

RISL – RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI – 18, 2025



**RISL**

Rivista Internazionale di Studi Leopardiani

**Rivista di Classe A**

**Area 10 – Settori: 10/ITAL-01; 10/LICO-01; 10/COMP-01**

*Direzione generale ed editoriale*

Tatiana Crivelli e Patrizia Landi

*Comitato scientifico*

Marco Antonio Bazzocchi (Bologna, IT)

François Bouchard (Tours, FR)

Antonella Del Gatto (Chieti-Pescara, IT)

Francesca Fedi (Pisa, IT)

Elio Franzini (Milano, IT)

Claudio Pogliano (Pisa, IT)

Gaspare Polizzi (Firenze, IT)

Irene Zanini-Cordi (Tallahassee, Florida, USA)

*Comitato onorario*

Flavio Caroli (Milano, IT)

Emanuela Cervato (Nottingham, UK)

Claudio Marazzini (Firenze, IT)

Irene Marchegiani (New York, USA)

Michel Orcel (Parigi-Nizza, FR)

Paolo Possiedi (Montclair, New Jersey, USA)

*Direttrice responsabile*

Licia Conte

*Responsabili di redazione*

Stefano Bragato

Elena Moro

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo di:



Zentralbibliothek Zürich



Romanisches Seminar

Romanisches Seminar der Universität Zürich



Università IULM, Dipartimento di Studi Umanistici

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

ISSN: 1129-9401

ISBN: 9791222328904

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 02 21100089

# RISL



RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI

vol. 18

## SOMMARIO

|                  |   |
|------------------|---|
| Tatiana CRIVELLI |   |
| Premessa         | 5 |
| Nota al testo    | 7 |



### LEOPARDI TRA TELEVISIONE E CULTURA

|  |   |
|--|---|
| Antonella BRANCACCIO   |   |
| Cineteca Leopardi. Indagine su filmati e documentari d'autore<br>dall'archivio LUCE e da Rai Teche | 9 |

|   |    |
|---|----|
| Melisanda MASSEI AUTUNNALI  |    |
| A proposito de <i>L'Infinito</i> di Roberto Vecchioni.<br>Forme e vicenda di un riuso <i>pop</i><br>della figura di Leopardi a Napoli | 31 |



### LEOPARDI TRA I CLASSICI E IL PRESENTE: POESIA E FILOSOFIA

|   |    |
|---|----|
| Salvatore Francesco LATTARULO   |    |
| «Come una gemma» sta «a un ciottolo»:<br>Leopardi in gara con i volgarizzatori di Omero | 59 |

|   |     |
|---|-----|
| Luigi ARATA   |     |
| Una nuova analisi del sonetto <i>La morte di Ettore</i>   | 85  |
| Gregorio MARIGGIÒ   |     |
| Arimane il Serpente Boa: analisi simbolica<br>dell' <i>Inno Ad Arimane</i>  | 105 |
| Marta VITOLA  |     |
| Superficiali per profondità.<br>Leopardi e Nietzsche stilisti del pensiero  | 119 |
| Luca COSTA  |     |
| Leopardi's response to Wittgenstein   | 137 |
| ∞   |     |
| LEOPARDI TRA CULTURE E LINGUE   |     |
| Letizia LEONARDI e J. Derrick McCLURE   |     |
| Traduzioni scozzesi di Leopardi   | 153 |
| Natália RUSNÁKOVÁ   |     |
| Alcuni aspetti della ricezione del pensiero<br>di Giacomo Leopardi nell'ambiente slovacco<br>nella prima metà del XX secolo | 173 |
| ∞   |     |
| LIBRERIA  |     |
| Patrizia LANDI  |     |
| I <i>Manifesti</i> ciceroniani di Leopardi<br>tra inediti e aggiunte  | 193 |
| ∞   |     |
| LE AUTRICI E GLI AUTORI   | 215 |
| ∞   |     |
| CRITERI EDITORIALI  | 219 |

## PREMESSA

A partire dal numero 12, ai volumi tematici la nuova serie della RISL alterna fascicoli che radunano contributi su argomenti di varia natura, con l'intento di fornire in tal modo uno spaccato vivo e significativo delle ricerche in corso attorno all'opera di Leopardi. Della varietà e ricchezza dei nuovi approcci critici il numero 18, che qui si apre, è pienamente rappresentativo, sintonizzato com'è attorno a un'idea dinamica di superamento dei confini: mediali, temporali, disciplinari, culturali e perfino del già noto, con l'analisi di materiali critici inediti e, in particolare, con la presentazione al pubblico, nella rubrica *Libreria*, di due autografi leopardiani fin qui inediti.

La prima sezione del fascicolo dà conto della rilevanza sempre maggiore assunta dagli studi intermediali, esplorando la dimensione divulgativa veicolata dalla televisione, da un lato, e dalla cultura musicale e popolare, dall'altro. Lavorando su materiali dimenticati negli archivi audiovisivi italiani dell'Istituto LUCE e nelle teche Rai, il contributo di Antonella Brancaccio individua e studia filmati commemorativi e celebrativi risalenti al ventennio fascista, documentari a soggetto dagli anni Quaranta agli anni Sessanta e un filmato sperimentale del 1979, ideato da Nico Naldini con Giorgio Bassani in veste di lettore d'eccezione. Melisanda Massei Autunnali, dal canto suo, riparte dalle produzioni cinematografiche più recenti per spostare poi il discorso sulla canzone d'autore ed esaminare, con il caso di Roberto Vecchioni, l'originale funzione didattico-divulgativa assunta da questo *medium* di carattere pop.

Nella sezione successiva si raccolgono invece interventi tesi a rileggere l'opera di Leopardi attraverso un dialogo con altri pensatori e altri tempi. Salvatore Francesco Lattarulo, Luigi Arata e Gregorio Marigiò offrono nuove interpretazioni del dialogo leopardiano con la poesia e la filosofia dell'antichità, proponendo, rispettivamente: il primo, uno studio sulla "competizione omerica" che si instaura tra la traduzione leopardiana, edita e

inedita, dell'*Odissea* e l'analoga impresa di Ippolito Pindemonte; il secondo, un innovativo *close reading* del sonetto giovanile *La morte di Ettore*, che ne evidenzia la relazione con la tradizione omerica e i modelli classici, individuando influenze specifiche del genere teatrale; il terzo, un accurato riesame delle fonti dell'*Inno ad Arimane* che giunge a formulare nuove ipotesi interpretative relative alla misteriosa figura del 'serpente boa'. Marta Vitola e Luca Costa fanno invece proficuamente colloquiare il pensiero di Leopardi con quello di due importanti filosofi successivi, ragionando sulle sue connessioni con alcuni aspetti dell'opera di Nietzsche e di Wittgenstein.

La terza sezione di questo numero si confronta poi con il superamento di alcuni confini culturali e linguistici scarsamente o per nulla indagati dalla critica leopardiana, analizzando per la prima volta le traduzioni della poesia di Leopardi in scozzese e in gaelico (Letizia Leonardi e J. Derrick McClure), da un lato, e, dall'altro, tracciando un quadro della diffusione e della ricezione primonovecentesca del pensiero di Leopardi nell'ambiente slovacco (Natália Rusnáková).

Infine, con il suo importante e originale contributo per la rubrica *Libreria*, Patrizia Landi ci porta a superare, *tout court*, i confini del già noto, poiché, come sono lieta di poter annunciare, la preziosa condirettrice della RISL ha individuato ed è in grado di proporre qui a stampa per la prima volta due autografi leopardiani inediti, relativi ai *Manifesti* latino e italiano approntati per l'edizione delle *Opere* ciceroniane allestita dall'editore Stella negli anni 1826-1832.

*Tatiana Crivelli*

## NOTA AL TESTO

Se non indicato diversamente all'interno dei vari saggi, per le opere di Leopardi sono state utilizzate le seguenti edizioni, così abbreviate alla fine di ciascuna citazione o in nota, e seguite direttamente dal numero di pagina/pagine e dall'eventuale data:

CAMPANA 2011 = CAMPANA Andrea (a cura di), *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Firenze, Olschki, 2011.

CATALOGO 1899 = «Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati», in *Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le province delle Marche*, serie VII, vol. IV, Ancona, 1899.

*Epist.* = LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*, a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll.

LEOPARDI 2022 = LEOPARDI Giacomo, *Pensieri*, a cura di Emilio RUSSO, Milano, Mondadori, 2022.

LEOPARDI 2021 = LEOPARDI Giacomo, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'INTINO *et al.*, Macerata, Quodlibet, 2021.

LEOPARDI 2020 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Franco GAVAZZENI e Maria Maddalena LOMBARDI, Milano, Bur-Grandi Classici, 2020<sup>12</sup>.

LEOPARDI 2019-2021 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Luigi BLASUCCI, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2019-2021, 2 voll.

LEOPARDI 2019 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Laura MELOSI, Milano, Bur Classici Moderni, 2019.

LEOPARDI 2013 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone*, a cura di Michael CAESAR e Franco D'INTINO, trad. a cura di K. BALDWIN *et alii*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2013.

LEOPARDI 2006 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, edizione critica diretta da Franco GAVAZZENI, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, 2 voll.

LEOPARDI 1997 = LEOPARDI Giacomo, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di Giovanni Battista BRONZINI, Venosa, Edizioni Osanna, 1997.

LEOPARDI 1996 = LEOPARDI Giacomo, *Dialogo filosofico*, a cura di Tatiana CRIVELLI, Roma, Salerno editrice, 1996.

LEOPARDI 1995a = LEOPARDI Giacomo, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di Tatiana CRIVELLI, Padova, Antenore, 1995.

LEOPARDI 1995b = LEOPARDI Giacomo, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'INTINO, Roma, Salerno, 1995.

LEOPARDI 1972 = LEOPARDI Giacomo, *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di Maria CORTI, Milano, Bompiani, 1972.

LEOPARDI 1968a = LEOPARDI Giacomo, *Crestomazia italiana*, 2 voll., I, *La prosa*. Introduzione e note di Giulio BOLLATI, Torino, Einaudi, 1968.

LEOPARDI 1968b = LEOPARDI Giacomo, *Crestomazia italiana*, 2 voll., II, *La poesia*. Introduzione e note di Giuseppe SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.

OPERETTE 1979 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, ed. critica a cura di Ottavio BESOMI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

PP = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio FELICI ed Emanuele TREVI, Roma, Newton Compton, 2013.

Zib. = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di Giuseppe PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

T.C. – P.L.

ANTONELLA BRANCACCIO

CINETECA LEOPARDI.  
INDAGINE SU FILMATI E DOCUMENTARI  
D'AUTORE DALL'ARCHIVIO LUCE  
E DA RAI TECHE

ABSTRACT: Situated in the ever-widening context of the history of the reception of the figure and work of Giacomo Leopardi, the essay chooses the unusual side of Italian audiovisual archives, working on materials from the LUCE Institute and Rai Teche. From the examination of LUCE, in addition to commemorative and celebratory films dating back to the twenty years of fascism, two feature documentaries also emerged: *Sulle orme di Giacomo Leopardi* (1941) by Francesco Pasinetti; *Giacomo Leopardi* (1954), a colour film by Aldo Nascimben. The exploration of Rai Teche brought to light *Recanati e la poesia di Leopardi* (1968), a rare educational documentary with Natalino Sapegno and readings by Giancarlo Sbragia; *La casa del padre* (1979), an experimental film conceived by Nico Naldini with Giorgio Bassani as an exceptional reader. All the materials found are analyzed from time to time and placed in constant dialogue with Leopardi's biography, literary activity and related critical bibliography.

KEYWORDS: Giacomo Leopardi, Istituto LUCE, Rai Teche, Francesco Pasinetti, Natalino Sapegno, Giorgio Bassani.

PAROLE-CHIAVE: Giacomo Leopardi, Istituto LUCE, Rai Teche, Francesco Pasinetti, Natalino Sapegno, Giorgio Bassani.

**R**ovistando virtualmente nell'archivio, ormai in gran parte digitalizzato, dell'Istituto LUCE alla voce "Giacomo Leopardi",<sup>1</sup> non emerge che qualche breve filmato di carattere commemorativo: le celebra-

<sup>1</sup> Il catalogo è fruibile all'URL: <https://www.patrimonio.archivioluca.com> (data di consultazione: 28 agosto 2025).

zioni romane e recanatesi per il centenario della morte del poeta nel 1937,<sup>2</sup> la traslazione delle spoglie di Leopardi dalla chiesa di San Vitale al Parco Virgiliano di Piedigrotta,<sup>3</sup> due servizi della Settimana Incom del 1950 dedicati al ricordo di Giacomo da parte dei suoi concittadini e, infine, un repertorio muto, sempre del 1950, contenente scene tagliate e correlate presumibilmente ai due cinegiornali Incom.<sup>4</sup>

Materiale, tutto sommato, di modesto interesse per chi volesse provare ad aggiungere anche solo un paragrafo alla storia della ricezione di Leopardi dal punto di vista del documentario e dei filmati d'archivio. Eppure, scorrendo i titoli di anonimi operatori del LUCE, balza subito all'occhio *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, un filmato datato 1941, della durata di circa undici minuti e quaranta secondi con la regia di Francesco Pasinetti, su soggetto di Luigi Volpicelli. Nel 1941 Pasinetti è già un cineasta e un critico affermato; Volpicelli, allievo del *maître à penser* del fascismo Giovanni Gentile, è uno dei pedagogisti più attivi e in voga del regime.<sup>5</sup>

2 Si tratta di due cinegiornali del LUCE, entrambi del 1937, la cui "direzione artistica" (al tempo si usava sovente questa locuzione al posto di "regia") va sotto il nome di Arturo Gemmiti. Il primo cinegiornale mostra l'arrivo di Giuseppe Bottai, all'epoca Ministro dell'Educazione Nazionale, dei conti Leopardi, discendenti del poeta, e del re Vittorio Emanuele II presso la nuova sala dei convegni dell'Accademia d'Italia a Roma al cui vertice era Guglielmo Marconi, che è tra le autorità presenti alla manifestazione. Nel secondo notiziario, più che le fulminee e oleografiche vedute del borgo di Recanati e di Casa Leopardi, ad acquistare un discreto valore documentario sono le immagini dell'arco d'onore che Mussolini fece innalzare per l'occasione in paese e quelle della sala comunale gremita di membri della Reale Accademia d'Italia e di alti dignitari del regime lì riuniti per assistere all'orazione funebre di Massimo Bontempelli.

3 Prodotte dalla Pathé per la "direzione artistica" di Arnaldo Ricotti, queste riprese seguono vari momenti del corteo funebre che accompagna i resti mortali di Leopardi al monumento funerario che il governo nazionale fascista fece erigere nel noto parco napoletano, a pochi passi dalla tomba di Virgilio. Il feretro, con una corona di fiori del duce in bella mostra, viene scortato dalla Guardia degli Studenti Universitari e vede al suo seguito pure i Principi di Piemonte, Umberto II e la consorte Maria José del Bel-

gio, il ministro Bottai e il Presidente del Senato Luigi Federzoni. L'elogio funebre, in quella circostanza, fu pronunciato da Giovanni Papini.

4 Fra le inquadrature che si avvicendano, confuse e sconnesse, una dopo l'altra, per oltre sette minuti, meritano di essere ricordate quelle di un grazioso spettacolo teatrale in costume allestito da alunne e alunni della scuola media di Recanati.

5 Artista dalla personalità poliedrica, scomparso a soli trentotto anni, Pasinetti (1911-1949) è spesso ricordato come il primo in Italia ad aver discusso una tesi di argomento cinematografico all'Università di Padova nel 1933. Un rapporto intenso, quello di Pasinetti con la settima arte, che ha segnato tutta la sua non longeva esistenza, impegnandolo contemporaneamente sul fronte della teoria (a lui si deve nel 1948, *Filmlexicon*, pionieristico lemmario cinematografico, e la fondazione del periodico *Il Ventuno*) e della prassi con documentari dedicati alle più svariate tematiche (problemi sociali, arte, industria) in particolare a Venezia, sua città d'origine. L'unico lungometraggio a soggetto resta *Il canale degli angeli* (1934). Di seguito un sommario *digest* bibliografico su Pasinetti: *Cinema* 30 aprile 1949, pp. 390-402 (con saggi di Guido Aristarco, Mario Verdone, Glauco Viazzi); PETRUCCI 1959, pp. 1-12; PELLEGRINI 1981; MONTANARO 1999, vol. 2, pp. 48-77; PLEBANI *et al.* 2013. Per quanto riguarda Volpicelli, invece, si veda il ritratto biografico di ZIZIOLI 2009.

Il documentario si classifica come una sorta biografia-lampo del poeta, e sin dalla stentorea voce fuori campo da cinegiornale fascista si riesce bene ad ipotizzare l'impostazione e il tono generale dell'intero documentario.<sup>6</sup> All'informazione trasmessa dalla voce *over* corrispondono, di volta in volta, immagini che convalidano (o anche potenziano) il contenuto della traccia vocale. La narrazione, in terza persona, è sostenuta da una musica incalzante. Sono gli oggetti a diventare attori e ad ammantarsi, pur nella loro staticità, di vita propria. Il regista fa agire e parlare le cose, gli arredi, i documenti dell'epoca, dando vita a una sorta di museo vivente. Si serve dei ritratti del padre di Giacomo, Monaldo Leopardi, della madre, Adelaide Antici, di Pietro Giordani, di Fanny Targioni Tozzetti. È un fatto singolare che per tutto lo svolgimento del racconto audiovisivo il protagonista non appaia che due volte: la prima, a filmato ben inoltrato, nel ritratto eseguito da Luigi Lolli (l'unico realizzato quando il poeta era in vita, a Bologna, nel 1826), la seconda, nella maschera funebre, fatta eseguire da Antonio Ranieri sul letto di morte il 14 giugno 1837.<sup>7</sup> Leopardi, appare, dunque, solo due volte, "da vivo" e "da morto". Sfilano, invece, sullo schermo manoscritti e cimeli: gli autografi delle poesie più celebri (*L'infinito*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*), ma anche documenti più rari, come il passaporto che Giacomo richiese al prefetto di Macerata per uscire da Recanati nel 1819.

Il procedimento messo in atto da Pasinetti consiste nella stimolazione della memoria poetica dello spettatore-lettore mediante la trasformazione in immagini animate di figure e sonorità contenute nei versi delle liriche più conosciute. All'esilità della trama e alla desultorietà della traccia narrativa fa riscontro la successione delle immagini tratte dai versi, nelle quali lo spettatore può ritrovare e veder materializzate sullo schermo le figure sedimentatesi nei propri ricordi di scolaro.

Pasinetti e Volpicelli cercano, dunque, di "animare" i versi, di dare corpo e voce alle figurazioni e alle sonorità poetiche. Così, ad esempio, la vista e il suono ricorrente della campana del borgo riportano alla memoria i versi 20-21 de *Il sabato del villaggio*: «Or la squilla | dà segno della festa che viene».<sup>8</sup>

Tra le tecniche più interessanti, sul piano della regia, v'è quella della cartolina in movimento, che restituisce l'idea di una ricostruzione. Le città abitate da Leopardi sono riassunte da vedute d'insieme e particolari noti che hanno lo scopo di consentire allo spettatore di mettere subito a fuoco il luogo dell'azione. V'è una continua sovrapposizione disorientante tra il punto

6 Una voce dal timbro «solenne, marziale, vibrante di romano orgoglio» come prescriveva il regolamento dell'Eiar e che, anche se non indicato nei titoli, sembra proprio quella di Guido Notari (1893-1957), lo *speaker* del Ventennio.

7 Il reperto originale si trova conservato

presso il Museo Civico di Villa Colloredo-Mels a Recanati. Il calco del volto in gesso fu eseguito dallo scultore napoletano Tito Angelini (1806-1878) per volere di Ranieri.

8 Tutte le citazioni delle poesie leopardiane sono tratte da LEOPARDI 2019-2021.

di osservazione del narratore e quello che si attribuisce al poeta. Lo sguardo del regista oscilla continuamente tra oggettività documentaria e rapide virate di soggettivismo lirico, contrapponendo interno ed esterno, gli spazi privati e quelli pubblici vissuti da Leopardi.

Il documentario segue una scansione in cinque tappe assimilabili ad alcune delle principali città abitate da Leopardi: Recanati, Roma, Firenze, Pisa, Napoli. Lo spazio maggiore è tuttavia concesso al «natio borgo selvaggio», ovvero a Recanati. E tutto non può che cominciare da Casa Leopardi, in particolare dai ritratti dei genitori di Giacomo, Monaldo e Adelaide. La cinepresa si sposta poi nella biblioteca dove – puntualizza la voce fuori campo – «Giacomo acquistò la sua straordinaria cultura». Pasinetti non tralascia neppure dettagli noti solo ai conoscitori più avveduti della biografia leopardiana, come il disadorno tavolino da lavoro, il calamaio di cotto o la coperta che il giovane Giacomo usava per riscaldarsi le gambe durante il gelido inverno. Lo sguardo della macchina da presa, per un momento, sembra coincidere con quello del poeta che dal tavolo da lavoro si solleva per posarsi al di fuori della finestra, sulla facciata della dirimpettaia casa di Silvia.

Sosta obbligata è, in seguito, la camera di Monaldo. La voce narrante informa che dalla sua scrivania il padre poteva controllare quella del figlio in una sorta di *panopticon* domestico. I manoscritti infantili del poeta e il ritratto di Pietro Giordani interrompono per qualche secondo il *continuum* narrativo. Lo sguardo del regista si porta fuori dalla casa natia e va a posarsi sulla piazzetta antistante il palazzo, che inizia via via a popolarsi della gente del luogo. Lo spettatore può desumere (ora chiaramente) l'ambientazione temporale: le comparse indossano abiti di chiara foggia ottocentesca. Un lento movimento di macchina in avanti, dalla loggia di Palazzo Venieri, svela il panorama circostante: all'orizzonte si intravedono «quei monti azzurri» evocati ne *Le ricordanze*. Il tentativo di fuga fallito del 1819 è sintetizzato in poche battute dalla voce-guida («Era la libertà che Leopardi sognava e il desiderio di gloria. Leopardi restò deluso in una straziante insensibilità»). Il portone del palazzo si chiude da solo, a testimonianza di un'evasione mancata e impossibile.

Il tono e il contenuto assiomatico espresso dalla voce narrante («Nel mondo degli uomini egli non poteva trovare la comprensione e la gioia») contrastano efficacemente con il vociare pullulante dei bambini che, nel giorno di festa, giocano a rincorrersi per i vicoli del borgo.<sup>9</sup> Un'umanità varia e pulsante prende vita agli occhi degli spettatori in ameni quadretti di vita borghigiana: una vecchietta porta a spasso per mano un bambi-

9 Quest'immagine sonora sollecita alla memoria dello spettatore i vv. 24-27 de *Il sabato del villaggio*: «i fanciulli gridando | su la

piazzola in frotta, | e qua e là saltando, | fanno un lieto romore».

no, il volto scavato dalla fatica di un popolano, la scalinata in mattoni di un'abitazione, il gorgheggio extra-diegetico femminile (forse un'allusione nascosta al «perpetuo canto» di *A Silvia?*). La «donzelletta che vien dalla campagna» si incarna in una delicata figura di giovane che l'occhio di Pasinetti si diletta a seguire nel suo percorso lungo le vie di Recanati. Ella si ferma ad osservare alcuni uomini del paese che giocano a carte in una cantina, tra fiaschi e botti di vino, per poi sparire dal campo visivo.<sup>10</sup> Il regista indugia sui volti di popolani, di giovani lavoratori dei campi senza nome, in particolare su un anziano, che abbandona il tavolo da gioco per inoltrarsi nel paese. Fuori, donne e uomini in abiti eleganti passeggiano sotto il sole. Una rumorosa carrozza da palazzo Antici raggiunge la chiesa di Montemorello: lì incrocia un ragazzo scalzo trainante un mulo e due fanciulle che sorreggono un panierino sul capo. La visuale cambia ancora, fissandosi su un punto di osservazione privilegiato: i balconi di Casa Leopardi, sporgenti sulla piazza del paese.

La voce fuori campo, sottolineando il controverso ruolo della Natura nella poesia di Leopardi,<sup>11</sup> ci accompagna lungo il sentiero che conduce al monte Tabor e all'incantevole panorama che si staglia a perdita d'occhio dalla sua sommità, dove giganteggia l'iscrizione marmorea del primo verso dell'*Infinito*: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle». In primo piano, il manoscritto autografo del celebre idillio.

La scena si sposta a Roma, primo soggiorno fuori da Recanati. La cinepresa inquadra da varie prospettive il Palazzo Antici-Mattei, di proprietà degli zii materni (dove Leopardi fu ospitato), il Tempietto del Bramante e il convento di Sant'Onofrio, soffermandosi in dettaglio sull'umile effigie posta dinanzi al sepolcro di Torquato Tasso. «La città gli appare un immenso deserto. Niente riesce a commuoverlo, tranne la visita al convento di Sant'Onofrio, al sepolcro di Torquato Tasso, al cui spirito ansioso ed inquieto si sentiva tanto vicino» sottolinea il narratore, annunciando, con uno stacco netto, il ritorno di Leopardi nella sua Recanati.

Un soffio di vento muove le pagine di corposi libri manoscritti disposti su uno scrittoio: si tratta dello *Zibaldone*.

<sup>10</sup> Il fotogramma degli uomini che bevono in cantina finì sulla copertina del quindicinale *Cinema* (10 ottobre 1941). La didascalia posta all'interno della rivista esalta la valenza pittorica della scena, l'«evidenza di valori plastici, [il] giuoco compositivo di prim'ordine», ovvero le «qualità peculiari della pittura» (ivi, p. 1). Non sarà qui da tacere in merito alle «influenze di sguardo» che sin dall'infanzia Pasinetti deve aver assorbito dal nonno Guglielmo

Ciardi (1842-1917), pittore paesista e maestro della cosiddetta «scuola del vero» veneziana, e ancor di più dalla zia, Emma Ciardi (1879-1933), lei medesima notevole pittrice vedutista.

<sup>11</sup> «Ma la Natura ancora una volta ha la sua influenza benefica sull'animo del giovane Leopardi. Anche quando in essa non vedrà che una cieca tiranna che di tanto inganna i figli suoi è nel contatto con essa che trova la più schietta vena della sua poesia».

Pasinetti sorvola sui soggiorni di Leopardi a Milano e Bologna e si ferma appena su Firenze dove Leopardi, seguendo ancora il narratore, «trovò quel mondo sorridente ed amichevole che aveva invano cercato nella sua adolescenza». Uno scorcio degli Uffizi, di Palazzo Buondelmonti (dove nel 1819 Vieusseux aprì il suo Gabinetto scientifico-letterario), una veduta agreste dell'Arno, qualche ripresa in esterni di passanti: bastano poche cartoline animate a identificare la città medicea.

La tappa successiva, Pisa, è condensata attraverso la rapida successione di diapositive raffiguranti l'arco del Palazzo dell'Orologio da cui si intravede Piazza dei Cavalieri, un particolare della casa che Leopardi abitò in via Fagioli, uno scorcio del centro storico della città, della torre pendente, di una tranquilla e solitaria stradina, che subito, come ci avvisa la voce narrante, scopriamo essere quella che Giacomo aveva ribattezzato Via delle Rimembranze. A suggello di questo piccolo *tour* pisano sta una delle poesie-simbolo di questa rinnovata felicità lirico-compositiva, *A Silvia*, di cui Pasinetti, in primo piano, mostra la copia manoscritta. Si susseguono immagini recanatesi di serenità e di letizia: le finestre della casa di Silvia, la loggia di Casa Leopardi, l'abitazione di Nerina nella piazza Santo Stefano, la Torre del Borgo. Questa gaiezza è presto interrotta dall'improvviso scatenarsi di una tempesta: il cielo sul colle è squassato da lampi e fulmini, il vento stormisce tra le fronde degli alberi, inquadrature in dettaglio mostrano un terreno fangoso e la pavimentazione bagnata dalla pioggia. L'intento rappresentativo del regista è subito svelato: trasportare i lettori-spettatori dentro *La quiete dopo la tempesta*. Ecco, allora, spuntare i primi raggi di sole tra le nuvole, l'ombra di una casa sulla piazza, una gallina in strada («la gallina, | tornata in su la via, | che ripete il suo verso», vv. 2-3), un anziano del villaggio che si affaccia sulla soglia di casa («l'artigiano a mirar l'umido cielo, | con l'opra in man, cantando, | fassi in su l'uscio», vv. 11-13). Passata la tempesta, può riprendere serenamente la vita del villaggio: un corale femminile intra-diegetico accompagna una donna che afferra un secchio colmo d'acqua («vien fuor la femmetta a còr dell'acqua | della novella piova», vv. 14-15); in cima ad un poggio delle contadine rivolgono il loro sguardo di gioia al cielo, tornato terso e limpido («Ecco il sol che ritorna | ecco sorride per li poggi e le ville», vv. 19-20), in primo piano i volti dei bambini illuminati dal sole, sullo sfondo una ridente veduta di campagna.

