, *Narratorial Apostrophes of Character in Homer's Iliad*, Canberra, Australian National University, 2013.

TARTARO 1969 = TARTARO Achille, *Introduzione ai "Canti" di Giacomo Leopardi*, Napoli, Liguori, 1969.

TERZOLI 2010 = TERZOLI Maria Antonietta, «Un lettore dei "Sepolcri" ostinato e d'eccezione: Giacomo Leopardi», in *I Sepolcri di Foscolo: la poesia e la fortuna*. Atti del Convegno di studi (Firenze, 28-29 marzo 2008), a cura di Arnaldo BRUNI, Benedetta RIVALTA, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 161-79.

TERZOLI 2000 = TERZOLI Maria Antonietta, «I buoi del sole e l'ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Giacomo Leopardi», in *Nuova Rivista di letteratura italiana*, 2000, 3.1, pp. 121-70.

TIMPANARO 1977 = TIMPANARO Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1977.

VANDEN BERGHE 2002 = VANDEN BERGHE Dirk, «Osservazioni sull'«omerismo leopardiano»», in *Italianistica*, 2002, 2, pp. 341-61.

YAMAGATA 1989 = YAMAGATA Naoko, «The Apostrophe in Homer as Part of the Oral Technique», in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 1989, 36, pp. 91-103.

ZAMORA CILENTO 2025 = ZAMORA CILENTO Angela, «Considerations on Fate in the *Iliad* and the Remarkable Interventions of the Divine», in *Religions*, 2025, 16.5, pp. 557-69.