La resa audiovisiva de *Il sabato del villaggio* è ancora più efficace e riconoscibile di quella de *La quiete dopo la tempesta*, dal momento che la lirica presenta una successione di immagini pittoresche e di quadretti indimenticabili che ben si prestano ad una rappresentazione audiovisiva. Alcune contadine, lungo un sentiero, trasportano dei fasci d'erba (moltiplicazione della celebre immagine della «donzella che vien dalla campagna [...] col suo fascio dell'erba», vv. 1-3), le anziane donne del villaggio, sedute sulla stretta scala

di una casa, sorreggono il fuso e conversano (la memoria dello spettatore corre subito ai celebri versi 8-9: «Siede con le vicine | sulla scala a filar la vecchierella»); i bambini giocano nella piazzetta («i fanciulli gridando | su la piazzuola in frotta, | e qua e là saltando | fanno un lieto romore», vv. 24-27); un colono appoggia ad una parete la falce, una donna rimesta la minestra sul fuoco, la famiglia si riunisce a tavola (autentica espansione filmica dei vv. 28-29 «e intanto riede alla sua parca mensa, | fischiando, il zappatore», vv. 28-29); un fabbro batte fragorosamente il martello sull'incudine («Odi il martel picchiare», vv. 33-34); un falegname al lavoro nella sua bottega («odi la sega | del legnaiuol», v. 33). Terminato questo «ripasso» audio-visivo de *Il sabato del villaggio*, la cinepresa di Pasinetti sorvola la vetta della torre antica di Recanati, cara al «passero solitario».

Sullo schermo, in campo lungo, si vede un pastore portare al pascolo il gregge (fugacissimo accenno al pastore errante dell'Asia) e il narratore si abbandona ad una chiosa dal tono squisitamente lirico: «C'è quasi un senso di sgomento di fronte al vuoto, all'immobilità, all'irrimediabile e monotono tedio della vita umana».<sup>12</sup>

La scena si sposta, infine, a Napoli, presso l'ultima dimora abitata da Leopardi, in vico del Pero. Per rendere allo spettatore il luogo identificabile, Pasinetti mette in primo piano un particolare dell'obelisco di piazza San Domenico Maggiore, aggiungendo comparse in abiti d'epoca che passeggiano nelle strette e affollate strade cittadine, tra i banchi di un mercato. In rapida successione si avvicendano inquadrature fisse raffiguranti l'ingresso di Villa Ferrigni a Torre del Greco, una ginestra che svetta solitaria su un cumulo di sassi (il rimando è naturalmente a *La ginestra*); un filare di cipressi; un tramonto sul mare (l'allusione non può che essere a *Il tramonto della luna*); il volto di Leopardi scolpito nella maschera funebre fatta eseguire da Antonio Ranieri sul letto di morte; la lapide commemorativa posta sulla tomba del poeta situata al parco Virgiliano di Piedigrotta.

12 Nell'indugiare di Pasinetti su scene campestri si scorge in filigrana anche la contraddittoria posizione del documentario italiano di quegli anni, diviso tra un'esaltazione della ruralità in sintonia con la politica del regime e la ricerca di un'Italia più genuina, basata su una riscoperta del paesaggio italiano che già apriva le porte all'incipiente neorealismo. Di tutto ciò critici e registi dibattevano sulle pagine della rivista *Cinema*, in particolare il giovane Giuseppe De Santis guardava al paesaggio come luogo simbolico dell'indissolubile legame fra uomo e na-

tura e scriveva a tal proposito che «Il paesaggio non avrà alcuna importanza se non ci sarà l'uomo, e viceversa», DE SANTIS 1941, p. 263. Tra l'altro, proprio De Santis, nel recensire il documentario leopardiano di Pasinetti, aveva lodato l'«equilibrio classico» delle raffigurazioni e l'uso innovativo del sonoro che conferiva spessore al paesaggio. Cfr. DE SANTIS 1942, p. 113. Per una storia dell'Istituto LUCE dal 1924 al 1945 si rimanda a LUSSANA 2018, in particolare al paragrafo *L'Italia del LUCE: i documentari d'autore*, pp. 235-45.

È uno sguardo intriso di realismo quello di Pasinetti, venato di una non trascurabile creatività, ma pur sempre legato all'assimilazione di un Leopardi sostanzialmente idillico, scolastico, non esente, purtroppo, dalle roboanti stille di retorica di regime.

Su un registro differente si colloca il successivo filmato emerso dal nostro "spoglio" audiovisivo dell'archivio LUCE. Risalente al 1954 e appartenente al fondo Opus,<sup>13</sup> il documento s'intitola semplicemente *Giacomo Leopardi*: è la prima volta "a colori" di Leopardi sullo schermo. La regia è di Aldo Nascimben, valente fotografo naturalista originario di Treviso, con apprezzabili incursioni nel cinema documentario, specie al seguito di Folco Quilici.<sup>14</sup> La vera novità di questo *Giacomo Leopardi* consiste nel ruolo della voce fuori-campo: non più un narratore esterno dal tono altisonante e artificioso che si rivolge allo spettatore con autorevolezza e distanza, ma una voce avvolgente e rassicurante che parla in prima persona e che viene subito identificata con quella di Leopardi, il quale, da un imprecisato al-di-là, pacificato e sereno, ritorna in quelli che furono i suoi luoghi del cuore.<sup>15</sup> Colui che parla e che illustra il suo mondo agli spettatori è, pertanto, un Leopardi postumo di sé stesso, "liberato" da tristezze e risentimenti. Nella sua impostazione generale il testo recitato dall'io narrante risulta semplice e colloquiale, una sorta di ben congegnato *collage* di citazioni tratte dalle poesie più autobiografiche (specie da *Le ricordanze*, ma si registrano prelievi evidenti anche da *Il sabato del villaggio* e da *La quiete dopo la tempesta*). La soluzione dell'io narrante sortisce l'effetto di ridurre la distanza tra gli spettatori e la materia trattata, rendendo l'andamento più fluido e familiare. Nascimben (regista e, insieme, direttore della fotografia) si con-

13 Collezione di 399 documentari e cortometraggi che vanno dal 1947 al 1966, in bianco e nero e a colori, appartenenti alla Opus Film, composta di soggetti vari poi acquisita dall'Istituto LUCE per ampliare il suo archivio cinematografico. Dagli anni Cinquanta, lo spettro di temi e soggetti trattati si arricchisce in modo significativo, assestandosi da un lato sulla linea didattico-divulgativa, dall'altro su quella narrativa, con vere e proprie *fiction*.

14 Instancabile viaggiatore, una vita all'insegna di una costante laboriosità sul fronte del documentario, tra fotografia e cinema, Aldo Nascimben, formatosi nella fucina dei Cine-G.U.F., è stato, tra l'altro, uno dei primi a fondare a Treviso, sua città natale, un cineclub all'alba del 1945. Oltre ai numerosi documentari realizzati a partire dagli anni Sessanta con l'amico Quilici, va annoverata la sua collaborazione,

agli inizi degli anni Cinquanta, con Guido Piovene con cui effettuò per la RAI i primi servizi a colori tratti dal celebre reportage dello scrittore, *Viaggio in Italia* (1953). Qualche notizia biografica più dettagliata su Nascimben si può trovare nella premessa al volume commemorativo NASCIMBEN 1999, p. 3, in cui è presente, tra l'altro, anche un affettuoso ricordo da parte di Quilici (ivi, p. 9). Spazio ricorrente nell'opera fotografica di Nascimben è la sua amata Treviso, come dimostrano le sue raccolte *Quella mia Treviso* (1980) e *Itinerari della memoria. Treviso 1938-1944* (1993).

15 Autore del commento è Luigi Candoni (1921-1974), drammaturgo, impresario teatrale e versatile animatore culturale friulano. Su vita, opere e alterne fortune di Candoni nel contesto della cultura regionale e nazionale si veda PATUI 2024.

centra soprattutto sugli esterni, ed è nella messa in scena del mondo rurale che emerge, in modo palese, la sua innata vocazione etnografica. Abbiamo inquadrature in campo lungo della campagna recanatese e inquadrature più circoscritte dei luoghi emblematici del borgo: i vicoli, le case con il tipico ammattonato marchigiano, la Torre del Complesso di Sant'Agostino (divenuta in seguito la Torre del Passero Solitario), la Porta Romana, la piazzuola poi denominata "del Sabato del Villaggio", l'orto del convento dei cappuccini con la sua rigogliosa vegetazione, le abitazioni di Silvia e Nerina... ogni elemento del paesaggio contribuisce a definire e a caratterizzare meglio l'ambientazione.

Gli interni sono, in prevalenza, quelli di Casa Leopardi, senza che vi sia, tuttavia, un indugiare ossessivo su stanze e oggetti, i quali vengono semmai sfiorati dalla pura presenza di una voce mobile che attraversa le camere, gli arredi, i libri, quasi fluttuando.

Il filmato è integralmente ambientato a Recanati, di cui viene celebrato soprattutto il paesaggio agreste con i suoi abitanti e la sua quotidianità. La messa in scena, però, non vuole cristallizzare in immagine figure e versi del mondo poetico leopardiano (sebbene non manchino autentici *tableaux vivants* in cui è possibile ritrovare, di volta in volta, elementi ben connotati come la «vecchierella», la «gallina», la «squilla» o la «donzelletta»). L'obiettivo principale del regista sembra essere piuttosto quello di restituire allo spettatore atmosfere e sensazioni riconducibili al microcosmo del poeta di Recanati. Il commento musicale, composto e diretto da Marcello Valci, mira a riempire i vuoti narrativi, sottolineando i mutamenti di registro da una sequenza all'altra e conferendo una certa solennità all'intonazione complessiva del racconto.

La chiave di lettura del documentario, nonché il punto di vista del regista sull'autore, si palesa nel congedo, autentico monito per i posteri, affidato, naturalmente, alla voce di Leopardi: «E per me è pace, finalmente. Or mi riposo dagli affanni miei, ma vorrei dire all'uomo che dispera: leggi bene i miei versi. Sotto il mio dolore è nascosto il mio amore immenso e disperato per la vita sì breve eppur sì bella».

Se il *Leopardi* di Nascimben è perfettamente in linea con l'ingenua fiducia nell'avvenire e nel progresso tipica dell'Italia post-bellica, ben altra complessità formale e contenutistica rivelano i due documentari conservati in un altro grande archivio audiovisivo italiano di Rai Teche.<sup>16</sup> Il primo è *Re-*

<sup>16</sup> Uno smisurato patrimonio solo parzialmente digitalizzato, ma, comunque, disponibile in rete, sebbene con criteri di ricerca meno agili: <https://www.teche.rai.it> (data di consul-

tazione: 29 agosto 2025). Questo stato di cose ha comportato, infatti, che si ricorresse a una ricognizione di tipo tradizionale presso la sede di Roma, in via Col di Lana 8.

*canati e la poesia di Leopardi*, un singolare documentario didattico che vede protagonista il critico e storico della letteratura italiana Natalino Sapegno.<sup>17</sup>

Andato in onda per la prima volta il 14 marzo 1968, il filmato, che dura circa ventisei minuti, rientra in una serie intitolata “Scuola media superiore. Letteratura italiana”, destinata, appunto, a studenti di quel grado d’istruzione come supporto per la loro formazione a distanza.<sup>18</sup>

Sapegno si presenta ai giovani telespettatori nelle consuete vesti del docente universitario, vestito sobriamente, con un libro tra le mani, rivelando appena un tocco di timidezza nel parlare rivolto a una telecamera e non, come sua abitudine, ad una platea di studenti in un’aula d’ateneo. Alle sue spalle si vede la Porta Romana di Recanati. Sapegno non esita a dichiarare subito dove si trova e a palesare l’intento della sua visita: «stabilire un rapporto concreto, una prospettiva, anche un limite» e «inseguire l’ombra di un mito», mettendo da parte tutti i luoghi comuni sul rapporto tra Leopardi e il suo borgo natìo. Sapegno si profonde, poi, in una suggestiva e vibrante introduzione geografica densa di informazioni storiche, di richiami poetici e di considerazioni improntate al buon gusto, volte a valorizzare il considerevole patrimonio architettonico-artistico del luogo:

L’antico borgo di Recanati si distende con riposata dolcezza sotto una serie di alture non impervie presso la valle del Potenza. Belvedere aperto su un vastissimo orizzonte di colline ondose, di fertili piani, di cieli luminosi donde la vista spazia nei giorni sereni fino alle lontane linee dei Monti Sibillini e delle coste adriatiche. A chi vi giunge, appena uscito dalle gole dell’Appennino umbro, non rende l’impressione grifagna di tante città e borgate appollaiate, quasi nidi di rapaci, sui dirupati profili montani, sì piuttosto di una stazione di transito e di riposo, quel senso di antica, tranquilla e un poco sonnolenta civiltà agraria che è di tutta questa zona della terra marchigiana fra le colline digradanti e il mare. Quasi nessun segno vi è rimasto della primitiva struttura medievale. L’incendio del 1322 che distrusse, con l’archivio, le antiche memorie del comune ha spazzato via quasi ogni traccia delle antiche architetture, lasciando intatta solo la mole tozza della

17 La scelta di una personalità di vaglia come quella di Sapegno non dev’essere stata casuale per gli autori Rai del tempo. Infatti, pochi anni prima, nel 1961, l’accademico nativo di Aosta aveva pubblicato un profilo storico e critico di gran pregio servito anche come utile base per il testo del documentario. Cfr. SAPEGNO 1961.

18 La vocazione pedagogico-educativa era alla base della Rai presieduta dal democristiano

“fanfaniano” Ettore Bernabei (1921-2016), basti pensare al fenomeno dei teleromanzi e al noto programma di alfabetizzazione primaria del maestro Alberto Manzi. È durante questa gloriosa stagione durata quattordici anni, dal 1961 al 1974, che la Rai diventa la prima industria culturale italiana e il motore di una ritrovata identità nazionale. Per un’ampia visione d’insieme sulla storia culturale della televisione italiana si veda GRASSO 2013.

torre civica e qualche residuo superstite delle attrezzature difensive apprestate nell'età delle dure lotte comunali.

Sapegno sottolinea come «l'apporto di un'agiata aristocrazia provinciale», a partire dal XV secolo in poi, abbia fornito alla cittadina marchigiana la fisionomia attuale, fatta «di pacate, armoniose, strutture edilizie, rustiche eppure civilissime, nella misura del disegno e degli ornati». Durante la sua presentazione, si alternano inquadrature in campo lungo e medio dei luoghi e dei monumenti di volta in volta nominati: la Torre del complesso di Sant'Agostino, la spaziosa piazza di Recanati, sede attuale del palazzo comunale e della statua di Leopardi assorto, la facciata della chiesa di san Giacomo Maggiore, i bei portali delle chiese Sant'Agostino e di San Domenico.

L'aggancio per entrare nel vivo dell'incipiente discorso su Leopardi è dato proprio dal celebre dipinto *L'Annunciazione* (1534) di Lorenzo Lotto, un capolavoro in cui, come Sapegno sottolinea, certi particolari («il parco arredo, l'ordinata scelta di umili oggetti casalinghi, il gattino nero che attraversa, fuggendo, la stanza con il dorso inarcato») «hanno un sapore d'idillio paesano che si potrebbe definire già leopardiano». Ed è presto tempo di visitare Casa Leopardi, facendo sosta dapprima nella biblioteca «amorosamente raccolta e allestita dal padre Monaldo», e poi nelle belle sale decorate di pitture pastorali. Come Sapegno afferma, questi ambienti, assieme al parco e al giardino che circondano la storica dimora patrizia della *gens Leoparda*, nutrono la fantasia del giovane Giacomo, «che si esaspera nella solitudine e che anela sempre più ad uno sfogo, ad un'espressione poetica».

Sapegno insiste sul rapporto di Leopardi con «il paesaggio, le cose, le forme» della rustica vita recanatese. E in funzione di supporto e di caratterizzazione visuale, i giovani tele-studenti possono osservare, da diverse angolazioni, le allegre movenze di ragazzi in giubilo o il gesto di cortesia di un vetusto signore che si toglie il cappello al passaggio di una conoscente. A tal proposito, l'esimio studioso non ha dubbi: «Nessuno aveva immesso con tanta schiettezza e semplicità di modi, di vocaboli nel discorso lirico italiano, con le sue tradizionali ambizioni di solennità e di altezzoso decoro, un repertorio così ricco e vario di cose tutte sentite e scrutate nella loro umile e quotidiana concretezza».

Obiettivo di Sapegno è ora quello di mostrare «l'aspetto positivo» del rapporto fra Leopardi e Recanati. In tal modo, «gli oggetti, le cose, le persone dell'ambiente circostante, le "vaghe stelle dell'Orsa", la luna nel cielo, la notte "dolce e chiara" diventano come simboli di quel mito dell'infanzia felice, che è felice solo in quanto vista e filtrata attraverso una lunga e lenta memoria». Il distinto critico individua, poi, gli aspetti negativi del rapporto

tra Leopardi e Recanati, il cui esito è «l'odio che cresce nella solitudine del poeta e che nasce proprio dalla sua rivolta contro le chiusure, le strettezze, le angustie» dell'ambiente recanatese.

Per consentire di comprendere concretamente questo sentimento di rivolta, Sapegno, raggiunta nel frattempo la camera da letto di Giacomo, dà un'idea della profonda disperazione che attanagliò il poeta e dei suoi vagheggiati (e mai attuati) propositi di suicidio, leggendo alcuni passi di due lettere indirizzate a Pietro Giordani.<sup>19</sup> Ed è, appunto, nella terribile crisi degli anni 1817-1819, documentata da queste lettere a Giordani che, seguendo Sapegno, si configura l'altro volto del mito di Recanati: in seno al borgo selvaggio «prende forma», infatti, «la convinzione ferma della natura matrigna, il senso della vanità di tutte le speranze, dell'inganno atroce in cui si vanifica ogni alta passione dell'uomo: l'amore, la gloria, il progresso. [...] Così nasce quel movimento di rivolta contro le arcane e indifferenti potenze che regolano la vita dei mortali e l'exasperano nel dolore, l'annegano nella noia, la travolgono, infine, nel nulla».

Sapegno si muove come un colto e discreto *flâneur* per vie ed angoli remoti di Recanati, le sue parole sprigionano una "sobria solennità", sono parole corpose e piene, sempre rigorosamente accostate. Gli studenti virtuali possono seguirlo nella sua passeggiata borghigiana, gettare uno sguardo dai «veroni» del «paterno ostello» verso la casa di Silvia, attraversare una cancellata che porta fino agli orti conventuali situati sopra il Monte Tabor, osservare da vicino i manoscritti del poeta oppure immergersi nella fresca e selvaggia radura che circonda il borgo, mentre la singolare guida inanella uno dopo l'altro concetti-chiave quali «rivolta prometeica di sapore fortemente romantico», «mito dell'adolescenza come sognata», «impossibile felicità», «arido vero», fissando gli estremi della parabola esistenziale e letteraria leopardiana, «il trapassare regolato dall'elegia accorata alla disperata e arida riflessione, dal rimpianto di un Eden perduto alla coraggiosa accettazione di una realtà senza conforto d'illusioni».

Nonostante Sapegno si periti di sottolineare tutti gli ampliamenti mentali cui Leopardi era andato incontro e le conseguenti saldature del suo pensiero al sentimento doloroso delle cose, (testimoniati, peraltro, dalle esperienze di vita più mature e dai soggiorni lontano da casa nelle città italiane che conosciamo) al centro e al fondo del suo discorso storico-critico c'è sempre Recanati, vissuta da Leopardi come costante stimolo poetico e «incancellabile esperienza». Avviandosi verso il termine della sua "lezione itinerante", Sapegno elargisce pure

19 Si tratta, per la precisione, della lunga e celebre lettera del 30 aprile 1817 e di quella, molto più breve, del 19 novembre 1819. Si veda *Epist.*,

I, lettera 60, pp. 88-99 e lettera 263, pp. 350-1, che lo stesso Sapegno riporta anche nel manualletto leopardiano, si veda SAPEGNO 1961, pp. 32-33.

qualche considerazione su *La ginestra*, cogliendone il significato intrinseco di «messaggio supremo ai posteri», sebbene sorretto da una «modesta speranza» e soprattutto dalla coscienza del limite «che la condizione esistenziale impone al progresso dell'individuo e della collettività umana». Sarebbe, in definitiva, quest'insolita postura intellettuale, seguendo il critico, ad apparentare Leopardi alle «voci più limpide della lirica europea contemporanea: da Goethe a Hölderlin, a Keats, a Vigny, a Baudelaire».<sup>20</sup>

Il linguaggio di Sapegno coniuga perfettamente chiarezza e complessità. Tutto il documentario si trasforma in una sorta di saggio critico audiovisivo nel quale le immagini svolgono un ruolo secondario, di supporto, perché ciò che conta, polarizzando gran parte dell'attenzione, è invece il discorso che circola attraverso la traccia audio, come confermano le considerazioni finali sul mito di Recanati, «duplice e uno, slancio di vitalità adolescente, subito tarpato da un destino crudele, desiderio disperato, ma sempre risorgente di vita, di una vita così piena, così fresca e così intensa e così ardente che, da ultimo, per l'impossibilità di attuarsi diventa desiderio di morte».

La lezione di Sapegno è opportunamente interrotta da alcuni inserti in cui da un austero studio televisivo, su uno sfondo nero, inquadrato prevalentemente a mezzo busto, l'attore Giancarlo Sbragia legge con trasporto e pacatezza versi scelti dai *Canti*. Dalla sua voce ritrosa e gentile ascoltiamo così *Il sabato del villaggio*, *La sera del dì di festa*, i versi 77-104 de *Le ricordanze*, i versi 297-304 de *La ginestra* e da ultimo, a concludere degnamente il documentario, l'*Infinito*. Si tratta di letture asciutte, esenti da vezzi attoriali e dalla valenza puramente esplicativa concepite per un pubblico studentesco.

Emotivamente straniata eppure capace di intensità interpretative sorprendenti risulta, invece, fin dal primo ascolto, la lettura di Giorgio Bassani, voce predominante de *La casa del padre*, il secondo documentario di soggetto leopardiano rinvenuto nel corso della nostra ispezione in Rai Teche. La «partecipazione speciale» del grande scrittore ferrarese, qui nella veste di lettore d'eccezione, è anticipata e posta bene in evidenza sin dalla dicitura esplicativa che segue il titolo e che suona proprio come un sottotitolo: *Giorgio Bassani legge Leopardi*.

Ideato da Nico Naldini (curatore, presumibilmente, della scelta brani)<sup>21</sup> e affidato alla regia della giovane fotoreporter Anna Baldazzi,<sup>22</sup> *La casa del*

20 Ivi, p. 72.

21 Scrittore e poeta friulano, nato a Casarsa della Delizia, Naldini (1929-2020) era dotato, peraltro, di un notevole talento per la redazione di biografie. Lo dimostra la serie delle sue varie «vite di» (da Giovanni Comisso a Goffredo Parise, da Filippo De Pisis a Pier Paolo Pasolini, l'amato cugino e maestro), inaugurata proprio

dall'accurata e avvincente biografia di Leopardi premissa a NALDINI 2023 [1983], pp. XIV-C.

22 Poco o nulla si sapeva fino a poco tempo fa di Anna Baldazzi, ravennate, classe 1932, spentasi a Roma nel 2020, almeno fino a quando i nipoti, suoi legittimi eredi, non hanno fatto dono dei materiali della zia (foto, articoli, diari, documentari) alla Cineteca di Bologna, dove

*padre* va in onda il 18 luglio 1979. Il titolo, dagli echi quasi evangelici, rimarca il legame indissolubile e controverso di Giacomo con la magione familiare e, in particolare, con la figura di Monaldo.

Quella di Bassani non è, tuttavia, una lettura “per voce sola”: una matura voce virile e altre due limpide voci giovanili, una femminile e l’altra maschile, si alternano alla sua nel porgere ai telespettatori un piccolo florilegio di scritti leopardiani, non soltanto di Giacomo, dunque, ma anche di Monaldo, Paolina e Carlo. Naldini attinge, infatti, a piene mani dall’epistolario, dallo *Zibaldone*, da testi più peregrini come il *Memoriale di Monaldo Leopardi ad Antonio Ranieri* del 1837 e anche da testimonianze biografiche extra-vaganti.

L’impianto generale, i movimenti non lineari della macchina da presa, il montaggio discontinuo, e da ultima la crestomazia di brani (insolita per un pubblico televisivo formato in genere da non “addetti ai lavori”) determinano il carattere sperimentale dell’intero documentario.

Una Recanati e una Napoli sul finire degli anni Settanta, sempre in bilico tra passato e presente, con i loro caratteristici attori di tutti i giorni, sono i due fondali scelti per questa originale rievocazione, che pare voglia restituire il dispiegarsi della vita quotidiana, l’avvicinarsi di tempi pieni e vuoti, nelle due località. Che si tratti della biblioteca di Casa Leopardi con i suoi cartelli istoriati in bella vista, della Torre del Borgo, delle sale antiche del palazzo avito, dell’ultima dimora partenopea del poeta in vico del Pero o, ancora, del panorama vesuviano che si osserva dal colonnato di una Villa Ferrigni in palese stato di abbandono, interni ed esterni, recanatesi e napoletani, sono osservati da prospettive mai banalmente illustrative, ma sempre con una ricercatezza di sguardo che punta ad un coinvolgimento intellettuale dei telespettatori. Già dall’esordio (che funge da prologo), con la scansione lenta e cadenzata dell’*Infinito* da parte di Bassani su una panoramica orizzontale di natura brumosa autunnale, con il fruscio del vento in sottofondo, chi guarda si trova subito proiettato *in medias res*, sollecitato a seguire con attenzione il dipanarsi di inquadrature disorientanti, sfidanti, per certi versi, la consueta sintassi del linguaggio cinematografico.

Di rado v’è correlazione diretta tra il detto e il mostrato, le voci e le immagini che si avvicinano sul teleschermo per ventisette minuti sono come erranti, non direttamente concatenate, a testimonianza del fatto che

è stato istituito un fondo a lei dedicato. Prima “paparazza” negli anni della “dolce vita” poi fotogiornalista indipendente per testate nazionali e internazionali (*Corriere della Sera*, *L’Europeo*, *Paris Match*, *New York Times*) nonché collaboratrice di lungo corso della Rai, proprio negli anni Sessanta, Anna Baldazzi muove i primi

passi nell’ambito del cinema documentario, affrontato con il piglio di un’infaticabile e curiosa sperimentatrice. Un interesse che ha trovato il suo culmine in *Mussolini amore mio*, documentario sul culto di Mussolini in Italia, da lei diretto e prodotto per l’emittente britannica BBC. Cfr. CORRADO 2024.

*La casa del padre* non vuole essere un documentario didattico e neppure didascalico, ma un esperimento d'autore. Solo in un paio di circostanze questa regola sembra infranta: il tremendo ritratto della madre di famiglia contenuto nello *Zibaldone* diviene, ad esempio, la colonna audio di una messa funebre che un sacerdote con gli occhiali scuri sta celebrando all'interno della chiesa di Montemorello, dove si assiepano donne vestite a lutto. La filastrocca ingiuriosa «Gobbus esto, fammi un canestro, fammelo cupo, gobbo fottuto» con cui i monelli di Recanati solevano canzonare Giacomo è qui pronunciata da un coro di voci fuori campo e contemporaneamente sul teleschermo si vedono inquadrature mosse, quasi sfocate, di rumorosi ragazzi in uscita dalla scuola.

Nell'economia complessiva del documentario, lo spazio concesso alla grande lirica leopardiana appare modesto e, oltre all'*Infinito*, le sole poesie che ascoltiamo dalla voce di Bassani si limitano ai vv. 1-16 de *Il passero solitario*, ai vv. 1-8 di *A Silvia* e ai vv. 1-15 de *La ginestra*.

Data la rarità e la difficile reperibilità del documentario, si offre al lettore una piccola planimetria dei passi scelti e della loro successione, accanto ad un regesto completo delle relative fonti e delle eventuali variazioni apportate da Naldini ai documenti originali:

- 1) «Il 29 giugno 1798 è nato nel palazzo di Recanati il mio primo figlio Jacobus Taldegardus Franciscus Sales Xaverius Petrus Conte Leopardi. Tanto più grande è stato il mio giubilo quanto preceduto da quarantotto ore di pena per le lunghe doglie della partoriente»;<sup>23</sup>
- 2) «[Da bambino] voleva sempre ascoltare molte messe e chiamava felice il giorno in cui aveva potuto udirne di più»;<sup>24</sup>
- 3) «Senza nessun aiuto intraprese lo studio dell'inglese, del francese, dello spagnolo, del latino, del greco e persino dell'ebraico»;<sup>25</sup>
- 4) «Avendo sempre nella prima età dormito nella stessa camera con lui, lo vedeva svegliandomi nella notte tardissima, in ginocchio, avanti il tavolino, per poter scrivere fino all'ultimo momento col lume che si spegneva»;<sup>26</sup>

23 Se non direttamente dall'atto originale di nascita e battesimo di Giacomo, redatto in latino, è ipotizzabile che Naldini abbia consultato e tenuto sotto mano la fitta sezione di documenti assemblata da Prospero Viani, il quale, nella nota al documento n. 1, accenna pure al travaglio affrontato da Adelaide prima di dare alla luce il bambino, VIANI 1878, p. XXVI.

24 LEOPARDI 1988, p. 304.

25 Libera rielaborazione del seguente

passo: «Datosi a studiare del tutto solo, imparò la lingua greca senza nessun soccorso di voce umana, e coi soli libri che io gli providevo a sua richiesta, oltre quelli che già avevo nella mia biblioteca. Così imparò la lingua ebraica, nella quale scriveva correntemente [...] Così pure, senza nessun aiuto imparò la lingua francese, la spagnuola e l'inglese», in ivi, p. 305.

26 Ricordo orale di Carlo Leopardi, in VIANI 1878, p. XXX.

5) «Felicità da me provata nel tempo del comporre. Il miglior tempo ch'io abbia passato in vita mia. Passar le giornate senza accorgermene, parermi le ore cortissime»;<sup>27</sup>

6) «Io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo che è la sola cui guardino i più»;<sup>28</sup>

7) «Ancorché non dimostrasse mai robustezza, in casa non è mai stato un giorno a letto. Era docile e si arrendeva alle mie ragioni e alle mie preghiere.<sup>29</sup> Per ora il mio sentimento è ch'egli sia men dotto, ma sia di suo padre, e possa vivere tranquillo e lieto nel paese in cui l'ha collocato la Provvidenza»;<sup>30</sup>

8) «Non ho ancora veduto il mondo, e come prima lo vedrò, e sperimenterò gli uomini certo mi dovrò rannicchiare amaramente in me stesso, non già per le disgrazie che potranno accadere a me, [...] né anche per quelle infinite cose che mi offenderanno l'amor proprio, perché io sono risolutissimo e quasi certo che non m'inchinerò mai a persona del mondo, e che la mia vita sarà un continuo disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni; ma per quelle cose che m'offenderanno il cuore»;<sup>31</sup>

9) «Provò funestamente precoce la sensibilità della natura e anticipò di quattro o cinque anni l'età dello sviluppo, indi, com'egli mi confessò poi, tutti i mali fisici della sua vita»;<sup>32</sup>

10) «Non saprei come esprimere l'amore che ho sempre portato a mio fratello Carlo, se non chiamandolo amor di sogno.<sup>33</sup> Amami, per Dio. Ho bisogno di amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita. Il mondo non mi par fatto per me»;<sup>34</sup>

11) O mia cara Paolina, | La Grammatica Latina molto incomodo a ognun da, | E assai dura vi parrà. | Io non so cosa mi dire, | Ma vi voglio un po sentire | A far questi Latinelli | Che son tutti buoni e belli;<sup>35</sup>

12) «Papà è proprio buonissimo, di ottimo cuore, e ci vuole molto bene; ma gli manca il cuore di affrontare il muso di mamà.<sup>36</sup> [...] Si dette il caso quando io ero piccina piccina, o anche forse quando

27 *Zib.* 4417, 30 novembre 1828.

28 *Epist.*, I, lettera di Giacomo a Pietro Giordani, 2 marzo 1818, pp. 183-14.

29 Rimaneggiamento dei seguenti passi: «Da bambino fu docilissimo, amabilissimo [...] Era sommamente inclinato alla divozione [...]», in LEOPARDI 1988, p. 304.

30 Lettera di Monaldo Leopardi a Carlo Antici, 22 luglio 1813, in AVOLI 1824, pp. 279-80.

31 *Epist.*, I, lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani, 2 marzo 1818, p. 184. Le omissioni rispetto al documento originale sono

segnalate, per comodità, nel corpo del testo tra parentesi quadre.

32 Ricordo orale di Carlo Leopardi, in VIANI 1878, p. XXXIII.

33 *Zib.* 4417, 30 novembre 1828.

34 *Epist.*, I, lettera di Giacomo a Carlo Leopardi, 25, novembre 1822, p. 566.

35 Si tratta di una composizione puerile del 1810 intitolata *Alla signora Paolina Leopardi*. I, vv. 1-7, in LEOPARDI 1972, p. 451.

36 Lettera di Paolina Leopardi a Marianna Brighenti, 22 luglio 1831, in COSTA 1887, p. 53.

non ero nemmeno nata, che la gonna di mia madre s'intrecciò tra le gambe di mio padre, non so come. Ebbene, non è stato più possibile che abbia potuto distrigarsene. [...] Quello che io posso vedere dalla finestra è sempre sorvegliato da mia madre, la quale gira per tutta la casa, si trova per tutto, e a tutte le ore»;<sup>37</sup>

13) «Il nostro patrimonio [...] fu molto e lungamente dissestato. [...] La mamma, diligentissima della famiglia, con grandi risparmi ed economie, finì di reintegrarlo e liberarlo tutto. [...] Ecco la cagione vera di non poter toccare denaro né Giacomo, né io né nostro padre»;<sup>38</sup>

14) «Io ho conosciuto intimamente una madre di famiglia che non era punto superstiziosa, ma saldissima ed esattissima nella credenza cristiana. Questa non solamente non compiangeva quei genitori che perdevano i loro figli bambini, ma gl'invidiava intimamente e sinceramente perché questi eran volati al paradiso senza pericoli. [...] Considerava la bellezza come una vera disgrazia, e vedendo i suoi figli brutti o deformi, ne ringraziava Dio, non per egoismo, ma di tutta voglia. [...] Questa donna aveva sortito dalla Natura un carattere sensibilissimo ed era stata così ridotta dalla sola religione»;<sup>39</sup>

15) «I miei figli mi rispettano, perché sono educati... ma non mi danno verun'altra soddisfazione. Aborriscono la patria, aborriscono quasi la casa paterna perché in essa si considerano estranei e prigionieri»;<sup>40</sup>

16) «[Mio padre] non ha altro a cuore di tutto ciò che m'appartiene, fuorché lasciarmi vivere in quella stanza dov'io traggio tutta quanta la giornata, il mese, l'anno, contando i tocchi dell'orologio»;<sup>41</sup>

17) «Mi par mill'anni di fuggir via da questa porca città.<sup>42</sup> Quanto a Recanati, [...] io ne partirò, ne scapperò, ne fuggirò subito ch'io possa, ma quando potrò? [...] Qui morrei di rabbia, di noia, di malinconia, se di questi mali si morisse»;<sup>43</sup>

18) «[Nel 1819], Giacomo, tormentato straordinariamente dall'entusiasmo, dalla noia, dalla violenta brama d'esser libero e padrone di sé, credendosi quasi prigioniero e trascurato, [...] concepì l'idea di fuggir di casa. [...] Nostro padre [...] n'ebbe per caso sentore [...]»;<sup>44</sup>

19) «Io fuggiva di qua per sempre e m'hanno scoperto. La mia vita esteriore ed interiore è tale che sognandola solamente agghiacc-

37 Lettera di Paolina ad Anna Brighenti, Recanati, 4 marzo 1831, in *ivi*, p. 40.

38 Testimonianza orale di Carlo Leopardi, in *VIANI* 1878, p. XXXVII.

39 *Zib.* 353-355, 25 novembre 1820. Anche in questo caso, i passaggi omessi rispetto all'originale sono segnalati nel corpo del testo.

40 Lettera di Monaldo a Pietro Brighenti, 3 aprile 1820, in *AVOLI* 1824, p. 298.

41 *Epist.*, I, lettera di Giacomo Leopardi a Giulio Perticari, 9 aprile 1821, p. 500. L'aggiunta rispetto all'originale è segnalata tra parentesi quadre.

42 *Ivi*, II, lettera di Giacomo Leopardi a Francesco Puccinotti, 21 aprile 1827, p. 1310.

43 *Ivi*, II, lettera di Giacomo Leopardi ad Adelaide Maestri, 31 dicembre 1828, p. 1597.

44 Ricordo orale di Carlo Leopardi, in *VIANI* 1878, pp. XXXVI-VII.

cerebbe gli uomini di paura. [...] Mi consumo e mi distruggo in questa prigione»;<sup>45</sup>

20) «Sono entrato con una donna [...] in una relazione, che forma una gran parte della mia vita. [...] Non abbiamo mai parlato d'amore, se non per ischerzo<sup>46</sup> [...]. Non so se la mia donna sia mai nata o debba mai nascere, so che ora non vive in terra e che noi non siamo mai contemporanei. La cerco tra le idee di Platone, la cerco nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle, infine è la donna che non si trova»;<sup>47</sup>

21) «Molto più romanzeschi che veri gli amori di Nerina e di Silvia. Sì, vedevamo dalle nostre finestre quelle due ragazze e talvolta parlavamo a segni. Amori, se tali potessero dirsi, lontani e prigionieri. Le dolorose condizioni di quelle due povere diavole, morte nel fiore degli anni, furono bensì incentivo alla fantasia di Giacomo [...]. Una era la figlia del cocchiere, l'altra una tessitora»;<sup>48</sup>

22) «Mio caro papà. Alla mia salute, che non fu mai rovinata come ora, avendomi i medici consigliato come sommo rimedio l'aria di Napoli, un mio amicissimo, [Antonio Ranieri], che parte a quella volta ha tanto insistito per condurmi seco nel suo legno ch'io non ho saputo resistere e parto con lui domani. Provo un grandissimo dolore nell'allontanarmi maggiormente da lei»;<sup>49</sup>

23) «Antonio Ranieri era un bel giovane, alto nella persona, di aspetto giovanile, di maniere insinuanti, pieno d'entusiasmo per tutto ciò che gli pareva giovane e bello ed aveva un'attitudine particolare a mettere in mostra e a far valere le sue migliori qualità fisiche e morali»;<sup>50</sup>

24) «Ranieri mio. Ti sospiro come il Messia. S'io possa abbandonarti, tu lo sai bene. Ti mando mille baci»;<sup>51</sup>

25) «Ranieri mio, tu non mi abbandonerai mai, né ti raffredderai d'amarmi. Tu disporrai le cose in modo che viviamo l'un per l'altro o almeno io per te, mia sola ed unica speranza»;<sup>52</sup>

26) «Mio carissimo papà. [...] non posso più sopportare questo paese semibarbaro e semiaffricano<sup>53</sup> [...] ho bisogno di fuggire da

45 *Epist.*, I, lettera di Giacomo Leopardi a Giulio Perticari, 30 marzo 1821, p. 493.

46 *Ivi*, I, lettera di Giacomo Leopardi a Carlo Leopardi, 30 maggio 1826, p. 1171.

47 Adattamento in prima persona dell'*Annuncio* premesso alla ristampa, nel 1825, delle *Annotazioni alle dieci canzoni nel "Nuovo Ricoglitore"*, in LEOPARDI 1987, p. 164.

48 Ricordo orale di Carlo Leopardi, in VIANI 1878, p. XXXVI.

49 *Epist.*, II, lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, 1° settembre 1833, pp. 2000-2001.

50 CHIARINI 1905, pp. 355-356.

51 *Epist.*, I, lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Ranieri, 2 marzo 1833, p. 1986.

52 *Ivi*, II, lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Ranieri, 11 dicembre 1832, p. 1968.

53 *Ivi*, II, lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, 27 novembre 1834, p. 2020.

questi Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei [...].<sup>54</sup> Se scamerò dal cholera e subito che la mia salute lo permetterà, io farò ogni possibile per rivederla in qualunque stagione, perché ancor io mi do fretta, persuaso oramai dai fatti di quello che sempre ho preveduto che il termine prescritto da Dio alla mia vita non sia molto lontano»;<sup>55</sup>

27) «Carissimo Signor padre, [...] io l'amo tanto teneramente quanto è o fu possibile a figlio alcuno di amare suo padre. [...] Darei volentieri a Lei tutto il mio sangue, [...] non per solo sentimento di dovere, ma di amore»;<sup>56</sup>

28) «A dì 14 giugno 1837 morì nella città di Napoli questo mio diletto fratello, diventato uno dei primi letterati d'Europa. Fu tumolato nella chiesa di san Vitale, sulla via di Pozzuoli. Addio caro Giacomo – quando ci rivedremo in paradiso?».<sup>57</sup>

Chi abbia anche solo una discreta familiarità con la voce di Bassani la troverà ora giocosa ora dolente, ora accesa ora piana, ma sempre straordinariamente incisiva, quasi il suo intento segreto fosse quello di “scolpire nell’etere” i passi selezionati.<sup>58</sup>

Da *La casa del padre* scaturisce, in definitiva, una “sinfonia visiva” di luoghi e testi leopardiani che, per quanto parziale, si colloca fuori dagli usitati schemi divulgativi finora osservati, trasformandosi piuttosto in una specie di radiodramma per immagini con il merito di offrire al pubblico televisivo un Leopardi più intimo e autentico, scervo, insomma, da sostanziali alterazioni o manipolazioni, ma soprattutto “sempre contemporaneo”.

54 Ivi, II, lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, 3 febbraio 1835, p. 2021.

55 Ivi, II, lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, 27 maggio 1837, p. 2106.

56 Ivi, II, lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, 24 dicembre 1827, p. 1436.

57 Così annota Paolina nel registro di famiglia alla notizia della dipartita dell'amato fratello. Io lo leggo in NALDINI 2023, p. C.

58 Anche Domenico Scarpa ha colto il fascino magnetico insito nella voce di Bassani: «si direbbe [...] che con il passare degli anni l'apprezzamento per la voce di Bassani – il *desiderio* della sua voce – si vada diffondendo tra i personaggi più vari. Nel 1949 Bassani declama alla radio le poesie di *Te lucis ante*; tre anni più tardi recita la parte del professore-narratore nel film *Le ragazze di Piazza di Spagna* di Luciano Emmer [...]».

SCARPA 2019, p. 14. E ancor di più Valter Leonardo Puccetti – che ringrazio per la generosa menzione che mi fa nel suo saggio – ha speso parole significative, lanciandosi in una pregante analisi della performance leopardiana e della voce stessa di Bassani: «Ogni parola [...] viene, dalla recitazione di Bassani, spiccata, isolata, quasi chiusa come una sentenza e la fine del verso sulla pagina è tale anche nella performance vocale, con staccante noncuranza della continuità grammaticale-sintattica. [...] Quando Bassani recita poesia ogni parola [...] suona come un giudizio, è matura e definitiva, [...] è insieme luminosa e tombale [...] è un'epigrafe, porta lo stigma dell'irrevocabile, scava un vuoto [...]». PUCCHETTI 2024, p. 127. In effetti, come lo stesso Puccetti rileva, anche Naldini aveva definito la voce stessa di Bassani «ritardante e sospesa», NALDINI 1979.

## BIBLIOGRAFIA

AVOLI 1824 = AVOLI Alessandro (a cura di), *Autobiografia di Monaldo Leopardi con appendice*, Roma, Befani, 1824.

CHIARINI 1905 = CHIARINI Giuseppe, *Vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, Giuseppe Barbera Editore, 1905.

CORRADO 2024 = CORRADO Annamaria, «Anna Baldazzi, una vita da film», in *Il Resto del Carlino*, 1° dicembre 2024.

COSTA 1887 = COSTA Emilio (a cura di), *Lettere di Paolina Leopardi a Marianna ed Anna Brighenti*, Parma, Luigi Battei Editore, 1887.

DE SANTIS 1942 = DE SANTIS Giuseppe, «Film di questi giorni. Leopardi», in *Cinema*, 136, 25 febbraio 1942.

DE SANTIS 1941 = DE SANTIS Giuseppe, «Per un paesaggio italiano», in *Cinema*, 116, 25 aprile 1941.

GRASSO 2013 = GRASSO Aldo (a cura di), *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013.

LEOPARDI 1987 = LEOPARDI Giacomo, «Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824», in ID., *Poesie e Prose*. Volume primo. *Poesie*, a cura di Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, Milano, Mondadori, 1987, pp. 163-201.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Monaldo, «Cenni biografici intorno a Giacomo Leopardi. Memoriale autografo di Monaldo Leopardi ad Antonio Ranieri» [1837], in PULCE Graziella (a cura di), *Il monarca delle Indie. Corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 303-8.

LUSSANA 2018 = LUSSANA Fiamma, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci, 2018.

MONTANARO 1999 = MONTANARO Carlo, «Francesco Pasinetti», in DI STEFANO Giovanni – PETRAGNOLI Leopoldo (a cura di), *Profili veneziani del Novecento*, Venezia, Supernova, 1999, vol. 2, pp. 48-77.

NALDINI 2023 = NALDINI Nico (a cura di), *Giacomo Leopardi. La vita e le lettere* [1983], Milano, Garzanti, 2023.

NALDINI 1979 = NALDINI Nico, «È il padre che ama l'Edipo leopardiano. L'intimità del poeta di Recanati vista da Nico Naldini», in *L'Unità*, 18 luglio 1979.

NASCIMBEN 1999 = NASCIMBEN Aldo, *L'Avventura / The Adventure*, a cura di Loris MORA e Giovanna LA SCALA NASCIMBEN, Treviso, Europrint, 1999.

PATUI 2024 = PATUI Paolo, *Luigi Candoni. Un sipario ancora aperto sul teatro italiano del secondo dopoguerra*, Imola, Cuepress, 2024.

PELLEGRINI 1981 = PELLEGRINI Glauco, *Il maestro veneziano*, Venezia, Corbo e Fiore, 1981.

PETRUCCI 1959 = PETRUCCI Antonio, «L'eredità di Francesco Pasinetti», in *Bianco e Nero*, XX, giugno 1959, pp. 1-12.

PLEBANI *et alii* 2013 = PLEBANI Tiziana – PRANDI Alberto – ZUCCHI Sara, *Francesco Pasinetti: scrivere, raccontare, rappresentare*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2013.

PUCETTI 2024 = PUCETTI Valter Leonardo, «Bassani notaio e dicatore dell'assenza», in CAPPOZZO Valerio (a cura di), *Giorgio Bassani poète*, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2024, pp. 125-38.

SAPEGNO 1961 = SAPEGNO Natalino, *Leopardi*, Torino, Eri – Edizioni Rai, 1961.

SCARPA 2019 = SCARPA Domenico, «Un microfono nel taschino», in BASSANI Giorgio, *Interviste 1955-1993*, a cura di Beatrice PECCHIARI e Domenico SCARPA, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 11-32.

VIANI 1878 = VIANI Prospero, *Appendice all'Epistolario e agli Scritti giovanili di Giacomo Leopardi a compimento delle edizioni fiorentine*, Firenze, G. Barbera, 1878.

ZIZIOLI 2009 = ZIZIOLI Elena, *Un idealista "fuori dalle formule"*, Roma, Anicia, 2009.



## MELISANDA MASSEI AUTUNNALI

### A PROPOSITO DE *L'INFINITO*

DI ROBERTO VECCHIONI.

### FORME E VICENDA DI UN RIUSO *POP* DELLA FIGURA DI LEOPARDI A NAPOLI

**ABSTRACT:** This paper analyses the recent reuse of the figure of the “neapolitan” Leopardi in Roberto Vecchioni’s song *L’Infinito* (2018). Specifically, the research aims to identify how, within a specific context of fictional autobiography, the “Leopardi character” is creatively repurposed in light of an interpretation of his work and figure that balances tradition and innovation. At the same time, the paper aims to clarify how the dissemination and didactic purpose of the project is accompanied by a systematic intention that places the song in constant dialogue with a significant portion of the Milanese artist’s musical and literary production. The final section of the paper is dedicated to the discussion and formulation of a hypothesis surrounding Vecchioni’s choice to use the autograph’s capital letter in the reinterpretation of the title of the famous 1819 idyll.

**KEYWORDS:** Song, Fictional Autobiography, Naples, Broom, Infinity, Betrayed Love.

**PAROLE-CHIAVE:** Canzone, autobiografia di finzione, Napoli, ginestra, infinito, amore tradito.

### PREMESSE

**L**a rimodulazione dell’esperienza, biografica e letteraria, di Giacomo Leopardi nel contesto della cultura di massa ha avuto un ap-prodo relativamente incostante, che, per quanto riguarda, ad esempio il cinema, dopo *Idillio* del poeta Nelo Risi (1980),<sup>1</sup> in anni recenti ha

<sup>1</sup> Preceduto, in realtà, già nel 1954 dal *almanacchi e di un passeggiere* di Ermanno Olmi, cortometraggio del *Dialogo di un venditore di* dall’omonima operetta. Un film del 1965 di

però trovato espressione in due prodotti piuttosto ravvicinati dal punto di vista cronologico: *Il giovane favoloso* di Mario Martone (2014) e *Leopardi – Il poeta dell'infinito*, realizzato da Sergio Rubini per il pubblico della televisione esattamente dieci anni più tardi e andato in onda per la prima volta su Rai Uno in due puntate il 7 e l'8 gennaio 2025.<sup>2</sup> Lo spazio tra questi due momenti ha avuto come termine medio quello che a oggi rimane l'unico esito della canzone d'autore rivolto in maniera diretta al poeta di Recanati, ovvero il brano *L'Infinito*, pubblicato dal cantautore milanese Roberto Vecchioni nel novembre 2018 all'interno di un omonimo album. In precedenza, Leopardi aveva trovato solo incidentalmente diritto di cittadinanza nel mondo della canzone, e in due casi proprio a opera dello stesso Vecchioni, che aveva intitolato *Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffò)* un suo brano del 1995 e *Canto notturno (di un pastore errante dell'aria)* un altro del 1997, fermandosi però a un uso indiretto e strumentale delle due poesie di riferimento e soprattutto dei rispettivi titoli.<sup>3</sup> Altre esperienze hanno coinvolto Leopardi per lo più nel tramite di citazioni occasionali o di approssimativi riusi di alcuni versi delle sue poesie più note,<sup>4</sup> ma, di fatto, fino a *L'Infinito* vecchioniano, non si è avuto, nel repertorio della nostra canzone, alcun brano che intervenisse in maniera specifica ed esclusiva sulla sua vicenda personale, artistica o esistenziale: che ponesse, in definitiva, Leopardi come personaggio, e personaggio protagonista della sua stessa vita o, come qui accade, di una parte di essa. Circostanza, al contrario, assai frequente nel mondo delle lettere: dove peraltro non soltanto sono parecchie le biografie romanizzate del poeta (genere al quale in qualche modo si possono ascrivere anche due film citati, specie quello di Rubini), ma non sono poche neanche le

Luchino Visconti porta il titolo di *Vaghe stelle dell'Orsa...*, ma il richiamo all'*incipit* leopardiano delle *Ricordanze* è solo incidentale e coincide col titolo del libro che uno dei personaggi del film sta scrivendo.

2 Ai due film si aggiunge la serie delle iniziative televisive messe in atto, principalmente dalla televisione di Stato, nel 2019, in occasione dei duecento anni dalla composizione de *L'infinito*: tra tutte, il cortometraggio prodotto da Rai in collaborazione con il Mibact, dove, alla stilizzazione animata del quadro di Caspar David Friedrich, *Il viandante nella nebbia*, si sovrappongono un elegante tappeto di pianoforte e la recitazione della poesia da parte di ventidue cantautori e interpreti italiani.

3 *Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffò)* puntualizza la vicenda della poetessa greca

attingendo in maniera diretta ai suoi frammenti e solo in seconda istanza alle ovidiane *Heroides*. *Canto notturno (di un pastore errante dell'aria)* è la dichiarazione d'amore solitaria di un aviatore alla propria compagna.

4 Per esempio Franco Battiato cita alla lettera due versi da *Il sabato del villaggio* e *Il passero solitario* in *Frammenti* del 1980. Enrico Ruggeri in un brano del 1986 intitolato *La partecipazione* canta «e questa quiete dopo la tempesta che non serve più». Nel 2013, in *La morte non esiste più*, i Baustelle cantano «come la ginestra nata sulla pietra lavica». Il citazionismo leopardiano non è esente dall'affacciarsi anche ad esperienze più pop: un pezzo dei Matia Bazar nel 1987 contenuto nell'album *Melò* si intitola *Vaghe stelle dell'orsa* e cita approssimativamente anche *L'infinito*.

opere che vedono Leopardi comparire come personaggio di mera finzione nel teatro, nella narrativa lunga e breve e addirittura nella letteratura per l'infanzia.<sup>5</sup>

L'analisi che ci apprestiamo a compiere – che non gode di precedenti nella riflessione accademico-scientifica<sup>6</sup> – pone, però, preliminarmente, due questioni. La prima è un problema di destinazione, che in primo luogo riguarda e ha riguardato l'agglomerato sociale al quale è plausibile che si rivolga il prodotto destinato al grande pubblico, film o canzone che sia, che abbia come soggetto specifico la figura leopardiana. È chiaro che, almeno in linea di principio, si tratta in primissima istanza di quel pubblico che ha avuto modo di familiarizzarsi con il poeta, anche solo approssimativamente, nel corso dei propri studi (e dunque, in teoria, l'intera popolazione italiana almeno minimamente scolarizzata) o, soprattutto nella percezione di alcuni, chi lo stia studiando tuttora, oppure chi, dalla propria funzione docente, individui nel film o nella canzone la possibilità di una finalità didattica e divulgativa che possa farsi supporto nelle lezioni di storia della letteratura italiana dedicate al poeta.<sup>7</sup> Se questa è, ad esempio, la destinazione specifica che Andrea Minuz riconosce a *Il giovane favoloso*, rimarcando come «non vi sia dubbio che il primo *target* di riferimento del film siano soprattutto gli studenti»,<sup>8</sup> il caso di Roberto Vecchioni propone, tuttavia, delle peculiarità che è impossibile trascurare. Così come Martone e Rubini, anche il cantautore ha inteso presentare al pubblico (un pubblico ampio, ma comunque diverso da quello del cinema) un'immagine leopardiana proposta come innovativa rispetto al ritratto idillico-pessimistico consegnato dalla tradizione scolastica a intere generazioni di studenti (e insegnanti). A differenza dei due registi, tuttavia, Vecchioni fa agire la sua funzione, senza dubbio pure divulgativa, (anche) nei confronti di un sistema che, come è noto, lo ha visto coinvolto in maniera diretta in qua-

5 Cfr. DONDERO 2020, anticipato da DONDERO 2019.

6 Mentre sono molti gli studi dedicati al film di Mario Martone, l'unico contributo relativo al Leopardi di Vecchioni è dato dalle pagine 301-6 dedicate al brano in VECCHIONI 2021, che costituisce una raccolta delle lezioni di "Forme di poesia per musica" tenute dal cantautore, insieme al prof. Paolo Jachia e al chitarrista Massimo Germini, presso l'Università di Pavia negli anni accademici 2017-2018 e 2018-2019. Le lezioni su *L'Infinito* e le altre canzoni dell'album sono riferibili alla primavera del 2019. Il riferimento a Vecchioni sfugge anche a DONDERO 2020 (p. 57) che pure dedica un passaggio della

sua riflessione al "Leopardi pop" della cinematografia e persino del fumetto.

7 Non è mancato, tuttavia, chi, caratterizzando il Leopardi martoniano piuttosto come «regressivo», ha voluto rintracciarvi anche una funzione "allegorica" rispetto a «una fase contingente e con ogni probabilità permanente di un divenire inibito, bloccato, mortificato del nostro presente storico, culturale e politico» (MAGNARELLI – MANCINO 2015, p. 188).

8 MINUZ 2016, p. 473. Inoltre, a proposito di *Leopardi – Il poeta dell'infinito*, PASCOLI 2025 scrive che «giusto in tempo per il ritorno a scuola degli studenti, Rubini [...] propone il racconto della vita del grande poeta marchigiano».

lità di docente prima presso i licei e poi nelle università:<sup>9</sup> un sistema dal quale egli, inevitabilmente, si muove, facendo agire, in maniera più o meno esplicita, un portato culturale preciso e consapevolmente in dialogo con il dibattito critico e le singole posizioni.

Inoltre, alla possibilità di una funzione didattico-divulgativa della canzone che si confronti in maniera diretta, anche per la scelta del suo linguaggio, con la tradizione letteraria,<sup>10</sup> va poi aggiunto il secondo fattore che dobbiamo necessariamente premettere: e cioè che il riutilizzo di personaggi o eventi reali costituisce una cifra stilistica distintiva della poetica di Roberto Vecchioni fin dalle origini della sua produzione di autore, cantautore (e in seguito anche di narratore). In questo senso, la finalità didattica è stata spesso preceduta da una finalità comunicativa più diretta e personale che più volte ha visto l'artista rielaborare personaggi reali o d'invenzione come maschere per una specifica espressione del sé o della propria vicenda interiore o biografica,<sup>11</sup> o della propria versione del reale.

Ora, se è chiaro che chiunque si confronti con la propria creatività intende esprimere con le proprie opere anche un proprio sguardo sulle cose, la rielaborazione della figura di Leopardi da parte di Vecchioni, in maniera assai più esplicita e dichiarata rispetto ai due registi, è una rielaborazione finalizzata all'espressione di una precisa *Weltanschauung* che innanzitutto non va scissa rispetto al contenitore in cui la canzone è stata proposta, ovvero l'omonimo album di cui fa parte e che nasce, come vedremo, con precise intenzioni. A questo si aggiunge la funzione del brano (e del rispettivo disco) nel contesto di un'articolazione complessa di canzoni, ma anche di lezioni e conferenze, romanzi e racconti, per mezzo dei quali Vecchioni ha inteso costruire la propria visione del mondo in un arco di tempo piuttosto esteso: in sostanza, finendo col costruire un sistema che, anche per una questione di linguaggi e di intenzioni culturali ed estetiche, va senz'altro al di là rispetto all'immediatezza che si vorrebbe assegnare al prodotto di per sé stesso *popular* e appartenente alla categoria della cosiddetta "cultura di massa". Al contrario: si tratta di una funzione per mezzo della quale l'autore Roberto

9 Sulla vicenda scolastica di Roberto Vecchioni rimando alla puntuale ricostruzione di LONGO 2017. Basti qui ricordare che l'artista si è laureato in lettere classiche, e più in particolare in letteratura latina, nel 1968 presso l'Università Cattolica di Milano e ha insegnato italiano e storia presso gli istituti tecnici dal 1964 al 1976 e in seguito italiano, latino e greco nei licei classici dal 1976 al 1999, per intraprendere, a partire dall'anno accademico 1999-2000, una carriera di docenza universitaria che lo ha visto pioniere nella cattedra di "Forme di poesia

per musica" presso gli atenei di Torino, Teramo e Pavia. Più recentemente ha insegnato "Forme della contemporaneità dell'antico" presso la IULM di Milano.

10 Rimando in proposito ad ANGIOLANI 2007 e al recentissimo BERTOLONI 2025.

11 Cfr. innanzitutto la parte che Vecchioni dedica a sé stesso nella voce dell'*Enciclopedia Treccani* dedicata alla canzone d'autore italiana (VECCHIONI 2000b): «R. Vecchioni, milanese, professore di lettere, ha un orizzonte decisamente più autobiografico e pone inoltre il

Vecchioni concretizza quell'ambito di appartenenza della canzone d'arte al vasto insieme della letteratura per come gli è occorso di teorizzarne i confini, o meglio, le caratteristiche, in varie occasioni, e soprattutto in quella dell'assegnazione a Bob Dylan del Premio Nobel per la Letteratura nel 2016:<sup>12</sup> un contenitore complesso strutturato per generi, che include assieme alla narrativa, alla trattatistica, al teatro e alla poesia, pure la canzone, ferma restando la sua contaminazione col linguaggio poetico, ma anche l'interdipendenza rispetto all'accompagnamento e all'interpretazione.<sup>13</sup>

In questo senso fermarsi a una funzione esclusivamente o prioritariamente divulgativa o didattica della canzone dedicata a Leopardi (come quelle dedicate a Vincent Van Gogh, Ernesto Che Guevara, Alessandro Magno, Arthur Rimbaud, tutte realizzate dall'artista in passato) diviene senz'altro un limite, se non un controsenso: laddove essa può essere rimodulata in una direzione più ampia, artistica e culturale, che valorizzi nella maniera più adeguata anche la funzione-docente, che resta urgente nella dimensione pubblica, e personale, di Roberto Vecchioni («io sono nato per amare l'insegnamento»)<sup>14</sup>.

## UNA CANZONE SU LEOPARDI A NAPOLI

L'album *L'Infinito*, contenente il brano omonimo, è uscito il 9 novembre 2018 per l'etichetta discografica DM Produzioni di Danilo Mancuso:

mito al centro del suo universo poetico». Cfr. Anche VECCHIONI 2002, pp. XV-XVI. Torna approfonditamente sul tema JACHIA 2019, che definisce «questo mischiare confessione autobiografica, coscia e inconscia, e pagine letterarie o altamente artistiche [...] una costante di tutta l'opera di Vecchioni».

12 Nel 2013 trapelò inoltre la notizia che lo stesso Vecchioni fosse candidato per il medesimo premio: a divulgarla fu Enrico Tiozzo, docente di letteratura italiana presso l'Università di Göteborg, che il 20 settembre dichiarò sul «Corriere della Sera» (TIOZZO 2013) la presenza del nome del cantautore milanese tra le personalità in lizza per il prestigioso riconoscimento assieme ai colleghi Bob Dylan e Leonard Cohen. Alle perplessità e ai sospetti espressi da più parti, Tiozzo replicò piccato di essere persona titolata a presentare candidature presso l'Accademia di Stoccolma e di averlo dunque fatto in favore del cantautore. I dubbi rimasero. Il fatto che l'Accademia abbia per cinquant'anni il divieto di rivelare le candidature ai premi non si-

gnifica tuttavia l'automatica messa in discussione della veridicità delle dichiarazioni di Tiozzo.

13 Cfr. VECCHIONI 2016b. Le riflessioni sul valore culturale e letterario della canzone d'autore in Italia hanno avvio nel 1975 con il primo «Congresso Nuova Canzone», organizzato a Sanremo nel contesto delle attività del Club Tenco. Ma bisogna aspettare il decennio successivo per le prime pubblicazioni di rilievo: cito in particolare BORGNA 1995, GIUSTINI 1995, COVERI 1996 (con prefazione di Vecchioni) e JACHIA 1997. Segnalo inoltre i fondamentali LA VIA 2020 e FABBRI 2008, FABBRI 2016 e FABBRI 2017. Per il significativo avvio della pionieristica cattedra universitaria dello stesso Vecchioni rimando, oltre che a LONGO 2017 (pp. 236 e sgg.), a POSTIGLIONE 1999. Specifici corsi universitari in Storia della canzone d'autore, Popular music o Comunicazione e musica popolare sono attivati oggi, tra gli altri, presso gli atenei di Torino, Pavia, Bologna e Macerata.

14 VECCHIONI 2022.

Vecchioni ne aveva dato un primo annuncio molti mesi prima, il 10 marzo, a Milano, nel corso della rassegna “Tempo di libri”, puntualizzando la fondamentale presenza al suo interno di un brano dedicato a Giacomo Leopardi e anticipandone i contenuti, nonché il taglio ermeneutico. In particolare, in questa occasione il cantautore aveva annunciato la sua intenzione di proporre un Leopardi rappresentato nel contesto del suo ultimo anno di vita, a Napoli: un Leopardi «meno nemico della natura, meno arrabbiato»,<sup>15</sup> a cui il cantautore dichiarava di essere giunto a seguito di una serie di riletture dell’opera del poeta di Recanati, e in particolare delle ultime liriche, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, composte, appunto, nella primavera del 1836 durante il soggiorno a Villa Ferrigni a Torre del Greco. Da esse, attraverso quella che comunque definiva come «un’interpretazione, anche un po’ forzata»,<sup>16</sup> l’artista rivelava di avere evinto l’idea di un Leopardi stanco di interrogarsi sui destini dell’universo e sul senso della vita, e disponibile invece a rintracciarne un’essenza più pacificata nell’immagine del fiore che sorge lungo le pendici del Vesuvio e che, nella desolazione del deserto, si preoccupa solamente di emanare il proprio profumo. Ovvero, per Vecchioni, il preciso compito che hanno tutti gli uomini: «spargere la propria affettività, partecipazione e considerazione»<sup>17</sup> per il prossimo.

Il cantautore avrebbe ripetuto le medesime considerazioni circa otto mesi più tardi, presentando l’album nel corso della conferenza stampa tenuta, ancora a Milano, presso il Teatro Gerolamo, il 6 novembre, tre giorni prima dell’uscita del disco. In questa sede, prima di interpretare per la prima volta dal vivo la canzone, Vecchioni avrebbe aggiunto di avere compiuto una scelta ai limiti del paradossale, decidendo di affidare alla figura di Leopardi una funzione-guida all’interno del suo album, un concept dedicato alla celebrazione della vita attraverso una serie di personaggi simbolici (Alex Zanardi, Giulio Regeni, papa Francesco, la combattente Ayşe Deniz Karacagil) da lui rintracciati come portatori di un’idea di rottura di avversi destini.<sup>18</sup> Nella prospettiva individuata, questa riscrittura della figura del poeta marchigiano sarebbe stata possibile, appunto, ponendo l’accento sulla sua “svolta napoletana”, che avrebbe condotto Leopardi, prossimo alla morte, a un nuovo gusto per le cose e per la realtà. E, inoltre, sulla risoluzione di un «equivoco» attorno alla sua figura: «non è lui che odiava la vita, è la vita che odiava lui».<sup>19</sup>

15 VECCHIONI 2018a.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 VECCHIONI 2018b: «persone che hanno dimostrato che la vita è questa cosa

concreta, vera in cui tu ti specchi degli occhi e nelle cose degli altri».

19 Vecchioni in LUZZATTO FEGIZ 2018.

Il Leopardi di Vecchioni, dunque, è un Leopardi storico, realistico, non fantastico, rappresentato in un contesto ambientale e relazionale da lui effettivamente frequentato, in un tempo specifico che è realmente quello della sua vicenda biografica. Oltre a questo, è un Leopardi che parla in prima persona, raccontando di sé e di quanto gli accade attorno e nella propria interiorità in un particolare momento della propria vita. In questo senso, la prima considerazione riguarda la possibilità di situare la canzone di Vecchioni in un territorio in qualche modo attinente a quello della biografia romanzata, o addirittura della *biographical novel*,<sup>20</sup> qui invero *autobiographical*, fino all'individuazione di un plausibile neo-genere di *autobiographical song* di finzione come "sottogenere" di un modello di *biographical song*: e cioè una canzone dove un personaggio realmente esistito racconta la propria vita e dice io. Un modello che vedrebbe, chiaramente, per quantità di contributi, il cantautore milanese in una posizione di una certa autorevolezza, al limite anche pionieristica, rispetto alla maggior parte dei suoi colleghi, insieme a Fabrizio De André e a Francesco Guccini.

Possiamo quindi addentrarci nell'analisi della canzone a partire dalla sua cornice, che è pienamente reale e che, nella sua strategia compositiva, Vecchioni consolida fin dall'apertura del brano trovando un solido appiglio nel riuso di due lettere del poeta a Monaldo, scritte entrambe poco più di un anno dopo il suo arrivo a Napoli a seguito di Antonio Ranieri (inizio ottobre 1833): una risale al 27 novembre 1834<sup>21</sup> e la seconda al 3 febbraio 1835.<sup>22</sup> Sono le celebri lettere in cui Leopardi, denunciando la propria insofferenza nei confronti del «paese semibarbaro e semiaffricano»<sup>23</sup> in cui si è ritrovato a vivere, si lamenta dell'isolamento a cui vi è sottoposto, delle lungaggini e delle complicazioni che affliggono la vita quotidiana della città, in cui è difficile [...] viverci senza crepar di noia».<sup>24</sup> A questo si aggiunge lo sprezzo che gli procurano gli abitanti del posto: «Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e b. f. [baron fottuti], degnissimi di spagnuoli e di forche».<sup>25</sup> Il cantautore apre la sua canzone («scenica per eccellenza»)<sup>26</sup> recitando, con accento ironico e sprezzante, una composizione – con variazioni minime – di questi salienti passi epistolari,<sup>27</sup> funzionale a portare sulla scena il Leopardi rabbioso e negativo dell'iconografia tradizionale («vecchio a poco più di trent'anni»)<sup>28</sup> e ad

20 Sulla *biographical novel* come tipologia della *biofiction* rimando a CASTELLANA 2015.

21 *Epist.*, II, lettera 1888, pp. 2019-20.

22 Ivi, lettera 1889, p. 2021.

23 Ivi, lettera 1888, p. 2020.

24 *Ibid.*

25 Ivi, lettera 1889, p. 2021.

26 VECCHIONI 2021, p. 35.

27 In ivi, p. 305, il cantautore dichiara di essersi genericamente ispirato anche alla più tarda lettera a Monaldo del 9 marzo 1837 (*Epist.*, II, lettera 1957, pp. 2094-6), dove Napoli è definito «un paese pieno di difficoltà e di veri e continui pericoli, perché veramente barbaro» (ivi, lettera 1957, p. 2096).

28 VECCHIONI 2018c.

appuntare l'attenzione dell'ascoltatore in particolare su quella "noia", «parola-concetto fortemente leopardiana».<sup>29</sup> Questo recitativo viene eseguito con l'accompagnamento di un tappeto pianistico di grande delicatezza e soavità, che chiaramente ha l'obiettivo di amplificare l'amarrezza del Giacomo in profonda tensione rispetto all'ambiente napoletano:<sup>30</sup> ma questa immagine viene immediatamente rovesciata da quanto segue, con l'avvio della parte cantata del brano, che segna anche l'inizio del testo originale di Roberto Vecchioni (articolato in sette quartine, un secondo parlato e cinque quartine cantate finali),<sup>31</sup> diluito su una melodia molto più fluida e scandita da significativi inserimenti degli archi nei punti più intensi e drammatici del pezzo. Lungo tutta questa sequenza troviamo innanzitutto un Leopardi ben più rasserenato rispetto all'immagine offerta dalle lettere iniziali, e che si confronta con l'ambiente circostante, dal quale trae una inedita stupefatta commozione. È un Leopardi a cui il cantautore dà vita anche in questo caso facendo riferimento a specifici brani dell'epistolario, ancor più che alle testimonianze dei biografi, primo tra tutti Antonio Ranieri, comunque concordi nel rintracciare un generale miglioramento delle condizioni, anche psicologiche, del poeta, nel corso del suo soggiorno nella città partenopea. Il cambio di passo tra l'atteggiamento iniziale e quello successivo è affidato a una congiunzione avversativa piuttosto forte nel suo valore oppositivo («eppure»), dopo la quale Vecchioni inizia ad allineare, e con immagini di efficace lirismo, le componenti innanzitutto ambientali che favoriscono il mutamento nella prospettiva del suo protagonista. Il "suo" Leopardi si lascia dunque dolcemente conquistare dal «vento | che odora di limoni», dall'allegria delle strade dei quartieri popolari, dall'immagine del mare illuminato dalla luna, dove «Capri [...] ti appare stesa | come Nausicaa al bagno»,<sup>32</sup> dai bambini che giocano per le strade, fino dallo splendido quadro de «l'euforia dei grilli | nella mia sera». La dichiarazione dell'effetto complessivo che hanno su di lui questi particolari («mi va diritto al cuore») si trasmette alla serie delle anafore che ne completano il senso («questo vivere intorno | questo sole nell'aria | questo cadere in sogno») e che trasferiscono l'esperienza del poeta in un'atmosfera dolcemente ovattata in cui sembra di assistere allo stemperarsi dei confini delle

29 VECCHIONI 2021, p. 305, dove il cantautore richiama in via diretta il riferimento a *Il sabato del villaggio* («diman tristezza e noia», v. 40) e ai versi centrali di *A se stesso* («amaro e noia | la vita: altro mai nulla», vv. 9-10).

30 Cfr. VECCHIONI 2018c: «Napoli è una città troppo allegra per lui: tutti cantano, tutti ballano, tutti saltano, c'è Piedigrotta, casini mai visti. Non è la città di Leopardi».

31 Seguo l'organizzazione tipografica del testo de *L'Infinito* per come è stato pubblicato nel *booklet* dell'omonimo album edito da DM Produzioni. Seguo lo stesso criterio anche per la citazione delle altre canzoni di Vecchioni.

32 Leggo in questo particolare un riferimento diretto all'attività di Leopardi come traduttore di Omero.

cose. Nel secondo parlato – in cui, con il valore che vedremo, Giacomo si rivolge a “Totonno”-Antonio Ranieri – ulteriori particolari contribuiscono alla definizione dell’atmosfera napoletana: Leopardi rivela dunque all’amico la propria passione per gli ostricari, per il banco del lotto («che bello il banco del lotto») e per la festa di Piedigrotta, dove lo stupisce e diverte la maschera di Pulcinella portata in scena da Petito. A colpirlo, però, è soprattutto la genialità del «signor Sacco», ovvero Raffaele Sacco, l’autore della più celebre canzone che circolasse a Napoli in quegli anni, *Tè voglio bene assaje*, che, per i suoi versi più famosi (che qui sono citati: «io te vojo bene assaje | e tu non pienz’a me») cattura anche la curiosa attenzione del Leopardi vecchioniano e capiremo in seguito perché.

Ora, il lavoro di sintesi svolto in questa parte della sua canzone da Roberto Vecchioni si appunta sull’equilibrio tra la serie dei particolari “partenopei” effettivamente ascrivibili, o comunque plausibili, rispetto all’esperienza di Leopardi, e le indicazioni descrittive che sono perlopiù frutto dell’invenzione poetica del cantautore, seppure adeguate all’interno di questo contesto. Un contesto, lo abbiamo accennato, indubitabilmente positivo per il Leopardi “storico”, che, dopo essersi svariato volte lamentato, nelle sue lettere, del clima e della confusione che contrassegnano Napoli, a partire da un certo momento inizia invece a rimarcarne i benefici. «Io, dopo quasi un anno di soggiorno a Napoli – scrive il 3 ottobre 1835 a Luigi De Sinner – cominciai finalmente a sentire gli effetti benefici di quest’aria veramente salutare: ed è cosa incontrastabile ch’io ho recuperato qui più di quello che forse avrei osato sperare».<sup>33</sup> Similmente, cinque mesi più tardi, il 5 marzo 1836, ad Adelaide Maestri: «Io da un anno e mezzo non posso altro che lodarmi della mia salute, ma soprattutto da che, circa un anno fa sono venuto ad abitare in un luogo di questa città quasi campestre, molto alto, e d’aria asciuttissima e veramente salubre».<sup>34</sup> Queste notizie sono confermate da Ranieri già nella sua primissima ricostruzione biografica, premessa alla prima edizione postuma delle opere: a Napoli, rimarcherà il futuro deputato, «è incredibile a dire quanto [Leopardi] si confortasse e si ricreasse di quella stagione dell’aere e di quel vivere rigoglioso e allegro».<sup>35</sup> Addirittura, sempre secondo il primo biografo leopardiano, furono proprio «la novità e la salubrità squisitissima dell’aria, l’affettuosa compagnia di alcuni paesani [...] e quel suo nuovo vivere aperto e sciolto e al tutto fuori dell’uso della sua abituale disposizione»<sup>36</sup>

33 *Epist.*, II, lettera 1915, p. 2043.

34 Ivi, lettera 1926, p. 2062. Qui Leopardi allude alla casa di via Capodimonte di cui RANIERI 1880 parla diffusamente. VECCHIONI 2021 (p. 306), ad ogni modo, fa riferimento anche «alla prima impressione che ebbe Giacomo all’inizio della sua permanenza napoletana»,

citando a tal proposito *Epist.*, II, lettera 1872, 5 ottobre 1833, p. 2002, a Monaldo Leopardi: «la dolcezza del clima, la bellezza della città e l’indole amabile e benevola degli abitanti mi riescono assai piacevoli».

35 RANIERI 1845, p. XXIV.

36 Ivi, p. XXV.

a favorire nel poeta una maggiore resistenza all'azione implacabile delle sue numerose malattie (alle quali Ranieri, peraltro, attribuisce anche l'infelicità del poeta), e questo per tutti i quattro anni del soggiorno partenopeo di Giacomo e non solo dal secondo in poi, come lui stesso, invece, riporta nelle comunicazioni epistolari, a cui Vecchioni si attiene.

Non solo. Altri dati concreti vanno a beneficio di una successione non vaga di eventi e di stati emotivi. E dunque, se, nel libretto dell'album *L'Infinito*, il cantautore cita quasi pedissequamente le due lettere del 1834-1835, il fatto che durante i concerti, al momento di calarsi, come vedremo, nei panni di Ranieri, circoscriva la ripresa vitale del poeta al 1836 non solo dipende innanzitutto dal fatto che in quell'anno Leopardi scrisse le sue due ultime poesie, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, ma sembra anche trovare una conferma indiretta di ciò Giacomo, ancora il 25 aprile del 1835, si ritrovava a scrivere a Monaldo, ad onta di quanto riferito a De Sinner e alla Maestri: ovvero, di trovarsi «da che io sono a Napoli, [in] una serie di circostanze penose, nelle quali io non ho alcuna colpa, e che sono difficili a descriversi per lettera, [che] mi ha travagliato in modo che, mentre mi rendeva duro lo stare, non mi concedeva il partire»;<sup>37</sup> che quello nella città partenopea è un «odioso soggiorno»<sup>38</sup> dal quale spera di avere i mezzi per sottrarsi presto per tornare a Recanati; e che un'eruzione del Vesuvio è responsabile di «un'infame stagione»<sup>39</sup> che gli è penosissimo vivere. Vero è che l'interlocutore è vagamente tendenzioso,<sup>40</sup> e lo scrittore è non poco volubile e una settimana dopo, il 2 maggio 1835, scrivendo ad Antonietta Tommasini a Parma, le descrive un quadro del tutto diverso («la mia salute, a beneficio di questo luogo salubre che abito, o per altra cagione, è migliorata straordinariamente»):<sup>41</sup> fatto sta che bisogna aspettare la fine dell'estate per vederlo accennare, anche col padre, a una ripresa globale delle condizioni di salute («la mia salute, grazie al Signore, è buona»)<sup>42</sup>.

Il "miracolo" napoletano di Giacomo Leopardi si compie dunque pienamente nel 1836, ivi compreso lo spostamento primaverile a Torre del Greco (poi replicato in autunno) che porta il poeta alla composizione degli ultimi due importantissimi canti. A questo anno si ascrivono agevolmente anche gli altri riferimenti utilizzati da Vecchioni: il «Pulcinella di Petito»<sup>43</sup> e *Te*

37 *Epist.*, I, lettera 909, p. 1434.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 Se non altro per il sostegno economico che Leopardi avrebbe potuto riceverne: semmai, però, per rimanere a Napoli e non per ritornare a casa.

41 Ivi, II, lettera 1900, p. 2029.

42 Ivi, lettera 1911, 22 agosto 1835, pp. 2038.

43 Il più importante interprete di Pul-

cinella tra i membri della famiglia Petito fu Antonio, nato però nel 1822, e dunque molto giovane alla metà degli anni Trenta, sebbene già all'attivo sui palchi cittadini. Il Petito a cui si riferisce Vecchioni è dunque, molto più probabilmente, Salvatore, il padre di Antonio, anch'egli famosissimo nei panni della celebre maschera partenopea. Tuttavia fu solo nel 1852, quando Leopardi era già morto da quindici anni, che Salvatore cedette ad Antonio i

*vojo bene assaje*, del 1835,<sup>44</sup> con cui è assolutamente plausibile, data la fama di entrambi, che Leopardi sia venuto anche solo occasionalmente in contatto.<sup>45</sup> Ranieri dice che «Napoli l'attraeva come la stella attrae il pianeta»,<sup>46</sup> e in questa attrazione possiamo far rientrare anche gli altri due simboli partenopei che Vecchioni chiama in causa, il banco del lotto<sup>47</sup> e gli «ostricari», traendo il primo riferimento dalle testimonianze dirette e il secondo dalla poesia leopardiana.<sup>48</sup> Manca, e volutamente, nel suo quadro, il particolare più celebre, ovvero quello dei gelati e dei sorbetti di cui il poeta fu ghiotto a Napoli e che compaiono in maniera quasi proverbiale, praticamente in tutte le ricostruzioni dell'esperienza partenopea di Leopardi:<sup>49</sup> chiaramente, per sottrarsi a qualsiasi rischio di ripercorrere un'iconografia già consolidata.

Ciò che invece Vecchioni mette in scena lavorando più su se stesso che sulle fonti sono i particolari più paesaggistici: alcuni dei quali hanno sì origine dal riuso di un'assimilazione spontanea della poesia leopardiana, mentre altri si dividono tra un'ispirazione originaria e un debito, più o meno diretto, verso quella tradizione primo-novecentesca che è la base del linguaggio poetico di Vecchioni come di altri cantautori della sua generazione. Tolta quindi l'iniziale citazione dalle lettere, se l'odore dei limoni nel vento è immagine evidentemente montaliana,<sup>50</sup> il canto (a cui

panni e il costume di Pulcinella «dopo quasi trent'anni di onorato pulcinellismo» (DI GIACOMO 1895, p. 462).

44 Che il notissimo brano sia stato presentato alla Festa di Piedigrotta nel medesimo anno non è sicurissimo: alcuni storici citano piuttosto il 1839, ma è comunque possibile che circolasse già negli anni precedenti. Tanto è vero che già nel '35 ne troviamo pubblicato il primo abbozzo, col titolo *Intercalare improvvisato del signor Raffaele Sacco*, all'interno della *Cetra Partenopea, o sia raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori*, stampata a Napoli dalla Tipografia Ferretti nel «primo semestre» di quell'anno. Questa primissima versione conteneva già il celeberrimo inciso (cfr. DI MAURO 2014, pp. 103-14). BARBAGALLO 2015 la fa comunque risalire al 1835.

45 *Te vojo bene assaje* è riportata anche da CITATI 2016, p. 395: «Leopardi [...] scendeva alla Villa Reale, alla Riviera di Chiaia, dove i suonatori ambulanti cantavano *Santa Lucia* e *Te vojo bene assaje* musicata da Donizetti».

46 RANIERI 1880, p. 56.

47 La passione di Leopardi per il gioco del lotto è presente in molte biografie leopardiane poiché attestata in due lettere di Antonio Ranieri ai suoi corrispondenti Alessandro D'Ancona

(29 giugno 1880) e Atto Vannucci, che è anche il dedicatario dei *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* (14 marzo 1882). CITATI 2016 (p. 395) ne trae la seguente sintesi: «si fermava a un banco del lotto, dove il poeta gobbo, chiamato *o' ranavattuolo*, e circondato da una venerazione superstiziosa, dava i numeri ai giocatori».

48 Si tratta de *I nuovi credenti*, un componimento satirico in terzine che non fu accolto neanche all'edizione Le Monnier del 1845 e fu pubblicato solamente in LEOPARDI 1906, pp. 3-6. Dedicato a Ranieri, così recita: «Che dirò delle triglie e delle alici? | Qual puoi bramar felicità più vera | che far d'ostriche scempio infra gli amici?» (vv. 19-21, cito da *PP*, pp. 306-7). Il tono è goliardico, ma le ostriche comunque ci sono, come particolare a cui fa riferimento ad es. anche Piero Citati: «e infine c'era Mergellina, coi suoi banchi pieni di alici, di triglie, di ostriche (CITATI 2016, p. 395). *Ostricari* è ad ogni modo un regionalismo rispetto all'italiano *ostricali*: in questa forma è attestato, pochi decenni dopo la morte di Leopardi, in Matilde Serao (SERAO 1899, pp. 14 e 15) ed Edmondo De Amicis (DE AMICIS 1899, p. 364).

49 Cfr., ad esempio, DAMIANI 2002, pp. 444-5.

50 Cfr. MONTALE 1996, pp. 11-12.

Vecchioni costituisce l'efficacissimo «euforia», parola attestata in italiano da Svevo<sup>51</sup> in poi) dei grilli sul finire del giorno è un *topos* della poesia di inizio Novecento che in Pascoli,<sup>52</sup> a cui chiaramente rimanda anche la collocazione «nella mia sera».<sup>53</sup> Sempre a Pascoli, inoltre, sembrerebbe rinviare anche l'immagine del «sole nell'aria».<sup>54</sup> Alcuni rinvii lessicali soccorrono all'immediato l'ambientazione napoletana: «rioni», «vicoli» e soprattutto «piccirilli», evidente dialettismo estraneo a qualunque uso leopardiano. Al contrario, il «lunare abbaglio» che commuove e incanta il Leopardi di Vecchioni ha un rapporto di corrispondenza diretta con le numerose e ben note «presenze lunari» nei *Canti* e costituiscono un evidente tramite rispetto alla sostanza idillico-contemplativa del poeta originale.

Non è da trascurare, infine, come all'atmosfera napoletana del pezzo contribuisca anche quella scelta d'arrangiamento che nella registrazione originale prevede, accanto al pianoforte (su cui il pezzo è stato costruito e che è eseguito da Lucio Fabbri, che è anche l'arrangiatore del brano), l'uso del liuto cantabile, suonato dal chitarrista Massimo Germini: ma ancor più, nella versione dal vivo, la sostituzione dei due strumenti rispettivamente con il mandolino (Fabbri) e la chitarra classica (Germini), per una resa di particolare suggestione ambientale.

## AMORE TRADITO

La rappresentazione di Giacomo Leopardi ad opera di Vecchioni però diventa particolarmente significativa (e personale) soprattutto nella parte più riflessiva e concettuale della canzone, che propone anche qualche non trascurabile indicazione ermeneutica. Questo processo, che si compirà nella seconda sezione del brano, si avvia già nella quinta quartina della prima serie, quando il cantautore fa citare al poeta uno tra i più famosi dei suoi celebri idilli giovanili: «e per la prima volta | da quando sono al mondo | non muore il dì di festa | non chiedo e non rispondo».

La chiamata in causa de *La sera del dì di festa* non è casuale, e non lo è soprattutto per il fatto che Vecchioni già nel suo primo romanzo, *Le parole non le portano le cicogne*, pubblicato nel 2000, ha fatto riferimento a questa poesia del 1820 come assai indicativa dell'attitudine più malinconica (e tradizionale) della produzione leopardiana. «Lì dentro – fa dire a November Otto, un astruso linguista che sta dialogando con una giovane liceale – c'è

51 Cfr. SVEVO 1949, pp. 155 e 421.

52 Nella poesia *Romagna* (PASCOLI 2020, p. 142): «de' grilli il verso che perpetuo trema» (v. 42).

53 Cfr. *La mia sera*, da *I canti di Castel-*

*vecchio* (PASCOLI 2006, pp. 287-90).

54 Cfr. L'incipit de *L'aquilone*, «c'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, | anzi, d'antico» (vv. 1-2). PASCOLI 1971, p. 147.

tutto: ogni cosa disperata e persa»,<sup>55</sup> appuntando l'importanza di questa osservazione sull'immagine dell'artigiano che fa ritorno a casa mentre il giorno finisce, e «con lui tutto: la gioventù, la speranza la vita, [...] l'illusione [...] che esista l'amore come presenza in qualche modo credibile negli uomini, nelle cose».<sup>56</sup> La particolare esegesi che il personaggio svolge attorno al gerundio «lontanando» (v. 45), che Leopardi riferisce allo svanire di un canto nella notte, ratifica la funzione strategica della poesia: il verbo, spiega il professor Otto, non si riferisce a

una cosa persa, finalmente persa e dimenticata, ma [a] qualcosa lasciata di continuo, ogni ora, ogni giorno e sentita nella consunzione di un canto: io lo vedo l'artigiano che si mischia alla sera, si perde all'orizzonte, e il suo canto prosegue, si attenua, si affievolisce, sembra sparire ma è lì, germina e s'allunga, si rituffa in sé ed è ancora lì, non ti libera, non ti lascia respiro, non finisce mai, mai di morire. Tutte le *Operette morali*, tutto lo *Zibaldone*, tutti gli idilli sono riassunti in quel verbo: «lontanando».<sup>57</sup>

Leopardi, spiegherà molti anni più tardi Vecchioni, indica con quel gerundio<sup>58</sup> «la fine di tutte le cose [osservate] nel momento in cui finiscono, che è peggio che vederle finire»,<sup>59</sup> e che questo rappresenta «il dramma di Leopardi e di tutti gli uomini».<sup>60</sup>

Ma questo dramma, nella Napoli leopardiana de *L'Infinito*, sembra conoscere una sospensione: il Leopardi che osserva l'allegria e la dolcezza di colori della città non prova più il bisogno di affondare lo sguardo in una simile percezione delle cose. Vecchioni gli fa dire che «tutto passa e non resta | si fa cenere e fumo», concentrando in questi versi il motivo della caducità del reale<sup>61</sup> con la minaccia del Vesuvio per come il poeta ne parla ne *La ginestra*:

55 VECCHIONI 2000a, p. 155.

56 Ivi, p. 156.

57 *Ibid.*

58 Che in effetti non è stato propriamente al centro del dibattito critico: GALLO-GARBOLI (in LEOPARDI 2016a, p. 111n), ne indicano semplicemente la parafrasi «allontanandosi», segnalando il valore intransitivo del verbo e ugualmente con «allontanarsi» lo parafrasa DE SANCTIS 1982, p. 626. Un'attenzione più significativa gli arriva da BLASUCCI 2017 (p. 20) che sottolinea come il richiamo al canto dell'artigiano nella parte finale della poesia avviene «proiettando nel passato infantile il motivo del canto lontanante evocato poco prima al presente (con un effetto dunque di duplice allontanamento, nello spazio e nel tempo) e contribuendo in tal modo al ras-

serenamento del soggetto lirico, rassegnato a una legge universale di vanificazione in cui si perdono tutte le disperazioni individuali». Ne nota invece l'effetto di rallentamento, associato a quello dell'avverbio «similmente», GÜNTERT 2010, p. 71. La specificazione di Vecchioni ha, ovviamente, anche un forte portato di emozione poetica.

59 VECCHIONI 2009.

60 *Ibid.* Cfr. anche VECCHIONI 2025, p. 199: «doveva essere proprio lì in quella forma intransitiva scorretta: non è solo il canto che si allontana, ma l'universo intero in un gerundio quasi impersonale, staccato, avulso, irrimediabile».

61 In VECCHIONI 2021, p. 304 si specifica il riferimento ancora a *La sera del dì di festa*: «tutto al mondo *passa* | e quasi orma non lascia» (i corsivi sono nel testo citato).

ma immediatamente sovrappone a questa constatazione la fondamentale immagine del fiore del deserto che conserva, nonostante tutto, la sua attitudine a spargere attorno a sé la sua essenza odorosa («eppure alla ginestra | le basta il suo profumo»). La conclusione del passaggio è lapidaria: il Leopardi di Vecchioni, conquistato da un'emozione nuova, e complice anche un'interpretazione particolarmente accorata, si dichiara stanco di meditazioni cosmiche («di universi e di stelle | disperate parole | non ne ho più voglia basta») e chiude la strofa ordinando al «dolore» di abbandonarlo.

L'approdo alla sequenza successiva, parlata, passa innanzitutto dal cambio di registro, che diviene dialogico: Leopardi si rivolge ad Antonio Ranieri – chiamandolo affettuosamente “Totonno”, secondo il suo soprannome reale – dapprima attraverso l'enumerazione, che abbiamo già visto, delle delizie partenopee che attraggono il poeta nella sua nuova vita. Torniamo sull'ultima, e cioè la citazione di *Te vojo bene assaje*, di cui Vecchioni, dicevamo, riporta il celeberrimo inciso («i' te vojo bene assaje | e tu non pienz'a me»). Proprio per quei due versi che sintetizzano la mancata corrispondenza di un amore, «il signor Sacco» è un «genio»: in essi, infatti, commenta il Leopardi vecchioniano, «ha detto quello | che io ho scritto in settemila pagine | amare la vita | e la vita che non ti ama | e non ti vuole».

Fermo restando che le settemila pagine sono quelle complessive dell'opera leopardiana secondo l'edizione di Francesco Flora del 1949, è qui che si appunta uno dei nodi concettuali della canzone, e anche l'intervento creativo più esplicito del cantautore. Vecchioni spiegherà di aver sempre voluto credere, fin dai tempi della sua esperienza di insegnante liceale, che Leopardi non odiasse in realtà la vita, come spesso ha stabilito una certa vulgata, e anche una certa critica: piuttosto, è stato l'inverso, è stata la vita a odiare lui, affliggendolo con la ben nota serie dei mali fisici e non. Queste considerazioni, a testimonianza della lunghissima genesi della canzone, si ritrovano anche nel romanzo del 2000, laddove il professor Otto, che di Vecchioni è un chiaro *alter ego*, specifica che «quello di Leopardi è stato fino all'ultimo un amore infantile e senza resa per la vita: l'odio, altrettanto infinito, è solo una risposta impotente a ciò che si ama, a ciò che si nasconde e non risponde». <sup>62</sup> Il brano del 2018 concretizza queste affermazioni nella drammatica richiesta che il Leopardi finzionale, ritratto quasi in punto di morte, estende (nelle quartine seconda e terza della seconda serie cantata) ad Antonio Ranieri, eleggendolo, sulla base del rapporto privilegiato da lui intrattenuto con il poeta, <sup>63</sup> come testimone del suo autentico sentire nei confronti dei posteri

62 VECCHIONI 2000a, p. 156.

63 Sul tema dei rapporti tra Leopardi e Antonio Ranieri, spesso oggetto di un'atten-

zione assai particolare da parte di una critica fin troppo morbosa, rimando a CECCATTY 2014.

(«ma tu che mi conosci | almeno tu che sai, | diglielo tu che il mondo | io non l'ho odiato mai»).

Una fondamentale specifica arriva nei versi immediatamente successivi: «e se mi sono perso | a vagar l'infinito | punivo l'universo | di un amore tradito». Il sintagma finale è di importanza capitale ai fini della definizione della mancata corrispondenza di affetti tra il mondo e l'io: Vecchioni lo aveva già specificato nella lezione del 2009 su *La sera del dì di festa*,<sup>64</sup> ma soprattutto è indicativo che l'aggettivo sia il medesimo che proprio Antonio Ranieri, in qualità di primo biografo leopardiano, adopera nella *Notizia* redatta in apertura dell'edizione 1845 delle *Opere*. Parlando dei complicati rapporti del poeta con i recanatesi e soprattutto del peggiorare delle sue condizioni fisiche alla metà degli anni Venti, "Totonno" scrive infatti che

egli si chiamò tradito da quegli uomini e da quella natura stessa che aveva già benedetta, dispregiò gli uni e maledisse l'altra, e, benché insino alle lacrime dolentissimo de' suoi cari congiunti, il più costante desiderio della sua vita fu d'andare a vivere altrove.<sup>65</sup>

La maledizione dell'esistenza, concretizzata, come è noto, in molti luoghi dell'opera leopardiana,<sup>66</sup> è tradotta da Vecchioni nei termini di una vera e propria vendetta, di una punizione, che egli sintetizza nel riferimento allo smarrimento provato nel «vagar l'infinito»,<sup>67</sup> non tanto individuando, con questa espressione, il dolce «naufragar» (v. 15) nel mare dell'immensità dell'essere della più celebre poesia del recanatese, quanto indicando le cosmiche interrogazioni del protagonista del *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, alter ego di Leopardi (e a suo tempo, in qualche modo, anche di Vecchioni). Ma il celeberrimo idillio del 1819 è stato chiamato in causa solo pochi versi prima, in conclusione del secondo parlato, quando il Giacomo vecchioniano ha espresso in proposito l'ipotesi che costituisce il secondo nucleo concettuale fondamentale del brano: «e forse l'infinito non è al di là | ma è al di qua della siepe». Ovvero: il superamento dei limiti posti dall'esistenza, e dunque la ricerca del piacere, non vanno individuati in una solipsistica esperienza di sublimazione della conoscenza,<sup>68</sup> ma piuttosto nella nostra interiorità, nei sentimenti che siamo in grado di

64 VECCHIONI 2009: «La capacità straordinaria di Leopardi [...], in questo amore tradito che ha avuto per la vita – che lo ha tradito continuamente – è stata quella di mettere il passaggio, la rovina, la distruzione delle cose in ogni sua lirica».

65 RANIERI 1845, p. XVIII.

66 E a cominciare proprio da *La sera del dì di festa*, per la quale CONTINI 1988 riferisce

dell'inizio della «fase blasfema della poesia leopardiana» nonché dell'«inaugurazione di un mondo bestemmatorio» (p. 40).

67 La trasformazione di "vagare" da verbo intransitivo a transitivo, con eliminazione della proposizione, è a scopi metrici.

68 Vecchioni, in tutti gli interventi sul tema, sintetizza parlando semplicemente in termini di «infinito fuori e dentro di noi», con-

provare concentrandoci nell'attenzione per gli altri. È probabilmente questo il passaggio del brano in cui Vecchioni maggiormente si prende delle libertà poetiche rispetto all'ortodossia leopardiana: e lo fa perché questa inversione di senso rispetto alla dialettica siepe-infinito gli permette di agganciare il significato, questo sì coerente con la tradizione,<sup>69</sup> che egli ha voluto assegnare alla ginestra come allegoria della comunicazione di sé che ciascuno fa nei confronti del prossimo.<sup>70</sup>

L'affidamento della chiusura del quadro alla citazione dell'altro dei due canti napoletani di Leopardi («tramontata la luna | torna di nuovo il sole») occorre a definire la raggiunta pacificazione del poeta, laddove Vecchioni nota la peculiarità dell'immagine del sole che sorge nel contesto dell'intera produzione del recanatese. Se ci affidiamo alla convincente interpretazione de *Il tramonto della luna* da parte di Gino Tellini, per il quale il sole che sorge al v. 58 equivale a «un'inappagata ansia di vita e di luce»<sup>71</sup> contro la morte, la posizione del cantautore, nonché il ruolo di epilogo che egli assegna alla lirica, appaiono ancora più decisivi: il suo Leopardi, in punto di morte, affida a questa splendida epifania solare l'immagine simbolica della sua riconciliazione con l'esistenza, un modo per «concedersi un'umana illusione di avere per un attimo potuto sbirciare oltre la siepe de *L'infinito*».<sup>72</sup>

La ripetizione dell'esortazione nei confronti della sofferenza («vattene via, dolore»), con cui la canzone si chiude, è un sigillo dal valore di epigrafe nei confronti dell'intera operazione compiuta da Roberto Vecchioni.

## QUALE LEOPARDI

Ma a quale Leopardi conduce, in definitiva, questa operazione? Il Leopardi cinematografico di Martone era un «giovane intellettuale che si scontra con la società del suo tempo [...], una figura inclassificabile, controcorrente, ribelle, e allo stesso tempo, geniale, profetico»<sup>73</sup> protagonista di un film di forti esigenze filologiche; mentre quello di Sergio Rubini, che con il suo film televisivo ha confezionato un prodotto di taglio assai romanzesco, è un ra-

centrandosi soprattutto sulla spiegazione della sua proposta personale. Per un'interpretazione de *L'infinito* leopardiano coerente con la lettura del cantautore rimando a BINNI 1974, pp. 44-45.

69 VECCHIONI 2021, p. 304, parlando del «Leopardi *solidaristico e profondamente umano della Ginestra*» (corsivi originali del testo).

70 Vecchioni stesso spiega questo inter-

vento come una contrapposizione dei due diversi momenti leopardiani e come «una scelta che – se non è completamente esatta e articolata da un punto di vista critico – è estremamente suggestiva dal punto di vista della sintesi poetica» (*ibid.*).

71 TELLINI 2001, p. 308.

72 VECCHIONI 2025, p. 197.

73 MINUZ 2016, p. 474.

gazzo sorprendentemente bello e malinconico con «il piglio di un esuberante enfant prodige che vuole divorare il mondo»<sup>74</sup>. Il Leopardi di Vecchioni non è né l'uno, né l'altro, quanto piuttosto un uomo, prima ancora che un poeta, al quale precise circostanze ambientali offrono l'occasione di un radicale cambio di sguardo. Se vogliamo, da questo punto di vista *L'Infinito* è un piccolo romanzo di formazione, di cui è protagonista un Giacomo Leopardi dapprima stizzito e indispettito, ma poi destinato a trasformarsi in un uomo dolcemente conquistato dalla stupefazione del reale. Vecchioni applica a Leopardi uno sguardo incantato sulle cose che ha una sicura corrispondenza con le straordinarie capacità descrittive di cui il poeta ha dato prova specie negli idilli e nei canti pisano-recanatesi, e ad esso conferisce un preciso senso esistenziale; inoltre interviene sui modi della “trasformazione napoletana” cancellando quasi per intero l'attitudine capricciosa a cui Leopardi diede libero sfogo durante il soggiorno partenopeo,<sup>75</sup> e al contrario sublimando nei due sensi dell'intenerimento e dell'intensità il significato delle scoperte che gli attribuisce. Il cantautore non cancella la malinconia del poeta e neanche il suo radicale pessimismo: piuttosto, amplifica lo spunto solidaristico de *La ginestra* e la sostanza del sé che Leopardi attribuisce al fiore, figura estrema del suo ruolo di intellettuale, del poeta che col suo canto desidera attrarre gli uomini «tutti fra sé confederati» (v. 130) nella «social catena» (v. 149) e nella «guerra comune» (v. 135) contro la natura.

Marco Dondero<sup>76</sup> osserva che «non capita sovente nei testi che contengono le raffigurazioni del “Leopardi personaggio”» che essi comprendano anche un «intervento interpretativo» in merito al poeta e alla sua opera. L'operazione compiuta da Vecchioni, al contrario, si sofferma principalmente su questo aspetto, nutrito dalla dimensione culturale e professionale dell'artista in un senso molto preciso. La rilettura completa dell'opera di Leopardi che il cantautore ha dichiarato di avere effettuato preliminarmente rispetto alla scrittura del brano, per sua stessa indicazione ha trovato i principali cardini nelle due finali *Operette morali*: Vecchioni, in sostanza, avrebbe iniziato a costruire il “suo” Leopardi a partire dall'apertura filantropica e speranzosa del *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero*, che Gianfranco Contini definì di «leggerezza mirabile»,<sup>77</sup> ma soprattutto dal *Dialogo di Tristano e di un amico*, colpito dall'ironia e soprattutto dall'autoironia del protagonista nella messa in discussione della generalizzata infelicità degli uomini.<sup>78</sup>

74 CAPPELLI 2025.

75 Cfr. RANIERI 1880, *passim*.

76 DONDERO 2019, p. 265.

77 CONTINI 1988, p. 176.

78 Cfr. VECCHIONI 2018b, VECCHIONI 2018c, fino alla sintesi di VECCHIONI 2025:

«Perché mai nel Tristano, che è il suo ultimo dialogo [...] arriva a dire che “tutti gli uomini sono felici tranne me”? È ironia, ripensamento o ci sta semplicemente prendendo per il culo?». Il riferimento è a LEOPARDI 2016b, p. 254, dopo che l'Amico ha chiesto a Trista-

Il tentativo di sottrarre almeno parzialmente Leopardi dalle tradizionali etichette scolastiche trova sicuramente origine anche nella riformulazione critica del poeta (mai approdata, effettivamente, nelle scuole) che ebbe particolare fortuna nel periodo a ridosso della formazione culturale di Vecchioni, in particolare col *Leopardi progressivo* di Cesare Luporini (1947) e con il Leopardi protestatario individuato da Walter Binni (1947 e 1973). Il Leopardi “eroico” che filtrò nella cultura del 1968, e a cui si richiama più esplicitamente Martone, fu il segnale di un cambio di passo rispetto alla tradizionale lettura pessimistico-contemplativa resa nota, fin nei decenni successivi alla morte del poeta, da Francesco De Sanctis. La messa in discussione da parte di Roberto Vecchioni è comunque più cauta e sottile: «De Sanctis – spiegherà all’indomani dell’uscita dell’album<sup>79</sup> – aveva pienamente ragione e la sua analisi è una delle migliori. Leopardi resta un poeta pessimista, ma è interessante l’azzardo di inserirlo in un contesto nuovo che parte dall’amore per la vita».

È appunto a partire da questo contesto – che alle ragioni dell’arte non subordina comunque radicalmente le ragioni della realtà storica – che Leopardi diviene una maschera dello stesso Vecchioni. In questo senso, l’aggancio nodale risiede nell’invocazione finale («vattene via, dolore»), laddove la parola «dolore» non ha un significato generico nella poetica recente del cantautore milanese, ma è piuttosto un termine chiave a cui egli ha dato corpo soprattutto con un suo brano del 2013, appunto *Ho conosciuto il dolore*, pubblicato all’interno dell’album *Io non appartengo più*:<sup>80</sup> un intenso recitativo, sostenuto da un accompagnamento assai discreto, in cui il cantautore dopo aver enumerato le occasioni autobiografiche di confronto con la sofferenza, apre una parentesi dialogica con una personificazione del dolore, al quale si rivolge per ricordargli quanto la propria sostanza di uomo lo abbia portato più volte a imporsi e a prevalere su di esso.<sup>81</sup> Questo tema è frequente in Vecchioni da alcuni anni e trova corpo, in maniera particolare, all’interno della raccolta di racconti autobiografici *La vita che si ama*, pubblicata nel

no che cosa fare del suo libro (che, chiaramente, sono le stesse *Operette morali*). Risposta: «Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come libro di sogni poetici, d’invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un’espressione dell’infelicità dell’autore: perché, in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo».

<sup>79</sup> INTERMITE 2019.

<sup>80</sup> Nel *booklet* del disco, pubblicato dalla Universal, Vecchioni specificava, per quanto ri-

guarda questo brano, un ringraziamento esplicito nei confronti di Eugenio Montale, chiaramente riferendosi a *Spesso il male di vivere ho incontrato* (MONTALE 1996, p. 35).

<sup>81</sup> «Hai fatto di tutto per disarmarmi la vita | e non sai, non puoi sapere | che mi passi come un’ombra sottile | sfiorante | appena, appena toccante | e non hai vie d’uscita: | perché nel cuore appreso | in questo attendere | anche in un solo attimo | l’emozione di amici che partono, | figli che nascono | sogni che corrono nel mio presente, | io sono vivo e tu mio dolore | non conti un cazzo di niente».

2016.<sup>82</sup> Lo scontro con il dolore viene qui delineato come scontro con il destino, rispetto al quale l'io-protagonista si pone perlopiù in maniera contrastiva, qualche volta anche attraverso l'uso di ulteriori figure letterarie, come il mitico cantore Orfeo, restituito attraverso una libera rielaborazione de *L'inconsolabile* di Cesare Pavese, dai *Dialoghi con Leucò*.<sup>83</sup> Questa prospettiva, spesso ratificata in una dimensione addirittura metodologica e procedurale,<sup>84</sup> mira chiaramente ad assumere una posizione dialettica rispetto a una delle più celebri canzoni di Roberto Vecchioni, e cioè *Samarconda*, pubblicata nel 1977, e avente per protagonista, com'è noto, un soldato che non riesce a sfuggire alla morte nonostante un improvvisato tentativo di fuga.<sup>85</sup> *La vita che si ama* era un libro che Vecchioni dedicava espressamente ai propri figli:<sup>86</sup> la prosecuzione del tema portante della raccolta nell'album *L'Infinito* del 2018 è frutto anche del tentativo della sua estensione al più vasto orizzonte dei giovani e del pubblico in generale. In questa direzione Vecchioni ha più volte raccontato di avere individuato nell'esperienza napoletana di Leopardi l'indispensabile punto di partenza per la costruzione di un orizzonte concettuale di rinuncia all'interrogazione tragica dell'esistenza: una figura-paradosso<sup>87</sup> da far valere come premessa per la visione più eroica di tutti gli altri personaggi dell'album "fotografati" nella loro lotta vittoriosa contro le avversità,<sup>88</sup> primo tra tutti il pilota Alex Zanardi, identificato come la figura più familiare, in questo senso, all'opinione pubblica.

82 Nel booklet de *L'Infinito* Vecchioni indica come riferimento chiave di questa sua visione anche la canzone *Le rose blu* (dall'album *Di rabbia e di stelle*, edito dalla EMI nel 2007), dove si ritrae in dialogo con Dio per chiedergli la guarigione di uno dei suoi figli in cambio dei momenti più intensi e significativi della propria esistenza («io ti darò | tutto quello che ho sognato | tutto quello che ho cantato | tutto quello che ho perduto | tutto quello che ho vissuto | tutto quello che vivrò»).

83 Cfr. PAVESE 1999, pp. 75-80. Il racconto di Vecchioni in cui troviamo la riproposizione del celebre mito, non a caso, si intitola *Come fare a pezzi il destino* (VECCHIONI 2016a, pp. 93-106). Qui, seguendo la lezione di Pavese, Orfeo si volta volontariamente, dopo aver realizzato di essere sceso agli Inferi per salvare Euridice «sì nell'illusione di rivalsa, ma ancor più per battere i demoni, per fargli vedere di cosa è capace un uomo, di cosa è più forte un uomo: dolore, male, morte, mistero, di tutto ciò che può anche togliergli la vita, ma non vincerlo, perché è questo il segno divino negli uomini, sfidare l'impossibile e ricominciare, ricominciare sempre» (Ivi, p. 103).

84 Appunto, come fare a pezzi il destino: «meglio guardarlo in faccia e fare lo gnorri,

come non ci fosse. [...] Per battere il destino bisogna essere incoscienti e decisi, cantare *La vie en rose* mentre ti suona il *Fidelio*, non fare conto assurdi su quel che è stato ieri o che sarà domani» (VECCHIONI 2016a, pp. 100-1).

85 Cfr. LUZZATTO FEGIZ 2018, CASTELLI 2019, JACHIA 2019, OLIVA 2019, SCLAVI 2019.

86 Sempre ai figli, non a caso, nel 1997 aveva cantato «non badate a quest'uomo | ... | mai finito e avvinghiato ad un sogno | rivenduto in pacchetti di musica e parole | che scorreva la vita e non trova più il segno | dove stava per leggere il segno del dolore» (da *Quest'uomo*, dall'album *El bandolero stanco*, edito dalla EMI).

87 Cfr. VECCHIONI 2018c: «Io parto sempre dalle cose assurde, parto sempre dalla cosa più impossibile da cui partire: devo partire dall'esempio meno probabile per l'amore per la vita, e allora sono partito da quello che, insieme a Dante, è il nostro più grande poeta, e cioè da Giacomo Leopardi».

88 «Altri che possano dire ai ragazzi, ma anche a noi che siamo più anziani, che la vita va vissuta. Non solo: che il destino non esiste, e che se esiste e ci viene contro, lo dobbiamo ribaltare, superare, prenderlo a calci e pugni, renderlo insignificante» (*ibid.*).

È questa la visione che più di tutte Vecchioni ha promosso su sé stesso in questa fase recente della sua attività, in un'ottica di rovesciamento eroico e dinamico dell'immagine, piuttosto tipica, del cantautore alle prese con una tensione profonda e inquieta del vivere, ma anche della profonda malinconia che aveva contrassegnato la sua produzione dei primi decenni di attività.<sup>89</sup> A questo si deve anche un desiderio di chiarezza comunicativa che, nel caso specifico della canzone *L'Infinito*, si è concretizzato in un ampio numero di presentazioni e conferenze: fino alla decisione di eseguire la canzone durante i concerti facendola precedere da una performance recitativa in cui Vecchioni veste letteralmente i panni di Antonio Ranieri, rivolgendosi al pubblico (in dialetto)<sup>90</sup> e raccontando la storia del suo amico poeta nei termini concettuali proposti nel brano: quasi un prototipo di lezione recitata in cui si concretizza l'urgenza anche didattica della proposta del cantautore milanese.

#### POSTILLA: UNA MAIUSCOLA METAFISICA

Quando, tra la primavera e l'autunno del 1819, il ventunenne Leopardi scrive la sua poesia più celebre, le carte su cui egli distribuisce una calligrafia elegante e ordinata recano le due parole del titolo entrambe con la lettera maiuscola: *L'Infinito*. Di questa poesia possediamo due autografi: uno fa parte del cosiddetto *Quaderno napoletano*,<sup>91</sup> custodito presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, ed è sostanzialmente coevo alla stesura dell'idillio, mentre l'altro fa parte di un fondo del Comune di Visso, in provincia di Macerata,<sup>92</sup> e risale a qualche anno più tardi, ma è sicuramente di poco precedente alla prima pubblicazione a stampa della poesia, sulla rivista il «Nuovo Ricoglitore», a fine dicembre 1825 (I, n. 12, p. 903). Entrambi gli autografi propongono il sostantivo con la maiuscola, e così pure la versione stampata (dove il titolo è scritto in maiuscoletto): e lo stesso sarà

89 Anche per motivazioni religiose. Cfr. Vecchioni in JACHIA 2019: «Sono passati trenta, quarant'anni e non ho più la visione della vita, dell'uomo, del mondo che avevo allora e nemmeno quel tipo di disperazione che avevo a quei tempi. Oggi ho una maggiore inclinazione a credere in Dio, cosa che non avevo allora. [...] Credere nella casualità il più delle volte non è che una scorciatoia, se non direttamente pigrizia. Oggi posso dire di avere maturato una prospettiva più articolata e anche più dignitosa di quella cosa straordinaria che è l'uomo e la sua vita».

90 Si ricordano le origini napoletane di Vecchioni per entrambi i genitori.

91 Nella tradizione della filologia è citato come C.L.XIII.22.

92 Si tratta di un fascicolo di 27 carte acquistate nel 1869 dall'allora sindaco di Visso Giovanni Battista Gaola, che lo ebbe dal preside del liceo Galvani di Bologna Prospero Viani e lo donò al proprio Comune. Esso comprende: i sei Idilli, i cinque *Sonetti scritti in persona di Ser Pecora fiorentino Beccaio*, l'*Epistola a Carlo Pepoli*, la *Prefazione* alla seconda edizione delle *Rime* del Petrarca e quattordici lettere scritte all'editore Antonio Fortunato Stella tra il 1825 e il 1831. Questo complesso di carte autografe è solitamente citato con la sigla AV.

per la versione contenuta all'interno dei *Versi*, pubblicati alla fine dell'estate 1826<sup>93</sup> dalla Stamperia delle Muse di Bologna.

Le cose cambiano con i *Canti*, pubblicati a Firenze dall'editore Guglielmo Piatti nel marzo del 1831, dove per la prima volta troviamo la dicitura *L'infinito*, con il sostantivo con la lettera minuscola:<sup>94</sup> una circostanza che si ripeterà anche per l'edizione napoletana Starita del settembre 1835, ovvero l'ultima pubblicata con Leopardi ancora in vita, alla quale si aggiunge, come estrema prova dell'"ultima volontà d'autore", la cosiddetta "Starita corretta", più o meno contemporanea.

*L'Infinito* di Roberto Vecchioni ha due lettere maiuscole: articolo e sostantivo. Così nel libretto dei testi, nella lunga nota che lo accompagna e che si ritrova anche nel comunicato stampa dell'uscita del disco, dove «L'Infinito» è vergato in calce a ogni pagina.<sup>95</sup> E così anche nel comunicato che annuncia l'inizio del tour.

Ora, tolte quelle in vita, tutte le edizioni delle opere di Leopardi in commercio dal 1845, cioè dalla prima edizione realizzata da Antonio Ranieri e uscita a Firenze presso Le Monnier, riportano il titolo della celebre lirica con il sostantivo scritto minuscolo, scelta che, come abbiamo detto, corrisponde all'ultima volontà di Leopardi.<sup>96</sup> Inequivocabilmente, dunque, Vecchioni decide di rifarsi alla prima: che non è tanto quella delle prime due edizioni a stampa (cioè «Nuovo Ricoglitore» e i *Versi* del 1826), ma soprattutto quella dei due autografi iniziali, soprattutto del primo, più significativo perché più vicino all'atto aurorale della composizione della poesia.

Questa scelta non può essere un semplice vezzo, e probabilmente non la si spiega nemmeno con il desiderio da parte del cantautore di stabilire una priorità di ordine cronologico. Perché in realtà quella «i» maiuscola ha un senso ben preciso. Spiega infatti Luigi Blasucci che quando, dall'edizione fiorentina Piatti del 1831, *L'Infinito* è divenuto *L'infinito*, lo ha fatto «adeguandosi alla natura "oggettuale" degli altri titoli idillici [cioè degli altri idilli che avevano già rinunciato alle maiuscole presenti negli autografi]<sup>97</sup> e perdendo

93 Cfr. il *Bullettino bibliografico annesso all'«Antologia»*, n. XXV, settembre 1826, p. 197, dove leggiamo, al punto 450: «Versi del conte Giacomo Leopardi. Bologna 1826. 12° di p. 88. Prezzo bajocchi 20». Cfr. anche ITALIA 2014. Nel volume le maiuscole delle due parole del titolo si evincono non dal corpo del testo, ma dall'indice, che propone la differenziazione tra maiuscole e minuscole.

94 Anche in questo caso lo evinciamo dall'indice: nel corpo del testo il titolo è recato interamente a lettere maiuscole, mentre l'indice dà conto della differenziazione.

95 Si presume che la nota di Roberto Vecchioni contenuta all'interno del libretto del testo sia stata da lui personalmente trasmessa via e-mail e che costituisca dunque il riferimento imprescindibile rispetto alla sua volontà di digitare «L'Infinito» con le due lettere maiuscole: di conseguenza le eventuali diciture con il sostantivo con la lettera minuscola all'interno dei comunicati o sugli altri supporti ufficiali sono da ritenere semplici sviste.

96 Ma lo cita con la maiuscola, sottolineando questo particolare, LUPORINI 1996, pp. 137 e sgg.

97 *La ricordanza e Il sogno*.

così il suo residuo “metafisico”».98 In base a questa lettura, se per Vecchioni la maiuscola rimane, lo fa perché per lui rimane anche il senso “metafisico” di «quell’immensità in cui s’annega» (v. 14) il pensiero del poeta: laddove, come si è visto, il “dolce naufragio” non avviene al di là del limite fisico delle cose, ma – «forse» – nella nostra interiorità. Al di qua della siepe. Questo significa che per Vecchioni la ricerca del tutto è una ricerca totale, non incidentale, non occasionale, non affidata al carattere momentaneo della sensazione, come in fondo poteva essere, ed era, per Leopardi, per il quale, del resto, il «piacere dell’immaginazione» legato alla situazione idillica non ne inficiava più di tanto la fondamentale infelicità. Tant’è che risale addirittura al 1828 l’indicazione, contenuta nello *Zibaldone*, per la quale gli idilli esprimono «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»:99 dunque a un periodo successivo rispetto all’edizione bolognese del 1826 e precedente quella fiorentina del 1831.

Al contrario quello di Vecchioni è un Leopardi che tenta con tutte le sue forze di scacciare via il dolore, e lo fa sulla base di questa ipotesi: che l’“avventura dell’animo” non sia solo il piacere dell’immaginazione di un tempo e di uno spazio precisi, ma qualcosa di più profondo perché interiore, in grado di invertire la rotta di un’esistenza, trovare risposte anziché solo domande. E meritevole, perciò, di conservarsi una maiuscola.

## BIBLIOGRAFIA

ANGIOLANI 2007 = ANGIOLANI Marzio, «La canzone d’autore e la scuola: studio sulla canzone come strumento didattico e formativo», in *A canzoni far rivoluzioni e far poesia?: interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d’autore*, in *I Quaderni della Fondazione*, 5, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto: San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 45-60.

BARBAGALLO 2015 = BARBAGALLO Francesco, *Napoli, Belle Époque*, Bari, Laterza, 2015, Kindle Edition.

BERTOLONI 2025 = BERTOLONI Luca, *L’immaginario intermedio pop tra i banchi. Percorsi interdisciplinari di italiano, storia e geografia per la scuola secondaria di primo grado tra cinema, canzone e serie tv*, Roma, WriteUp, 2025.

BINNI 1974 = BINNI Walter, *La protesta di Leopardi* [1973], Firenze, Sansoni, 1974<sup>2</sup>.

BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell’idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017.

98 BLASUCCI 2017, p. 37.

99 *PP*, p. 1113.

BORGNA 1995 = BORGNA Gianni, *Storia della canzone italiana* [1985], prefazione di Renzo ARBORE, Milano, Mondadori, 1995<sup>2</sup>.

CAMPARI 2015 = CAMPARI Roberto, «*Il giovane favoloso* e l'amicizia in Leopardi», in *Arabeschi*, 5, gennaio-giugno 2015, pp. 79-85.

CAPPELLI 2025 = CAPPELLI Valerio, «L'altra faccia di Leopardi. Sergio Rubini e la miniserie: "Brillante e senza gobba. Era un enfant prodige che voleva divorare il mondo"», in *Corriere della Sera*, a. 150, n. 2, 3 gennaio 2025, p. 38.

CASTELLANA 2015 = CASTELLANA Riccardo, «La biofiction. Teoria, storia, problemi», in *Allegoria*, 2015, 71-72, pp. 67-97.

CASTELLI 2019 = CASTELLI Luca, «*Samarcanda* mi ha un po' stufato". La malattia del padre, le lotte giovanili, di ieri e di oggi, *L'Infinito*: Vecchioni si racconta prima del concerto al Colosseo», in *Corriere della sera*, a. 144, n. 265, 8 novembre 2019, p. 13, ediz. Torino.

CECCATTY 2014 = CECCATTY René de, *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli*, Milano, Archinto, 2014.

CITATI 2016 = CITATI Pietro, *Leopardi* [2010], Milano, Mondadori, 2016<sup>3</sup>.

CONTINI 1988 = CONTINI Gianfranco (a cura di), *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1988.

COVERI 1996 = COVERI Lorenzo (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, prefazione di Roberto VECCHIONI, Novara, Interlinea, 1996.

DAMIANI 2002 = DAMIANI Rolando, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi* [1992], nuova ed. accresciuta, Milano, Mondadori, 2002<sup>3</sup>.

DE AMICIS 1899 = DE AMICIS Edmondo, *La carrozza di tutti*, Milano, Treves, 1899.

DEL VENTO – MUSITELLI 2022 = DEL VENTO Christian – MUSITELLI Pierre (a cura di), *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, Roma, Carocci, 2022.

DE ROBERTIS 1987 = DE ROBERTIS Domenico, «Le ultime volontà di Leopardi: la Starita con correzioni autografe», in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 16, n. 3, settembre-dicembre 1987, pp. 381-90.

DE SANCTIS 1982 = DE SANCTIS Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. 4, Torino, UTET, 1982.

DI GIACOMO 1895 = DI GIACOMO Salvatore, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1894. Relazione al Ministero d'Istruzione Pubblica d'Italia*, Trani, V. Vecchi Tip. Editore, 1895.

DI MAURO 2014 = DI MAURO Raffaele, «È nata mmiezo mare...» tra stroppole e intercalare. Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo '800, *Michelemma* e *Io te voglio bene assaje*», in CARERI Enrico

– RUBERTI Giorgio (a cura di), *Le forme della canzone*. Atti del Congresso (Napoli, Biblioteca nazionale – Casa Murolo, 17-18 maggio 2013), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 93-120.

DONDERO 2020 = DONDERO Marco, *Leopardi personaggio*, Roma, Carocci, 2020.

DONDERO 2019 = DONDERO Marco, «“Apparizioni” primonovecentesche del Leopardi personaggio», in *Critica letteraria*, 183, 2, 2019, XLVII, II, pp. 259-70.

FABBRI 2017 = FABBRI Franco, *L'ascolto tabù. Musiche nello scontro globale* [2005], Milano, il Saggiatore, 2017<sup>2</sup>.

FABBRI 2016 = FABBRI Franco, *Around the Clock. Una breve storia della popular music* [2008], Torino, Utet, 2016<sup>2</sup>.

FABBRI 2008 = FABBRI Franco, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music* [1996], Milano, il Saggiatore, 2008<sup>3</sup>.

GIUSTINI 1995 = GIUSTINI Jonathan, *Carta da musica. I cantautori e la letteratura*, Roma, Minimum Fax, 1995.

GÜNTERT 2010 = GÜNTERT Georges, «Leopardi e le poetiche della ricordanza. Da *La sera del dì di festa* ai grandi idilli», in TERZOLI Maria Antonietta – ASOR ROSA Alberto – INGLESE Giorgio, *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni. Dall'Ottocento al Novecento. Letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 61-80.

INTERMITE 2019 = INTERMITE Simone, «Roberto Vecchioni: “Così ho imparato che la vita non va osteggiata, ma amata»», in *DomaniPress*, 17 gennaio 2019, <https://www.domanipress.it/intervista-roberto-vecchioni-cosi-ho-imparato-che-la-vita-non-va-osteggiata-ma-amata/>.

ITALIA 2014 = ITALIA Paola, «Premessa. Ragioni di un libro», in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di Paola ITALIA, in *L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana*, numero monografico, anno IX/2, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 7-14.

JACHIA 2019 = JACHIA Paolo, *Roberto Vecchioni da San Siro all'Infinito. Cinquant'anni di album e canzoni (1968-2018)*, Milano, Ancora, 2019, Kobo Version.

JACHIA 1997 = JACHIA Paolo, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, prefazione di Caterina CASELLI SUGAR, Milano, Feltrinelli, 1997.

LA VIA 2020 = LA VIA Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte* [2006], Roma, Carocci, 2020<sup>2</sup>.

LEOPARDI 2016a = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Niccolò GALLO e Cesare GARBOLI, Torino, Einaudi, 2016.

LEOPARDI 2016b = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Giorgio FICARA. Con un saggio di Andrea ZANZOTTO, Milano, Mondadori, 2016.

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

LONGO 2017 = LONGO Emiliano, *Roberto Vecchioni. Un cantautore in cattedra*, Roma, Arcana, 2017.

LUPORINI 1996 = LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1996<sup>3</sup>.

LUZZATTO FEGIZ 2018 = LUZZATTO FEGIZ Mario, «Vecchioni stana Guccini: duetto per l'inno alla vita», in *Corriere della Sera*, a. 143, n. 264, 7 novembre 2018, p. 43.

MAGNARELLI – MANCINO 2015 = MAGNARELLI Paola – MANCINO Anton Giulio, «A proposito de *Il giovane favoloso* di Mario Martone: una riflessione a due voci», in *Proposte e ricerche*, XXXVIII, 74, 2015, pp. 187-97.

MINORE 1987 = MINORE Renato, *Leopardi. L'infanzia, le città, gli amori*, Milano, Bompiani, 1987.

MINUZ 2016 = MINUZ Andrea, «La poesia contro i reality. Autenticità e costruzione nella promozione del *Giovane favoloso*», in *Comunicazioni sociali*, 3, 2016, pp. 467-78.

MONTALE 1996 = MONTALE Eugenio, *Tutte le poesie* [1990], Milano, Mondadori, 1996<sup>7</sup>.

OLIVA 2019 = OLIVA Raffaella, «Leopardiano. Roberto Vecchioni con *L'Infinito* invita a «non smettere mai di lottare, la vita merita rispetto», in *Corriere della Sera*, a. 144, n. 171, 20 luglio 2019, p. 15, ediz. Brescia.

PASCOLI 2025 = PASCOLI Andrea, «Giacomo Leopardi e tutta l'energia di un genio nella miniserie di Sergio Rubini», in *La Repubblica*, sez. Spettacoli, 7 gennaio 2025, [https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2025/01/07/news/giacomo\\_leopardi\\_miniserie\\_rai\\_sergio\\_rubini-423924391/?ref=search](https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2025/01/07/news/giacomo_leopardi_miniserie_rai_sergio_rubini-423924391/?ref=search).

PASCOLI 2020 = PASCOLI Giovanni, *Myricae* [2015], a cura di Gianfranca LAVEZZI, Milano, Bur, 2020<sup>2</sup>.

PASCOLI 2006 = PASCOLI Giovanni, *I canti di Castelvecchio* [1983], a cura di Giuseppe NAVA, Milano, Bur-Rizzoli, 2006<sup>12</sup>.

PASCOLI 1971 = PASCOLI Giovanni, *Poemetti*, Torino, Einaudi, 1971.

PAVESE 1999 = PAVESE Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.

POSTIGLIONE 1999 = POSTIGLIONE Venanzio, «Vecchioni assunto da Berlinguer: “Insegnerà canzone italiana”», in *Corriere della Sera*, a. 124, n. 219, 15 settembre 1999, p. 18.

RANIERI 1880 = RANIERI Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Tipografia Giannini, 1880.

RANIERI 1845 = RANIERI Antonio, «Notizia intorno agli scritti, alla vita ed ai costumi di Giacomo Leopardi scritta da Antonio Ranieri», in LEOPARDI Giacomo, *Opere di Giacomo Leopardi. Edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore, da Antonio Ranieri*, Firenze, Le Monnier, 1845, pp. VII-XXXII.

SCLAVI 2019 = SCLAVI Giangiacomo, «“Oggi non scriverei più un testo come *Samarconda*: il destino si può battere”. Il cantautore: non ho fiducia negli uomini, ma nelle donne sì», in *Corriere della Sera*, a. 144, n. 29, 3 febbraio 2019, p. 18.

SERAO 1899 = SERAO Matilde, *La ballerina*, vol. 2, Catania, Cav. Niccolò Giannotta editore, 1899.

SVEVO 1949 = SVEVO Italo, *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*, Milano, Mondadori, 1949.

TELLINI 2001 = TELLINI Gino, *Leopardi*, Roma, Salerno Editrice, 2001.

TIOZZO 2013 = TIOZZO Enrico, «Elogio della musica, la tentazione di Stoccolma», in *Corriere della Sera*, a. 138, n. 223, 20 settembre 2013, p. 61.

VECCHIONI 2025 = VECCHIONI Roberto, *L'orso bianco era nero. Storia e leggenda della parola*, Milano, Piemme, 2025.

VECCHIONI 2022 = VECCHIONI Roberto, interventi parlati nel corso del concerto tenuto nell'ambito della rassegna «Musicastelle», Les Combes, 17 settembre 2022.

VECCHIONI 2021 = VECCHIONI Roberto, *Canzoni*, con il commento di Massimo GERMINI e Paolo JACHIA, Milano, Bompiani, 2021.

VECCHIONI 2018a = VECCHIONI Roberto, intervento durante l'incontro «Un'identità tra musica e letteratura», presentazione del libro *La vita che si ama*, rassegna “Tempo di libri”, Fiera Milano City, Milano, 10 marzo 2018.<sup>100</sup>

VECCHIONI 2018b = VECCHIONI Roberto, presentazione dell'album *L'Infinito*, Milano, Teatro Gerolamo, 6 novembre 2018. <https://www.ondefunky.com/2018/11/roberto-vecchioni-linfinito/>.

VECCHIONI 2018c = VECCHIONI Roberto, presentazione dell'album *L'Infinito*, “Fiera delle Parole”, Padova, Palazzo della Ragione, 21 novembre 2018.

VECCHIONI 2016a = VECCHIONI Roberto, *La vita che si ama. Storie di felicità*, Torino, Einaudi, 2016.

<sup>100</sup> Questo intervento è stato disponibile online su Facebook fino a pochi giorni prima della conclusione di questo articolo ed è stato rimosso a seguito della policy di Meta sull'alleg-

gerimento dei propri contenuti multimediali. Cito comunque testualmente sulla base di una trascrizione letterale da me precedentemente operata.

VECCHIONI 2016b = VECCHIONI Roberto, intervento nel corso della trasmissione televisiva «Otto e mezzo. Dylan e il Nobel della discordia», *La 7 Attualità*, 22 ottobre 2016.

VECCHIONI 2009 = VECCHIONI Roberto, lezione su *La sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi nell'ambito del progetto «Pensieri d'autore», Rai UniNettuno, 2009.

VECCHIONI 2002 = VECCHIONI Roberto, *Trovarti, amarti, giocare il tempo. Tutte le canzoni*, Torino, Einaudi, 2002.

VECCHIONI 2000a = VECCHIONI Roberto, *Le parole non le portano le cicogne*, Torino, Einaudi, 2000.

VECCHIONI 2000b = VECCHIONI Roberto, *La canzone d'autore in Italia*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia\\_](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_) (Enciclopedia-Italiana)/.



**SALVATORE FRANCESCO LATTARULO**

«COME UNA GEMMA» STA  
«A UN CIOTTOLO»: LEOPARDI IN GARA  
CON I VOLGARIZZATORI DI OMERO

**ABSTRACT:** Giacomo Leopardi publishes the translation of the first volume of Homer's *Odyssey* about five years after Ippolito Pindemonte's translation of the first two books. In the same period the poet from Recanati translates part of the second book without publishing it. The data testify that a rivalry arose between the two regarding this enterprise, so much so that it resulted in a kind of Homeric competition. In the first part this essay explores this dispute. In the second part it analyzes the two poems in parallel, highlighting the different theoretical, linguistic and stylistic approaches of the two writers. The analysis favors Leopardi's interpretative choices by considering their relationship with the vocabulary of *Canti*.

**KEYWORDS:** Translation, Competition, Philology, Feeling, Experiment, Intertext.

**PAROLE-CHIAVE:** traduzione, competizione, filologia, sentimento, esperimento, intertesto.

Io preferisco l'italiana a tutte le [lingue] viventi  
in fatto di traduzioni  
GIACOMO LEOPARDI, *Zib.* 2135-2136, 21 nov. 1821<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Si veda anche FOSCOLO 1961-1967, p. 8: «credo che l'Italiana più ch'altre [lingue] possa assumere le virtù d'Omero senza studio di ornarle, e i suoi difetti senza timor d'avvilirsi».

I. UNA SORTA DI *CERTAMEN HOMERICUM* TRA POETI

« Tradurrò l' *Odisea* ». Così il Recanatese esordisce in un contributo pubblicato in due momenti sullo « Spettatore » nell'estate (30 giugno e 15 luglio) del 1816 (LEOPARDI 1816).<sup>2</sup> Il tono è quello perentorio di chi si accinge a un arduo cimento. Ma tanta fermezza di intenti non sarà supportata dai fatti. Il poeta si arresterà alla versione intera del primo libro e a quella frammentaria del secondo.<sup>3</sup> In fondo, il titolo dell'intervento apparso sul noto giornale milanese dell'editore Antonio Fortunato Stella non promette altro se non un *Saggio di traduzione dell'«Odisea»*. E tale esso resterà. Dunque, né più né meno che un lavoro a titolo esemplificativo. Fatto sta che tale assaggio è sottoposto a una verifica preliminare da parte dei « compatrioti » (LEOPARDI 1988, I, p. 515) dello scrittore dal cui nullaosta dipende il futuro del progetto complessivo. Il benessere dei propri connazionali diviene allora la condizione necessaria per condurre in porto il resto dell'operazione editoriale. Insomma, Leopardi indice sulle pagine della rivista, che ha già dato ospitalità a suoi lavori di traduzione dei classici, una sorta di *referendum* letterario facendone una vicenda di respiro nazionale. Nonostante gli accenti accorati, l'appello all'intero *establishment* culturale dei suoi conterranei a fargli pervenire « il loro parere sopra questo Saggio » (ivi, p. 516) cadrà nell'indifferenza generale, a quel che si ricava dalla premessa alla traduzione del canto II dell'*Eneide*, in cui il firmatario deplora di non aver « potuto saperne » più nulla (ivi, p. 556). Ma il giovane scrittore non demorde e reagisce alla freddezza del mondo intellettuale autonominandosi arbitro in proprio della faccenda (« converrà [...] che ne giudichi da me », *ibid.*).

Non è la prima volta che il Recanatese fa precedere un discorso teorico al testo trasposto. Tuttavia, questa volta la posta in palio è più alta, come mostra l'insistenza sulla cappa di silenzio che ha fin qui avvolto la sua iniziativa: si tratta di confrontarsi con uno dei due capolavori di Omero, « il padre e il perpetuo principe di tutti i poeti del mondo » (*Zib.* 2573, 20 luglio 1822). Una sfida senza dubbio più ambiziosa, se non altro per la mole di versi che comporta un testo epico,<sup>4</sup> e tentata appunto nello stesso torno di tempo con la resa anch'essa parziale del poema virgiliano.<sup>5</sup> Di qui la necessità di prospet-

<sup>2</sup> La *princeps* viene ristampata postuma in LEOPARDI 1853, pp. 102-19. Tra le successive riedizioni novecentesche si farà riferimento a LEOPARDI 1988, I (da cui la citazione di inizio paragrafo a p. 515).

<sup>3</sup> La lacunosa riduzione del canto B dell'*Odisea* non arrivò mai, vivente Leopardi, sotto il torchio. Essa è stata pubblicata per la

prima volta in FLORA 1940-1941, pp. 540-3. Una nuova edizione critica del lacerto, che valorizza un diverso esemplare, è in ANDRIA 1998.

<sup>4</sup> « ...i poemi di Omero [...] sono i più lunghi di tutti i poemi Epici conosciuti nelle letterature Europee » (*Zib.* 2976, 16-17 luglio 1823).

<sup>5</sup> Composta sul finire dell'estate 1816, vede la luce l'anno dopo (LEOPARDI 1817; ora

tare la traduzione dell'*Odissea* come una tenzone poetica contro i suoi predecessori, rei di non essere all'altezza di un così alto compito, e di fare incetta di consensi.<sup>6</sup> Leopardi aspira per questa via a colmare un vuoto nella patria biblioteca delle opere intramontabili degli amati greci: «è fama che l'Italia non ne abbia ancora una traduzione» (LEOPARDI 1988, I, p. 515). Egli ha ben chiaro che è dal corpo a corpo con le opere di vertice del parnaso antico che gli si può spalancare la porta di accesso a «una carriera che – come lo avverte Vincenzo Monti – al volgo sembra sì facile, e a chi ben intende è la più ardua di quante mai possa correre l'umano intelletto» (*Epist.*, II, lettera 45, 8 marzo 1817, p. 64).

Leopardi, attraverso un'eloquente preterizione, stende un velo pietoso sui pregressi volgarizzatori dell'*Odissea* («Non parlo dei traduttori italiani di quel poema», LEOPARDI 1988, I, p. 515) e stringe il cerchio solo su Ippolito Pindemonte.<sup>7</sup> Costui, che ha già dato alle stampe il volgarizzamento dei primi due canti dell'*Odissea* (PINDEMONTI 1809), è l'implicito antagonista di questo, per dir così, *certamen Homericum*. Proprio il fatto che il faticoso tirocinio cui il Recanatese si sottopone abbia come raggio d'azione la stessa *tranche* di testo avvalora il sospetto che la genesi dell'impresa risieda in una tensione agonistica e in una logica competitiva, benché abilmente dissimulate dietro la dichiarazione di non aver letto il lavoro del letterato veronese.<sup>8</sup> La provocazione non sarà in ogni caso sfuggita al diretto interessato se, corrispondendo a qualche distanza di tempo con Leonardo Trissino, gli «parlò da uomo geloso di alcune traduzioni» di Leopardi, secondo quanto il destinatario di questa missiva riferisce per posta al Recanatese (*Epist.*, I, lettera 336, 29 settembre 1820, p. 444). Questi replica circa un mese dopo all'aristocratico erudito vicentino dicendosi all'oscuro del pomo della discordia:<sup>9</sup>

LEOPARDI 1988, I, pp. 554 e sgg.). Anche del poema virgiliano esiste un coevo abbozzo di versione del canto seguente (ivi, pp. 588 e sgg.). Quest'altra officina rivela che per Leopardi un conto è «tradurre un grande poema», un conto singole parti (*Epist.*, I, lettera 91 a Giuseppe Maria Silvestrini, 19 settembre 1817, p. 139). Nel caso specifico dell'*Eneide* l'ostacolo è poi rappresentato dalla caratura letteraria del suo acclamato interprete italiano, l'umanista Annibal Caro («Non è da me vincere un traduttore così grande come è il Caro, e se non lo vincessi, ritraducendo l'*Eneide*, *actum agerem*», *ibid.*).

6 Il giudizio generale sulle versioni nostrane dei classici è trinciante: «non buone, ma traduzioni semplicemente» (*Zib.* 4263, 27 marzo 1827).

7 E tuttavia, questo silenzio sugli altri volgarizzatori nasconde un confronto che in re-

altà incide sul laboratorio leopardiano (cfr. CAMAROTTO 2016, pp. 36-37).

8 «Direi forse qualche parola sulla traduzione dei due primi Canti dell'*Odissea* pubblicati dal Pindemonte, se gli avessi letti» (LEOPARDI 1988, I, p. 515); eppure, era passato più di un lustro da quell'edizione. Nell'appunto 1366 dello *Zibaldone*, datato 21 luglio 1821, l'autore fa cenno al foscoliano «articolo sull'*Odissea* del Pindemonte». Sull'importanza che ha avuto anche per Leopardi il saggio foscoliano sull'*Odissea* di Pindemonte mette l'accento GENETELLI 2003 (in part. pp. 39-40, 94 e 116). Che sia legittimo non prendere per buono che a Leopardi facesse difetto una lettura diretta della traduzione di Pindemonte al momento della sua versione omerica avverte BLASUCCI 2003, pp. 240-2.

9 Anche di ciò «sembra lecito dubitare». BOSSI 2007, p. 412.

Io non so quali scritti miei possano ingelosire un Ippolito Pindemonte. Stimo che avrà voluto intendere la traduzione dell' *Odissea*, della quale diedi fuori il primo Canto quattro anni fa, quand' io non conosceva altro della poesia che il nome. La qual traduzione l'ho tralasciata e dimenticata fin da quel tempo. Io non ho mai veduto nessuna parte dell' *Odissea* del Pindemonte. Non so neppure se l'abbia tradotta e pubblicata tutta, o solamente quel saggio che stampò alcuni anni prima del mio. So ben questo, che la sua traduzione si potrebbe paragonare alla mia così bene come una gemma a un ciottolo (ivi, I, lettera 342, 23 ottobre 1820, p. 450).

Questa diplomatica professione di modestia (*excusatio propter infirmitatem*), intervallata di pochi anni dall'esperimento traduttivo, suona quasi come un atto di resa, un'ammissione di sconfitta. Il poeta marchigiano ha ormai deposto la polemica agguerrita e lasciato campo aperto all'ipotetico *competitor* che in seguito licenzierà la traduzione integrale del poema omerico (PINDEMONTI 1822). Il riconoscimento cui il neppur ventenne letterato ambisce sarà acquistato battendo un altro sentiero.<sup>10</sup>

Eppure, ben altre erano state le premesse di questo temerario cantiere vertologico, come mostrano gli accenti disperati della nota prefatoria («M'inginocchio a tutti i letterati d'Italia per supplicarli»). Certamente l'autoritratto dello scrittore (LEOPARDI 1988, I, p. 515) che si genuflette dinanzi alla platea colta dello Stivale ha in sé un briciolo di affettazione e ironia, confessata forse da lui stesso quando poco più tardi, prefando stavolta l'*Eneide* II volgarizzata, ammetterà che quel modo di dire appartiene a «maniere un po' stravaganti», tant'è che «quello inginocchiarmi è paruto strano (ed io aveva voluto che il fosse)» (ivi, I, p. 556). Malgrado ciò il Recanatese non è nuovo a gesti simili: nella canzone *All'Italia* si getta per terra con fare umile e con fede sincera ai piedi delle glorie avite («Ecco io mi prostro», v. 127). Un sottofondo di autenticità, dunque, ci sarà pure nel suo inchinarsi ai senatori della repubblica delle lettere. Certo è che, nonostante il fallimento della sua petizione, la circostanza di aver subito dopo messo mano, archiviato il primo, al secondo libro evidenzia quanto «Leopardi fosse concretamente intenzionato a continuare la traduzione dell'*Odissea*» (CAMAROTTO 2012, p. 56). Illuminante quanto criptico è un annuncio *en passant* a Pietro Giordani del 5 dicembre 1817: «Fo conto di uscire con una solenne traduzione (tanto solenne quanto possa darla io)» (*Epist.*, I, lettera 107, pp. 163-4). Vivamente incuriosito dalla promessa del mittente, il destinatario replica una

10 «Esito del desiderio di appropriazione che la lettura dei classici genera nel giovane Leopardi è l'esigenza di una diversa modalità di traduzione, ovvero di una nuova identità di traduttore assimilabile alla figura del "traduttore poeta" [...]: tale evoluzione comporterà la fine della carriera traduttiva di Leopardi (o per lo meno il suo esercizio intensivo)». LA ROSA 2020, p. 563.

tore assimilabile alla figura del "traduttore poeta" [...]: tale evoluzione comporterà la fine della carriera traduttiva di Leopardi (o per lo meno il suo esercizio intensivo)». LA ROSA 2020, p. 563.

decina di giorni dopo: «M'avete messo in gran voglia di sapere qual sarà la *solenne traduzione*» (ivi, I, lettera 109, 17 dicembre, p. 168). Poco più in là, il 29 dicembre, l'interpellato precisa, citando dalla popolare favoletta di Fedro della volpe e l'uva: «Della traduzione di cui mi domandate, nondum matura res est» (ivi, I, lettera 111, p. 172). Leopardi mantiene il riserbo sul punto lasciando a posteriori nel dubbio anche noi critici.<sup>11</sup> Ma se davvero la maestosa quanto ancora acerba traduzione è proprio quella dell'*Odissea*, ciò significa che l'ideatore dell'operazione ha imparato la lezione: non vuole, un po' per scaramanzia un po' per la delusione seguita al sondaggio tra il *milieu* intellettuale al di qua delle Alpi lanciato mesi prima sullo «Spettatore», farne più parola con alcuno, nemmeno col più amato dei suoi corrispondenti. Egli vi continuerà a lavorare nel segreto dei suoi pensieri.

## 2. «TENDERE QUEST'ARCO DI ULISSE»:

### LE RAGIONI DELL'OGGETTO DELLA SFIDA TRADUTTOLOGICA

«Io non ho punto vaghezza di tradurre l'*Odissea*». Questa dichiarazione che cade verso la fine del *Saggio* (LEOPARDI 1988, I, p. 516) sembra una palinodia dell'affermazione che ne è il presupposto. Lo *Zibaldone* contiene a posteriori un giudizio molto severo sulla figura del figlio di Anticlea, il quale, nonostante la serie innumerevole delle sue disgrazie, «non riesce per niun modo amabile. E per tanto ei non interessa» (*Zib.* 3602, 3-6 ottobre 1823). Nell'*Iliade*, «il perfetto guerriero» è un personaggio molto più vicino alla natura di quanto non sia il protagonista dell'*Odissea*, identificato con «il perfetto politico» (ivi, 3616). Al secondo mancano giovinezza e bellezza, qualità che l'eroe iliadico possiede in sommo grado tanto da elevarsi al «tipo del perfetto grand'uomo naturale» (ivi, 3615). Viceversa, il personaggio centrale dell'*Odissea* è stato rappresentato dall'autore «con poco felice riuscimento» (ivi, 3616). La superiorità del presunto più antico dei due poemi è un giudizio che Leopardi, dal canto suo, recepisce da un versante della trattatistica antica. Secondo l'autore ignoto del *Sublime*, «l'Omero dell'*Odissea* potrebbe essere paragonato al sole quando tramonta: è ancora ugualmente grande ma meno ardente. Infatti qui egli non conserva una tensione paragonabile ai grandi canti dell'*Iliade*, né la grandezza sempre uguale senza cadute». Questi «è come Oceano che si ritira in se stesso» e il suo crepuscolo è la dimostrazione che «talvolta i grandi geni quando declinano tendono alla futilità» (GUIDORIZZI 1991, p. 63).

<sup>11</sup> «Forse la traduzione dell'*Odissea*; o anche, secondo Moroncini, quella dell'opera di Platone, come gli suggeriva Carlo Antici» (in

LEOPARDI 1988, II, p. 2143). La citazione si riferisce a MORONCINI 1934, p. 151n. DAMIANI 2015 propende per l'*Odissea* (p. 1168).

Pur contrastando il piglio categorico della 'stroncatura' dell'anonimo erudito, Pindemonte, nella *Prefazione* alla già menzionata traduzione dei primi due canti, non si sottrae al preconconcetto estetico espresso dai suoi interlocutori: «Benché l'*Odissea* non abbia quelle bellezze sì gagliarde, e sì luminose che s'incontrano nell'*Iliade*, credo nondimeno potersi dire che non è da essa nel suo genere, con pace di Longino, punto inferiore» (PINDEMONTTE 1993, pp. 37-38).<sup>12</sup> Ne viene fuori a questo punto un'apologia dell'*Odissea* in cui tra pro («maggior varietà, maggior pittura de' costumi») e contro («non vi si trova il fuoco, ch'è nell'*Iliade*») si sentenzia «che più utile da questo può tornare che dall'altro poema» (ivi, p. 38). Sulla controversia tra i 'due' Omero, tornata in auge tra i nostri umanisti di punta agli inizi dell'Ottocento, interviene anche Ugo Foscolo, che in un articolo del 1810 tira così le fila della discussione: «L'*Odissea*, considerata sempre come poema minore, ebbe tra noi minore numero di traduttori»; e a stretto giro mette a nudo il nervo scoperto: «l'*Odissea* non ottenne ancora in Italia un traduttore-poeta» (FOSCOLO 1933, p. 198). Evidentemente i tempi sono ormai maturi perché «un'*Odissea* Italiana»,<sup>13</sup> all'altezza della storia letteraria della terra 'dove 'l si suona', non continui a rimanere un pio desiderio. E forse ne nasce addirittura una *querelle* se ancora il poeta di Zante in una chiosa manoscritta a quel medesimo articolo parla de «le brighe, gli schiamazzi e gli scandali nati da questa tiritera su l'*Odissea*» (ivi, p. 197).

Fattori meramente congiunturali vogliono che i due candidati a correre l'arengo siano Pindemonte e, a ruota, Leopardi. Questi, accantonando le preferenze personali e reagendo a una «sollecitazione esterna» (STASI 2006, p. 310), proclama dalle colonne dello «Spettatore» di adoperarsi a trarre in volgare l'*Odissea* per pura carità di patria: «odo che l'Italia brami di averla tradotta» (LEOPARDI 1988, I, p. 516). L'adulatoria recensione di Foscolo, «annunzieremo per ora che la versione del sig. Pindemonte è la migliore che poteasi sperare di quel poema» (FOSCOLO 1933, p. 230), avrà agito da pungolo istigandolo a mettersi in gioco.<sup>14</sup> E quanto il Recanatese faccia sul serio rivela ancora il pronostico del preambolo alla traduzione della *Titanomachia* di Esiodo, posteriore appena di un anno, opera che grazie a lui può finalmente leggersi in italiano, una «fortuna» che sarebbe augurabile «incontrasse anche alla sorella dell'*Iliade*; dico l'*Odissea*» (LEOPARDI 1988, I, p. 592).

<sup>12</sup> Pindemonte rifà puntualmente il verso alla svalutazione dell'adespoto *Sublime* nella epistola metrica *A Omero* propedeutica alla sua traduzione: «come Sole, che piega in ver l'Occaso, | benché grande non men» (PINDEMONTTE 1993, p. 43).

<sup>13</sup> *Epist.*, I, lettera 128, di Carlo Antici, 6 maggio 1818, p. 193.

<sup>14</sup> In merito all'ascendente foscoliano sulla traduzione leopardiana si rinvia, tra gli altri, a PARRINI CANTINI 2003, pp. 96-97.

Ma non toccherà a lui, che si vedrà costretto in capo ad alcuni mesi «a gittar la fatica» – come scrive nell'introduzione alla traslazione dell'*Eneide* – (ivi, p. 556), adempiere a un tale auspicio. E come Pindemonte, in procinto di concepire il suo carme cimiteriale, fa un passo indietro quando apprende che Foscolo si sta impegnando in un argomento affine, così Leopardi deve aver fatto altrettanto. Ciò non toglie che per un momento questi accarezzi «l'idea della gran traduzione» (MORONCINI 1934, p. 172) scendendo in lizza con il supposto rivale. La noncuranza dei colleghi, al cui beneplacito tanto egli mostra di tenere, ne gela l'entusiasmo. Il poeta lo vive quasi come un vile tradimento di tutta l'Italia. Intorno al lavoro del Veronese si crea all'opposto «una aspettazion favorevolissima» (PINDEMONTI 1993, p. 81). E forte di tale consenso dall'alto, quest'ultimo condurrà a destinazione, pur tra intoppi e indugi, la sua nave. È assai significativo che nella *Prefazione* definitiva il conseguimento della meta sia da lui associato a un'immagine mitica dall'inequivoco sapore agonistico: la vittoria nella gara al tiro con l'arco con cui lo sposo di Penelope detronizza i pretendenti protetti dal favore degli dèi.

### 3. LA TRADUZIONE DI UN LUOGO PARADIGMATICO:

#### IL PROEMIO

Il presente contributo si propone come caso di studio di traduzione contrastiva. La specificità dell'oggetto investigato tiene conto di un duplice spirito emulativo dell'interprete: verticale (eguagliare l'originale) e orizzontale (superare la versione concorrente). L'analisi comparativa poggerà sull'esame selettivo di luoghi notevoli evidenziando gli approcci e i metodi di traslazione del modello seguiti dai due poeti. Per Leopardi è necessario ricreare lo spirito e non restituire solo la lettera del testo: «la traduzione per esatta che sia, non è traduzione», se «l'autore non è quello» (*Zib.* 2135, 21 novembre 1821). Onde rendere chiaro questo concetto, egli si serve di un paragone con le arti figurative: le traduzioni «parola per parola» non sono altro che «copie così compagne com'è la copia di un quadro» (ivi, 2846, 29-30 giugno 1823). Pindemonte adotta la stessa immagine per attaccare «coloro, presso cui tanto è una traduzione, quanto un ritratto, o piuttosto, come la chiamano ancora, la copia di un quadro» (PINDEMONTI 1993, p. 33). Entrambi sono, quanto a enunciazioni programmatiche, sulla stessa lunghezza d'onda. Nessuno dei due poeti se la sente di alienarsi il principio della resa bella ed elegante, pena lo svilimento dell'*ars vertendi* a letteratura ancillare, scrittura di servizio. Su tavoli separati essi ingaggiano allora una tacita «giostra» poetica (ivi, p. 32) scegliendo un comune terreno di contesa. Va da sé che la libertà espressiva non pregiu-

dica la lealtà al testo di partenza.<sup>15</sup> E tuttavia ciascuno la piega alla propria particolare visuale. Per il Veronese «che le traduzioni esser debban fedeli» è norma valida per unanime consenso a patto però di mettersi d'accordo sul significato «di tal fedeltà» e di farsi consci dei rischi che le stanno sottesi, giacché «colui che traslata puntualmente» ha sovente per nemica «la freddezza» (ivi, pp. 32-33). Per il Recanatese l'essersi «fedelmente attenuto all'originale» non ha a che fare con l'aver trasposto *ad litteram* bensì con l'aver adottato un criterio filologico. Una cosa è l'«industria», cioè lo zelo cavilloso di cui parla il primo (ivi, p. 32); altra è la «dottrina», cioè l'acribia scientifica, di cui parla il secondo (LEOPARDI 1988, I, p. 515). Lo rivelano alcune glosse esegetiche di quest'ultimo accluse nella premessa al volgarizzamento dell'*Odissea*.<sup>16</sup> Leopardi traduttore risponde appieno all'ideale del *poeta doctus* quale emerge dalla mole di annotazioni erudite dello *Zibaldone*.<sup>17</sup>

Va da sé che Leopardi (che si prenderà come *focus* principale dell'indagine traduttologica) non rinuncia all'obiettivo della trasposizione intrapoetica ma semmai lo persegue, in quanto per lui gli antichi sono «modelli di poesia prima ancora che di ricerca filologica» (LEOPARDI 1972, p. 82). Come osserva un moderno teorico della traduzione «gli artisti», a differenza «dei professori ossessionati dalla fedeltà letterale», sono «preoccupati di una fedeltà più profonda, interna, difficile a raggiungere» (MOUNIN 1965, p. 141). L'esercizio versorio forgia, infatti, la lingua intima dei *Canti*. Un campione guida è di sicuro la perifrasi «fato acerbo» di *Odissea* I, v. 14, che ritorna con anastrofe non soltanto in *All'Italia* (v. 90),<sup>18</sup> ma anche in *Sopra il Monumento di Dante che si preparava in Firenze* (v. 123). 'Acerbo', che nella ricezione di ogni lettore si radica come una delle inconfondibili sigle espressive dell'autore («l'acerbo vero», *Al conte Carlo Pepoli*, v. 140; «la rimembranza acerba», ultimo verso delle *Ricordanze*; «un affetto mi preme | acerbo e sconsolato», *A Silvia*, vv. 33-34), ha una coloritura epica di stampo virgiliano («funere mersit acerbo», *Eneide* VI, v. 429), stilisticamente congrua con l'omerica riscrittura leopardiana. Giova infine rilevare la confluenza di «fato acerbo» nelle *Stanze per la giostra* (I, 9, v. 6) di Poliziano con *ordo verborum* comba-

15 «Uno scrupolo che Leopardi sottolinea a più riprese nei preamboli, evidenziando la fedeltà delle proprie versioni» (CAMAROTTO 2016, p. 29).

16 Ne discute esaurientemente MUSUMARRA 1982, pp. 506. Sarà anche per tale insistenza preliminare sul rigore testuale che nel caso dell'*Odissea* «dei due momenti convergenti nelle traduzioni poetiche leopardiane, il filologico e il poetico-sentimentale, è il primo qui a prevalere» (SOLE 1982, p. 599).

Come mette in evidenza CENTENARI 2013 (p. 125), la sollecitazione dell'autore, a margine di queste notazioni interpretative, rivolta a chiunque ne abbia voglia ad appurare *de visu* la pertinenza delle sue scelte con l'originale è un aperto gesto di 'sfida'.

17 Come osserva CAMAROTTO, nel caso del Leopardi traduttore «*labor limae* linguistico» e «fedeltà assoluta» sono «due fattori interconnessi» (2010, p. 97).

18 Cfr. D'INTINO 1999, p. 182.

ciante con quello testimoniato dal *Saggio* dell'*Odissea*, a riprova dello stratificato e contaminato impasto linguistico del nostro Leopardi traduttore.<sup>19</sup>

Allo scopo si darà conto dei *loci similes* elettivi che accomunano il lessico della riduzione in italiano dell'*Odissea* con quello delle poesie dell'autore. Si discuteranno altresì le soluzioni verbali adottate nell'interpretazione del poema omerico con quelle risultanti dalle altre traduzioni leopardiane da testi antichi (in particolare, per analogie di genere, quella imbastita dall'*Eneide*) in modo da individuare elementi di una *koiné* vertologica del Recanatese plasmata sui classici.<sup>20</sup> La ricognizione si avvarrà anche della parziale collazione tra il testo effettivamente pubblicato da Leopardi e una seconda stesura scartata comprensiva dei soli primi venticinque versi conservata nelle carte napoletane.<sup>21</sup> L'edizione a stampa sarà qui indicata con la lettera *A*, quella alternativa con *A*. Inoltre, in testa al primo foglio dell'autografo napoletano contenente la traduzione di *Odissea* I è vergato in corpo minore un ulteriore rifacimento dei primi tre versi che qui si indicherà con *A*<sub>2</sub>. Per coincidenti esigenze di brevità si farà riferimento alla versione di Pindemonte con il monogramma *B*. Ragioni di spazio hanno altresì dettato l'opportunità di concentrare il commento intertestuale su una sezione paradigmatica, il proemio, sulle cui «difficoltà di ben tradurre in verso italiano» possono senz'altro valere le medesime riflessioni che Monti faceva a proposito delle complicazioni incontrare nella versione di quello dell'*Iliade* (MONTI 1832, p. 309). Oltretutto, proprio la presenza del «principio della seconda redazione, che, certamente, rappresenta un desiderio di voler modificare, migliorare la prima stesura» (CARINI 1964, p. 68), autorizza ancora di più a circoscrivere l'analisi alla parte introduttiva.

Qui di seguito la sinossi delle rispettive traduzioni del prologo omerico a cura dei due poeti. La lemmatizzazione nel sottostante § 4 corrisponde al testo di Leopardi. È apparso ugualmente utile segnalare sporadicamente nel commento le attinenze interdiscorsive con altri esperimenti successivi di incomplete traduzioni odissiache a cura di consacrate voci del nostro canone poetico, quali la succinta antologia di Giovanni Pascoli (PASCOLI 1913, pp. 51-52), che ha trasposto dal primo libro i vv. 1-10 (*Invocazione alla Musa*) e 325-365 (*La canzone del ritorno*), e il più denso florilegio di Salvatore Quasimodo (QUASIMODO 1951).

19 Nel Leopardi volgarizzatore degli antichi «acerbo» è ben altro che raro. Per fermarsi alla sola *Odissea*: «l'acerbo fine» (v. 49), «acerbi guai» (v. 330), «acerbo duol» (v. 456), «i casi acerbi» (v. 467).

20 Del resto, le versioni poetiche di Leopardi, benché prive di «una storia editoriale unitaria», sono da «considerare come un uni-

co macrotesto», quasi «come un'opera unica» (SAVOCA – PRIMO 2003, pp. IX e XIII). Sulla ripresa e circolazione di moduli omerici nei *Canti* cfr. in generale LONARDI 2005.

21 Questa ulteriore versione, contenuta in coda al manoscritto con segnatura C.L.XV.16 (ff. 12-13) della Biblioteca Nazionale di Napoli, è stata edita da CARINI 1964, p. 70.

## A

L'uom dal saggio avvisar cantami, o Diva  
 che con diverso error, poi che la sacra  
 Ilio distrusse, le città di molti  
 popoli vide ed i costumi apprese.  
 In suo core egli pur di molti affanni  
 nel pelago soffrì, mentre cercava  
 a sé la vita, ed a i compagni suoi  
 comperare il ritorno. E pur nessuno,  
 ben ch' il bramasse, ne salvò! Periro  
 tutti per la follia, stolti! che i buoi  
 mangiàr del sole eccelso: ei del ritorno  
 lor tolse il dì. Figlia di Giove, alquanto  
 dinne di questi casi ancora a noi.<sup>22</sup>

## B

Musa, quell'uomo di multiforme ingegno  
 dimmi, che molto errò, poich' ebbe a terra  
 gittate d' Iliòn le sacre torri;  
 che città vide molte, e delle genti  
 l' indol conobbe; che sov' esso il mare  
 molti dentro del cor sofferse affanni,  
 mentre a guarar la cara vita intende,  
 e i suoi compagni a ricondur: ma indarno  
 ricondur desiava i suoi compagni,  
 che delle colpe lor tutti periro.  
 Stolti! che osaro violare i sacri  
 al Sole Iperion candidi buoi  
 con empio dente, ed irritaro il Nume,  
 che del ritorno il dì lor non addusse.  
 Deh parte almen di sì ammirande cose  
 narra anco a noi, di Giove figlia, e Diva.<sup>23</sup>

#### 4. COMMENTO ALLE VOCI NOTEVOLI DELLA TRADUZIONE LEOPARDIANA DI *ODISSEA* I, 1-13

(v. 1) *L'uom*. L'enfatica posizione incipitaria del protagonista dell'opera restituisce fedelmente la *dispositio* dell'originale (*Ἀνδρᾶ*) che dichiara immediatamente il tema. *B* interpone nel corpo del verso il soggetto del poema («quell'uomo») optando per l'esordio generico «Musa». È plausibile che tale ultima scelta intenda privilegiare il ruolo dell'interlocutrice del poeta, a scapito della centralità del personaggio principale, marcando immediatamente la funzione svolta dalla sezione testuale d'apertura, cioè la supplica alla divinità; avrebbe dunque una finalità strutturale che lascia in ombra quella referenziale. Anche Pascoli attacca con «L'uomo» (PASCOLI 1913, p. 51). Leopardi sarà stato forse condizionato dal noto avvio della traduzione di Livio Andronico, modello storicamente indiscusso di ossequio al prototipo (*Virum mihi, Camena, insece versutum*). Del tutto difforme dall'edizione definitiva è la soluzione contenuta in *A*, che parte con «Cantami» e rimpiazza al mezzo *Ἀνδρᾶ* con l'etnonimo «Achivo».<sup>24</sup> Vistosa appare così sulla soglia

22 LEOPARDI 1988, I, p. 517. Nella trascrizione ho evitato la convenzione tipografica della maiuscola a inizio verso. La mancata accentazione di «a sé» (v. 7) è da considerarsi un refuso: si veda, e. g., MUSCETTA – SAVOCA 1968, p. 402.

23 PINDEMONTE 1822, pp. 83-84.

24 Anche in *A*<sub>2</sub> l'abbrevio è «Cantami». Quanto al montismo «Diva» Leopardi lo sceglie soltanto per l'edizione a stampa, a discapito di «o dea», attestato in *A*<sub>1</sub> e *A*<sub>2</sub>. Su questo punto cfr. anche *infra*.

di *A*<sub>1</sub> la volontà di onorare il verso introduttivo dell'*Iliade* messa in endecasillabi da Monti, «Cantami, o diva, del Pelide Achille», definito da un insigne critico «una meravigliosa espressione di cantata eloquenza» (VALGIMIGLI 1953, p. 6).<sup>25</sup> Persino la spiegazione etnocentrica «Achivo» sembra risentire del contesto iliadico e richiamarsi a equivalenti montiani quali, e.g., «Achi-vi» di *Iliade*, v. 15. Nel testo licenziato per lo «Spettatore» la coerenza con il sacro vate ha prevalso sull'anelito a eguagliare uno dei suoi più rinomati traduttori, di cui pur sempre si accoglie, benché scalato di posto, un *incipit* famoso.<sup>26</sup> Alla fine, dunque, Leopardi opta per una specie di compromesso tra poeta classico e poeta neoclassico.

(v. 1) *dal saggio avvisar*. L'attributo che qualifica l'eroe omerico è diluito in una sequenza polirematica equivalente solo alla lontana al polisillabo composto πολύτροπον, il cui «significato era discusso già nell'antichità» (HEUBECK – WEST 1981, p. 182, s. v.). L'ambiguità semantica del termine dipende dal valore metaforico di τρέπειν, cioè 'volgere', da intendersi in relazione sottintesa alla mente ('mutare pensieri', quindi 'ingannare') o al corpo ('voltare il passo', perciò 'viaggiare'). In Omero sono attestati entrambi gli usi.<sup>27</sup> Leopardi segue la prima accezione, anche sulla scorta di Orazio (*Epistole* I, 12, v. 19), che recepisce l'aggettivo come *providus* ('accorto'). Anche la variante scartata «sagace» di *A*<sub>2</sub> rema nella stessa direzione. Più corvivo rispetto al testo licenziato è il sintagma «uom saggio» che spunta nel frammento *Dal greco di Simonide* (v. 30), gemello dell'«uom saggio» di Petrarca (*RVF* XXIII, v. 136).<sup>28</sup> La versione a stampa della 'sua' *Odissea* adottata da Leopardi è qui libera ed ermeneutica. Ardito appare l'impiego dell'infinito nominale «avvisar», un caso del tutto isolato nell'intero *corpus* traduttorio. La disinvoltura sintattico-espressiva è il mezzo per superare un irto scoglio testuale. «Al Leopardi dà fastidio il πολύτροπον, che effettivamente è termine complesso ed è uno dei più densi di significato in Omero» (CARINI 1964, p. 71). Di prassi il Recanatese normalizza gli amalgami aggettivanti del traducendo autore in lessemi unitari. In via straordinaria qui si «opta per una resa estesa» poiché «il giovane traduttore è consapevole che [...] una traduzione semplicistica di un composto tanto celebre non sarebbe sfuggita al controllo del pubblico, anche non grecista» (LA ROSA 2017, pp. 234-5).

<sup>25</sup> A proposito dell'ascendente esercitato dal modello montiano sul Leopardi traduttore cfr. PANIZZA 1996, pp. 73 e sgg. e GENETELLI 2003, pp. 29-55.

<sup>26</sup> Così nella premessa all'adattamento in endecasillabi della *Titanomachia*: «Cosa terribile: non aver conosciuto Omero: ma certa. Lode al cielo e benedizioni eterne al Monti, che questo, mercé di lui, non accadrà più.

Abbiamo, non dirò una classica traduzione dell'*Iliade*, ma l'*Iliade* in nostra lingua, e già ogni Italiano, letto il Monti, può francamente e veramente dire: ho letto Omero» (LEOPARDI 1988, I, p. 591).

<sup>27</sup> Cfr. LIDDEL – SCOTT 1975, pp. 1293-4, s.v.

<sup>28</sup> Cfr. GAVAZZENI – LOMBARDI 1998, p. 647.

In ogni caso, l'idea di far cadere l'accento sull'intelligenza del protagonista anziché sul suo peregrinare collima con le osservazioni fatte *ex post* nello *Zibaldone*, ove si parla di «Ulisse Eroe della Sapienza» (*Zib.* 4396, 26 settembre 1828).<sup>29</sup> Nella traduzione del 'famigerato' epiteto, il poeta marchigiano aspira a cogliere ciò che è proprio del personaggio. La saggezza è una conquista della vecchiaia e ben si attaglia all'*Odissea* scritta durante la maturità di Omero. Leopardi dichiara qui di far sua, infatti, la tesi della composizione seriore dell'*Odissea* rispetto all'*Iliade* citando a conforto l'Anonimo del *Sublime*. L'opera giovanile del Melesigene celebra la forza fisica (Achille), quella recenziore la virtù intellettuale (Odisseo). Anche *B* punta sulla dote precipua della *ratio* servendosi della perifrasi «di multiforme ingegno» che, a differenza di Leopardi, meglio ricrea la poliedrica (*molti-/πολυ-*) natura dell'arguzia del Laerziade e la formazione sincratica del lemma. Nella *Prefazione* alla sua versione Pindemonte evidenzia la difficoltà di noi parlanti italiani «nell'uso delle parole composte», ove «nulla o quasi possiamo», a differenza di altre lingue moderne quali l'inglese (PINDEMONTI 1822, p. 36). La traccia traduttrice del Veronese spunta in *A*, («quel multiforme»).<sup>30</sup> Tra i traduttori contemporanei, dell'aggettivo si approprierà Privitera («l'eroe multiforme»).<sup>31</sup> A marcare la duttilità intellettiva del distruttore di Troia tende Quasimodo con «dall'agile mente»,<sup>32</sup> in cui si ravvisa l'uso della medesima preposizione articolata fatto da Leopardi per ottenere il complemento di qualità (QUASIMODO 1951, p. 11). Va detto che l'esaltazione dell'assennatezza dell'Itacese può risentire in qualche misura della commemorazione dantesca quale figura emblematica della «canoscenza» (*Inferno* XXVI, v. 120).

(v. 1) *cantami*. Se l'imperativo aderisce perfettamente al solenne *ἄειδε* che spicca al principio del poema sulla guerra di Troia, male conviene invece al confidenziale *ἔννεπε* di *Odissea* I, v. 1; tant'è che opportunamente Pindemonte ricorre a «dimmi» in testa al v. 2, seguito poi da PASCOLI 1913 (p. 51), con passaggio del pronome personale da enclitico a proclitico («mi di'»). L'infrazione di codice è, come si accennava, un tributo a Monti, il «traduttore della *Iliade*». <sup>33</sup> Ma a un altro ammirato proemio guarderebbe l'adozione *in limine* dell'aulico 'cantare': Leopardi pare porgere deferente lo

29 Personificazione, altrove, del «perfetto grand'uomo ragionevole» (*Zib.* 3616, 3-6 ottobre 1823).

30 Così nella trascrizione di Carini 1964, p. 69 ma nell'autografo si legge in realtà «multiforme».

31 In HEUBECK – WEST 1981, p. 7.

32 Nella valutazione del poeta siciliano

«riaffiorerebbe» il pascoliano «molt'agile», che è «quasi una resa-calco dal greco» (RODIGHERO, 2019, p. 287).

33 Così, con una circonlocuzione quasi antonomastica, amplificata dall'iperbolico encomio «primo in Europa», gli si rivolge Leopardi in una missiva del 21 febbraio 1817 (*Epist.*, I, lettera 38, p. 430).

specchio all'arcinoto protatico *cano* dell'*Eneide*. A partire di qui il verbo si fa strada nell'istituto prologico della nostra epopea cavalleresca, da Ariosto («io canto», *Orlando Furioso* I, v. 2) a Tasso («Canto l'arme pietose», *Gerusalemme liberata* I, v. 1). Ma già il Dante purgatoriale offre un esempio cospicuo: «e canterò di quel secondo regno» (I, v. 4). Leopardi, proprio nell'*introibo* del suo lavoro, si mostra preoccupato non tanto di dare prova di lealtà al testo da voltare in italiano quanto semmai di fare atto di militanza nel filone illustre della grande tradizione letteraria peninsulare: innalzare il livello dell'originale anche là dove l'andamento è volutamente discorsivo ha il valore di una tacita auto-investitura. Resta il fatto che «cantami», al di là delle convenzioni lessicali del protocollo epico e dei debiti con il repertorio alto, è, per ovvie ragioni, parola a quest'altezza già intimamente cara al venturo autore dei *Canti*. Sarà anche per questa affezione estetica che il lemma è rimasto in *A*.

(v. 1) *o Diva*. Anche il vocativo ha l'aria di orecchiare la regina delle traduzioni omeriche, quella di Monti,<sup>34</sup> tanto più che il sostantivo non è propriamente la *Μοῦσα* invocata da Omero. Non a caso *B*, come sopra si ricordava, la scioglie con il doppione «Musa». E tuttavia anche Pindemonte non sarà stato indifferente al carisma dell'autore della *Bassvilliana*, visto che con «Diva» sugella il prologo. Qui però l'arcaismo calza opportuno se si considera il *θεά* da cui proviene. Viceversa, nella chiusa del preambolo *A* omette l'appellativo limitandosi a dare conto di *θυγατερ Διός* («Figlia di Giove»). Evidentemente in questo secondo caso il traduttore percepisce la doppia apostrofe come pleonastica ed elimina – valutandola con gusto moderno un barocchismo – quella generica, preservando semplicemente la determinazione patronimica. Invece qui il Veronese è fin troppo pedissequo. Nei *Canti* la forma curiale «Diva» è di gran lunga preponderante rispetto al più ordinario «Dea» (che si registra – lo si è già detto – come *lectio altera* in *A*<sub>1</sub> e *A*<sub>2</sub>), presente solo in *Scherzo* (v. 14). Per la prima sarà sufficiente rimandare al funereo finale dell'*Ultimo canto di Saffo* («e il prode ingegno | han la tenaria Diva, | e l'atra notte, e la silente riva», vv. 70-72), ove è senza dubbio interessante lo sporgere del termine in rima baciata, schema rimico eccezionale in Leopardi.

(v. 2) *che con diverso error*. Nel senso di 'vario', 'molteplice', detto di un viaggio o simili, in Leopardi traduttore «diverso» risulta soltanto a pro-

<sup>34</sup> Definita «magistrale» nella *Lettera ai Compilatori della «Biblioteca italiana»* (LEOPARDI 1988, II, p. 430).

posito di *Eneide* II, vv. 964-5, «A questo per diverse vie | tutti verrem», rifacimento di *hanc ex diverso sedem veniemus in unam* (*Eneide*, II, v. 716). Si tratta perciò di un latinismo e, verisimilmente, di un prestito virgiliano. Forse vi risuona la locuzione foscoliana «diverso esiglio» di *A Zacinto*, v. 9, riferita parimenti al vagabondaggio di Ulisse.<sup>35</sup> In parallelo alla dizione «diverso error» si può segnalare «error vario» ne *La vita solitaria*, v. 74:<sup>36</sup> è l'«errabondo vagare» (GALLO – GARBOLI 1962, p. 130, s.v.) del cacciatore che smarrisce le tracce delle lepri, fuorviato dal loro notturno volteggiare fuori delle tane sotto i raggi della luna. C'è da osservare che «diverso» ha nel suo etimo il latino *vertere*, l'analogo del *τρέπειν* greco. Leopardi farebbe così vibrare a posteriori l'eco della radice di *πολύτροπον* silenziata all'inizio. A confronto con *B*, che in questo punto è didascalico («che molto errò»),<sup>37</sup> in quanto riporta tale e quale la struttura sintattica di partenza (ὅς μάλα πολλὰ | πλάγχθη), *A* obbedisce a un'urgenza stilistica ricorrendo a un costrutto nominale. Il sostantivo (in forma tronca o piena) è particolarmente caro all'autore dell'*Infinito*: è il contrassegno lessicale della poetica delle illusioni proprie della stagione della giovinezza. Qualche esempio: «beato errore» (*Il risorgimento*, v. 43); «error beato» (ivi, v. 86); «l'amenno error» (*Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano*, v. 101); «palese error» (*Il pensiero dominante*, v. 111); «il mio possente errore» (*Le ricordanze*, v. 66); «del mio grave, antico | errore» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*, vv. 36-37); «l'antico error» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 3); «il nostro proprio error» (*Al conte Carlo Pepoli*, v. 110). Non si può escludere l'influsso alimentato dal petrarchesco «giovenile errore» del carme proemiale del *Canzoniere* (v. 3), di cui il Recanatese serba viva memoria in *Alla sua donna* («del giovanile error», v. 37).

(v. 4) *ed i costumi apprese*. A fronte del *vóov* della vulgata, *A* segue la *varia lectio* *vóμov* attestata dal filologo alessandrino Zenodoto di Efeso,<sup>38</sup> ben noto emendatore di Omero. È plausibile che Leopardi non attinga alla variante di prima mano, bensì attraverso la mediazione di Orazio, che a sua volta dipenderebbe dal grammatico ellenistico. Il Venosino legge, infatti, *ad loc.* con la sua lingua nelle *Epistole* per ben due volte alla stessa maniera: *et mores hominum inspexit* (II, I, v. 20); *qui mores hominum multorum vidit* (II, 3, v. 142). La seconda fonte, la celebre lettera ai Pisoni, è certamente ben presente al Recanatese, che ne diede una parziale traduzione in ottave.<sup>39</sup> Che la lezione zenodotea, come si accennava, sia il «presupposto della traduzione di Ora-

35 Cfr. D'INTINO 1999, p. 181, s.v. Del resto l'espressione foscoliana sarà una «presenza virgiliana» dei «*diversa exilia*» di *Eneide* III, v. 4 (CASTEGNARO 1961, p. 492).

36 Cfr. D'INTINO 1999, p. 181, *sub vocem*.

37 La variante 'pindemontiana' è presente pari pari in *A*<sub>2</sub>.

38 Cfr. lo scolio *ad loc.* nell'edizione DINDORF 1855, p. 12.

39 Cfr. LEOPARDI 1988, I, pp. 791-805.

zio *mores*» è congettura molto persuasiva «poiché come ovvia resa di νόον egli aveva a disposizione *mens*» (HEUBECK – WEST 1981, pp. 183-4, s.v.). È Pascoli, ad esempio, a indirizzarsi in tal senso («e la mente conobbe»), imitato poi da altri più moderni traduttori (PASCOLI 1913, p. 51).<sup>40</sup> Nel Leopardi lirico «mente» è usuale in riferimento all'io poetico (cfr. «la mente mia», *Il sogno*, v. 67; «e un fastidio m'ingombra | la mente», *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 118-9; «dominator di mia profonda mente», *Il pensiero dominante*, v. 2; «Come solinga è fatta | la mente mia», ivi, vv. 13-14), connesso al tema focale della memoria («Tornami a mente», *Il primo amore*, v. 1) e della speranza («di quel vago avvenir che in mente avevi», *A Silvia*, v. 12). Pindemonte rende, in presunta congruità con l'*editio vulgata*, «e delle genti | l'indol conobbe». Nei *Canti* 'indol(e)' non ha alcuna fortuna. Viceversa, 'costume', nell'accezione di carattere, modo di essere, sia di una comunità che di un singolo, è lì ben documentato. Mi limito a rinviare alla risaputa deprecazione del *Passero solitario*: «Oimè, quanto somiglia | al tuo costume il mio!» (vv. 17-18). Non escluderei, da ultimo, che «costumi», termine eticamente connotato, tenga conto anche del sintagma «vizi umani» di cui l'Ulisse di Dante (*Inferno* XXVI, v. 99) si fa per sua ammissione conoscitore solcando acque mai esplorate prima.

(v. 5) *molti affanni*. La restituzione dell'omerico πολλά [...] ἀλγεα è immutata in *A* e *B*, con la sola differenza che *B* mantiene l'iperbato della fonte.<sup>41</sup> È giusto parlare di un «perfetto calco dell'originale» (CAMAROTTO 2010, p. 97),<sup>42</sup> anche per via, direi, della sovrapposizione della geminazione della vocale aperta, molto amata da Leopardi. È appena il caso di notare che il sostantivo è tra quelli prediletti dal firmatario dei *Canti* per alludere all'universale stato doloroso dell'esistenza. Il poeta ne fa una peculiare *Stimmung* autobiografica in uno dei suoi versi più memorabili: «l'antica natura onnipossente, | che mi fece all'affanno» (*La sera del dì di festa*, vv. 13-14). In particolare, per l'accoppiamento con un aggettivo che ne determina la quantità o durata, si veda «infiniti affanni» de *Il pensiero dominante*, v. 119 e «lunghi affanni» dell'*Inno ai Patriarchi*, v. 84; *iuncturae* similari figurano anche al singolare: «infinito affanno», *All'Italia*, v. 116. Più stringente, sul piano della esagerata numerabilità delle pene umane, è il raffronto con altri volgarizzamenti leopardiani: «mille affanni» (da *Poesie di Mosco: Megara moglie d'Ercole*, v.

40 Cfr., con inversione meramente prosaica, «e conobbe la mente»: CALZECCHI ONESTI 1989, p. 3; FESTA 1981, p. 19.

41 Nei suoi *Sepolcri*, Pindemonte usa la dittologia «lunghi affanni» per specificare le burrascose «di quell'illustre peregrin che tanto | pugnò pria co' Troiani e poi col mare» (vv. 8-10). I versi

contengono, come ricorda Foscolo, la notizia del laboratorio vertologico avviato, già prima del 1807, intorno al poema omerico (FOSCOLO 1933, p. 197).

42 Intorno alla riflessione leopardiana sul tradurre in quanto semplice «riprodurre un "calco" dell'originale» si veda anche in generale CAMAROTTO 2016, p. 34.

90), «tanti affanni» (*Eneide* II, v. 837), a proposito, anche in questo caso, del destino tormentato dell'eroe eponimo. In sede traduttologica è poi frequente il nesso con iperbolico attributo intensivo «immenso/i affanno/i». In *A* il sostantivo è usato altre tre volte: «e sì per la follia soffrono affanni» (v. 45), «da gran tempo sopporta immensi affanni» (v. 68), «benché d'affanni oppresso un anno ancora» (v. 388). È significativo che in tutte queste altre occorrenze *B* risolve diversamente: «dei suoi mali a noi dà carco» (v. 50), «giorni conduce di rammarco» (v. 73), «benché dolente» (v. 377). In definitiva il lessico del patire, declinato con varie sfaccettature da Pindemonte, è invece affrontato univocamente da Leopardi che si serve di un lemma standardizzato che potremmo definire 'formulare'. Ne deriva che il secondo adotta un suo personale codice lirico cui uniforma la lingua omerica.

(v. 6) *nel pelago*. Omero ha ἐν πόντῳ. Il termine greco indica specialmente «il mare aperto».<sup>43</sup> In tutto il *corpus* versorio di Leopardi «pelago» è una parola isolatissima e manca altresì del tutto nei *Canti*. Si tratta perciò di un *hapax* assoluto, se non fosse, a quel che mi consta, per il frammento *Dal greco di Simonide*: «e quello il flutto | del pelago rapisce» (vv. 22-23). In *A*, qualche verso dopo, il tema del veleggiare tra i frangenti prende forma con il più comune «mar» (v. 16), derivante dal θάλασσαν dell'antigrafo (v. 12). *B* registra nell'un caso il sommario «mare» (v. 5) e nell'altro la fiacca sineddoche «onde» (v. 19). «Pelago» è senz'altro di uso poetico a confronto con il corrente «mare». Pindemonte cerca di rivestirlo di una patina lirica, «sovresso il mare», che dà l'impressione di mimare il complemento dantesco «lunghe mare» di *Purgatorio* II, v. 10, composto dall'invariato nesso proposizione più pronomi rafforzativo, attestato anche nella *lectio facilior* con l'articolo determinativo.<sup>44</sup> A ogni buon conto, a differenza di Pindemonte, Leopardi interpreta efficacemente la sfumatura lessicale dell'originale attraverso un sinonimo latineggiante. Leopardi ripropone l'eguale gradazione semantica che comporta l'alternanza tra *pelagus* e *mare*. Il primo altro non è che la traslitterazione dell'omografo greco (πέλαγος), che già a partire da Omero indica (quale equivalente di πόντος) l'essere al largo, senza possibilità di avvistare la terra, e, per traslato, «une grande quantité», stante forse il legame etimologico con il latino *plaga*, 'spazio dilatato'.<sup>45</sup> Leopardi ha con «pelago», di cui trova esempi almeno in Lucrezio e Virgilio,<sup>46</sup> l'occasione di ricreare quella nozione di ampiezza sconfinata assai consona al suo cuore. Rivelatore è al riguardo un appunto dello *Zibaldone*: «A quello che altrove

43 LIDDEL – SCOTT 1975, p. 1053, s.v.

44 Cfr. MEDICI 1970.

45 Cfr. CHANTRAINE 2009, s.v.

46 Cfr. e.g., *De rerum natura* IV, v. 482

(«In pelago nautis ex undis ortus in undis»);

*Eneide* V, vv. 124-5 («Est procul in pelago

saxum spumantia contra | litora»); si noti l'uso

del complemento locativo come in Leopardi.

ho detto dell'effetto che fa nell'uomo la vista del cielo, si può aggiungere e paragonare quello del mare [...] e di ogni sorta di immagine presa dalla navigazione ec. Le idee relative al mare sono vaste, e piacevoli per questo motivo» (*Zib.* 1827, 3 ottobre 1821). Lo scrittore si sforza allo stesso tempo di aderire all'espanso scenario marittimo evocato immediatamente dal modello per mezzo di una parola connotante «le possibilità di perdere qualsiasi punto di riferimento» (ANGELINI 2016, p. 84). L'*Odissea* è, come si sa, un poema d'acqua, laddove l'*Iliade* è un poema di terra. L'iniziale scelta stilistica di Omero è appunto quella di inserire il suo eroe nella immensità di un *habitat* misterioso e ignoto ove egli si smarrisce per innumerevoli anni: Leopardi avverte questa fluttuante rappresentazione 'indefinita' come particolarmente vicina alle sue corde emotive e la ricrea con acuta sensibilità letteraria. Soltanto un triennio separa la traduzione del poema dalla stesura dell'*Infinito*. Pertanto, la celeberrima metafora del «naufregar» in un sterminato 'dove' e 'quando', superando mentalmente le coordinate spazio-temporali della realtà sensibile, fermenterebbe in embrione nell'incontro con l'eroe *par excellence* che fa esperienza dell'andare «in mare aperto». Tale è la locuzione – quasi, viene da dire, una traduzione prosaica dell'*ἐν πόντῳ* di omerica impronta – che ricorre in un altro passo dello *Zibaldone* che costituisce una specie di parafrasi dell'idillio giovanile in cui la vista travalica le native barriere del colle e della siepe per approdare ingannevolmente a un'estrema ed estatica avventura dello spirito.<sup>47</sup> Del resto l'Ulisse dantesco è colui che si spinge «per l'alto mare aperto» (*Inferno* XXVI, v. 100), un precedente che certo Leopardi non avrà ignorato, non immemore, congiuntamente, dello *iactatus et alto* del terzo verso dell'*Eneide*, che descrive il figlio di Anchise sballottato in pieno Mediterraneo (*alto*, per l'idea di profondità che contiene, ha la stessa implicazione semantica di *pelago*, denotante l'estensione). Ma soprattutto, a proposito delle sollecitazioni prodotte nell'immaginario leopardiano dal divino poeta, ipotizzerei che il volgarizzamento «nel pelago» abbia come matrice la ben nota similitudine della prima cantica della *Commedia*: il pellegrino fiorentino, subito dopo aver attraversato la selva, si paragona a uno che si è appena tratto in salvo dalla furia dei marosi («uscito fuor del pelago alla riva», *Inf.* I, v. 23).

(v. 9) *ben ch'il bramasse*. La subordinata concessiva rende sintatticamente e semanticamente giustizia del costrutto di base *λέμενός περ* ottenuto con il

47 «Il credere l'universo infinito, è un'illusione ottica: almeno tale è il mio parere. [...] Lo stesso, dico io, accade al fanciullo, o all'ignorante, che guarda intorno da un'alta torre o montagna, o che si trova in alto mare.

Vede un orizzonte, ma sa che al di là v'è ancor terra o acqua, ed altra più al di là, e poi altra; e conchiude, o conchiuderebbe volentieri, che la terra o il mare fosse infinito» (*Zib.* 4292, 20 settembre 1827).

participio presente in funzione aggettivante e la particella atona che intensifica la circostanza che non ha effetto. Per parte sua *B* esplicita la struttura grammaticale greca in una coordinata avversativa («ma indarno [...] desia-va») meno pregnante. Per la corposa densità che il verbo desiderativo assume in Leopardi si leggano i vv. 122-3 del *Canto notturno*: «E pur nulla non bramo, | e non ho fino a qui cagion di pianto». Il ‘bramare’ è proprio di ogni essere vivente che agogna ardentemente, smania furiosamente di raggiungere una meta che gli è costitutivamente negata: per sottrarsi alla tempesta che in lui scatena la vana cerca della felicità, l’essere umano «brama quiete, | brama raccorsi in porto» (*Amore e Morte*, vv. 41-42).

(v. 11) *del sole eccelso*. A Leopardi crea problemi la presenza di Ὑπερίονος come apposizione di Ἡέλιου e perciò lo tratta come epiteto, in antitesi alla diplomatica *transpositio* di Pindemonte («Sole Iperion»). Bisognerà che «si tenga conto» anche in questo caso «della simpatia che il Leopardi mostra per un aggettivo grandioso e indefinito come *eccelso*, usato tre volte a rendere ὑψηλός» (BIGI 1964, p. 216) in altri punti della medesima traduzione. Ecco un riscontro dai *Canti*: «eccelsa imago» (*Aspasia*, v. 48), «eccelsi fati» (*La ginestra o il fiore del deserto*, v. 103), «animi eccelsi» (*Sopra il monumento di Dante*, v. 198), «alme eccelse» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*, v. 87), «eccelsi | spirti» (ivi, vv. 198-9). Per «eccelso» in riferimento al «sole» il Recanatese potrebbe avere in testa un luogo *clou* della sezione *Il Mattino* del pariniano *Giorno*: il risveglio del giovane signore («i raggi | del sol, ch’eccelso a te pende sul capo», vv. 95-96).

(v. 13) *dinne [...] ancora a noi*. La seconda esortazione alla Musa è stavolta in linea con il testo del cieco bardo (εἰπέ καὶ ἡμῖν) nonostante l’uso pleonastico del complemento di termine che dona un gratuito effetto ridondante al dettato. Leopardi recupera così nella chiusa della protasi quella colloquialità nella relazione con la dea delle arti sacrificata nel primissimo avvio. Formule allocutive analoghe si rintracciano nei *Canti*. L’esempio più eclatante è il tono amicale instaurato a più riprese in modo martellante con la muta ascoltatrice del *Canto notturno*: «Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, | silenziosa luna?» (vv. 1-2); «Dimmi, o luna» (v. 16); «Dimmi: ove tende | questo vagar mio breve, | il tuo corso immortale?» (vv. 18-20); «Dimmi» (v. 129). La ripetitività di questo appello ha qualcosa della frequenza anulare delle apostrofi proemiali dell’epos. Ma, al contrario di quanto avviene nel genere eroico, questi inviti sono sempre inesauditi. Di norma nei suoi versi Leopardi interpella senza risposta ora entità extramondane, come nel caso della luna, ora idoli della storia passata («O glorioso spirto, | dimmi: d’Italia tua morto è l’amore?», *Sopra il Monumento di Dante*, vv. 180-1), ora la

propria anima («Dimmi, tenero core», *Il primo amore*, v. 13); fa eccezione solo il simulacro dell'amata che ne *Il sogno* replica alle incalzanti preghiere del poeta a proferire parola.

In *A*<sub>1</sub> «rimembra» fa le veci di «dinne». La variante dà voce a uno dei pilastri della poetica leopardiana: il ricordo, alla stregua dell'attesa, produce godimento perché l'uno quanto l'altra implicano una distanza rispetto al presente piatto e scialbo. Come nel caso della materia delle arcaiche gesta eroiche, «la rimembranza quanto più è lontana, e meno abituale, tanto più innalza, [...] diletta l'anima» (*Zib.* 1860-1861, 7 ottobre 1821). Il bello dell'epica sta appunto nel fatto che essa «è più legata alle ricordanze della nostra fanciullezza» (ivi, 2647, 25 novembre 1822).<sup>48</sup> Sicché per Leopardi il 'rimembrare' è la massima fonte di stimolazione dell'estro poetico. Il termine ben si attaglia allora in un contesto in cui si chiede alla divinità di favorire l'ispirazione artistica legata a vicende tanto remote nel tempo. Le muse erano non a caso figlie della dea Mnemosine. Ben ne è consapevole Virgilio nel proemio dell'Eneide: *Musa, mihi causas memora* (v. 8). Se ne può quindi dedurre che il «rimembra» di *A*<sub>1</sub> ammicchi al corrispettivo *memora* dell'amato Mantovano. Il protocollo epico si fonde con l'istanza lirica. Nel poeta marchigiano il tema ufficiale della memoria culturale, quale condizione indispensabile per garantire di generazione in generazione la sopravvivenza di una civiltà nella coscienza collettiva, si coniuga, cioè, con il motivo privato della memoria affettiva.

*B* traduce «narra anche a noi», mantenendo pressoché inalterato il corrispondente tono familiare d'apertura. Anche Quasimodo asseconda la vena del racconto orale («narrami»)<sup>49</sup>. Una notazione a sé merita la resa asettica di καὶ in Pindemonte rispetto a quella di più intensa pregnanza espressiva di Leopardi. Il lemma «ancora» ha una spiccata carica evocativa per via dell'indeterminatezza temporale che caratterizza l'avverbio. La contiguità che esso assicura con l'eletta poetica del vago e dell'indefinito gli conferisce un'indubbia coloritura stilistica nell'ottica del lirismo leopardiano. Basterà additare il famosissimo spunto germinale «Silvia, rimembri ancora», il cominciamento delle *Ricordanze* («Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea | tornare ancor per uso a contemplarvi»), i prodromici interrogativi del *Canto notturno* («Ancor non sei tu paga | di riandare i sempiterni calli? | Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga | di mirar queste valli?», vv. 5-8), ove è in forte oggetto iterativo proprio l'avverbio in questione, come in quella se-

48 Si prenda il noto finale di *Alla luna*: «Oh come grato occorre | nel tempo giovanil [...] | il rimembrar delle passate cose» (vv. 12-15); da confrontarsi con «il ciel fatto cortese | dal rimembrar delle passate imprese» di *A un vincitore nel pallone*, vv. 51-52.

49 Quasimodo apre e serra (v. 1 e v. 11) simmetricamente il proemio con l'identico iussivo (QUASIMODO 1951, p. 11). La traduzione d'uso di Privitera esordisce, sullo stesso registro, con «Narrami» (HEUBECK - WEST 1981, p. 7).

quenza della *Ginestra* in cui il vignaiolo « ancor leva lo sguardo | sospettoso alla vetta | fatal, che nulla mai fatta più mite | ancor siede tremenda, ancor minaccia | a lui strage », vv. 243-7), e, per finire, la vecchina che nella strofa introduttiva del *Sabato del villaggio* viene rammentando di quando « ancor sana e snella » (v. 13) ballava tra i suoi coetanei. Questo crononimo consente al poeta di tenere saldo il filo che lega l'oggi allo ieri all'interno di una visione circolare degli accadimenti umani. Tale sguardo si rivela appropriato anche nel caso della nuova versificazione di un poema epico, incardinato su una narratività di tipo ciclico, che è predisposta a ripetersi in una prospettiva illimitata e ininterrotta. Attraverso quell'« ancora », solo in apparenza secondario, Leopardi coglie lo specifico del genere tradotto nella sua natura di ovidiano *perpetuum carmen*, assimilabile al « perpetuo canto » di Silvia, *alter ego* dell'io lirico.

(v. 13) *di questi casi*. Sono le peripezie di Ulisse. Omero si limita a un sommario τῶν, il genitivo plurale dell'articolo usato in funzione di pronomi deittico sostantivato. Pindemonte arricchisce l'espressione generica con un aggettivo del tutto estraneo alla fonte (« di sì ammirande cose »). Leopardi vi integra un nome che nei *Canti* gli è congeniale per rappresentare le sventure della vita: « i casi acerbi » (*Bruto minore*, v. 50), « Oh casi! » (ivi, v. 101), « d'amarissimi casi ordine immenso » (*Inno ai Patriarchi*, v. 38). Su tutte queste occorrenze svetta il « cieco | dispensator de' casi » del finale di *Ultimo canto di Saffo* (vv. 57-58), locuzione che esprime, come glossava *ad locum* lo stesso autore, l'oscuro potere del « fato »<sup>50</sup> avverso alla poetessa di Lesbo. In *A*<sub>r</sub> è presente la sequenza allotria « di questi eventi » (CARINI 1964, p. 70). Anche tale sinonimo si è ritagliato un posto nel lessico poetico leopardiano: « umani eventi » (*Alla primavera o delle favole antiche*, v. 69), « lugubri eventi » (*Inno ai Patriarchi*, v. 35), « destinati eventi » (*Ultimo canto di Saffo*, v. 45). Ma soprattutto si veda l'indimenticata protesta di *A Silvia*: « Questi | i dilette, l'amor, l'opre, gli eventi | onde cotanto ragionammo insieme? » (vv. 56-58). Per il Recanatese la prima è forma poiziore perché include una venatura tragica ereditata dalla matrice latina *casus*, voce sì media ma impiegata per lo più nel senso negativo di accidente calamitoso. Mi pare poi convincente richiamare il precedente palmare di *tot volvere casus* che fa capolino in un altro celebratissimo proemio, quello dell'*Eneide* (v. 9), riferito in pari grado alle odissee del personaggio di primo piano del poema. Propenderei, pertanto, per un calco virgiliano. Anche al debutto della traduzione del secondo libro del poema del Mantovano, Leopardi utilizza il medesimo sostantivo. Enea, nel prendere a raccontare a Didone le traversie della notte

<sup>50</sup> Cfr. GAVAZZENI – LOMBARDI 1998, p. 23, *sub vocem*.

dell'incendio di Troia, si esprime con «io dire i casi | tristissimi dovrò» (vv. 6-7), servendosi di una *iunctura* che, messa in forte rilievo dall'*enjambement*, traspone l'aggettivo neutro sostantivato *miserrima* (v. 5). Qualche endecasillabo dopo, il capostipite della stirpe romana chiama «nostri casi» (v. 15) quelli che si accinge a rievocare alla regina di Cartagine, rifacendo stavolta pari pari il modello: *casus [...] nostros* (v. 10).

## 5. ALCUNE CONCLUSIONI

Già a un'occhiata a volo d'uccello il preludio leopardiano si presenta numericamente più stringato e compatto a fronte di quello pindemontiano, maggiore di tre linee versali. In *A* si nota una tensione a concentrare il dettato lirico per dotarlo di una più accentuata energia comunicativa (ridurre al minimo per ottenere il massimo), anche a costo di incorrere in un 'parlar aspro' ben lontano dalla *levitas* pindemontiana. Di questa tecnica del sottrarre è spia il taglio netto a fine prologo di *θεά*. In apparenza Leopardi sembra contravvenire a un principio della traduzione da lui caldeggiato nella *Lettera ai Compilatori della «Biblioteca italiana»*: «ogni parola del testo trascurata è una gemma perduta» (LEOPARDI 1988, II, p. 430).<sup>51</sup> Ma evidentemente il termine, collocato nell'insieme del verso, più che una 'gemma' gli sarà sembrato una zeppa. Leopardi sfronda la fonte laddove occorre. Non gli sarà stata di certo estranea la stizzosa accusa dell'adorato Orazio, *indignor quandoque bonus dormitat Homerus* (*Ars poetica*, v. 359),<sup>52</sup> che ciononostante perdonava tali cadute di attenzione alla luce della lunghezza dell'opera. E sarà proprio in forza della natura straripante e dell'andatura qua e là 'sonnolenta' del poema arcaico che Leopardi espunge ciò che ai suoi occhi è inessenziale («soverchi epiteti ec. ed altri ornamenti che egli profonde fuori di luogo», *Zib.* 1449, 4 agosto 1821),<sup>53</sup> al contrario della condotta da lui seguita per l'*Eneide*, un *opus breuius*, in cui si sarebbe «tenuto dietro al testo motto a motto» (LEOPARDI 1988, I, p. 555). Sicché anche al cospetto del venerando maestro non si deve essere deferenti e sussiegosi. La stessa propensione di Leopardi ad atetizzare alla bisogna Omero si coglie nell'omissione di *πολλίεδρον*, epicismo per allungamento di *π(τ)ολις*, 'città': «la sacra | Ilio» (*A*) vs. «d'Iliò le sacre torri» (*B*). La fraseologia condensata potrebbe essere il retaggio involontario di un binomio montiano più volte adottato nella versione dell'*Iliade*, «il sacro Ilio/Ilion(e)», tanto più che una variante di *A*<sub>2</sub> reca la forma maschile «il sacro Ilio». All'*auctoritas*

<sup>51</sup> Oppure è «come un ramo senza foglie» (LEOPARDI 1988, II, p. 430).

<sup>52</sup> Da Leopardi tradotta «ed Omero anche ha dormito» (*L'arte poetica travestita ed esposta in ottava rima*, 43, v. 340).

<sup>53</sup> Sul problema della «resa degli epiteti e delle formule» cfr. LA ROSA 2017, p. 231.

dell'insigne letterato di Fusignano concede qualcosa anche Pindemonte: «non addusse» è una litote forzosa di ἀφείλετο (con cui assai meglio combacia il «tolse» di *A*) giustificabile solo come riecheggiamento (anche per l'analogo impiego in clausola) dell'iliadico «infiniti addusse | lutti agli Achei» (vv. 2-3), mandato a memoria da intere generazioni di studenti.<sup>54</sup> La parte terminale di *B* trabocca di inserzioni spurie: a «buoi» si 'aggioga' la coppia esornativa «sacri» e «candidi», in vistosa deroga alla secchezza senza accessori del βούς a testo, che *A* conserva al netto di orpelli decorativi. Tanto fa a pugni con quel che Pindemonte scrive nella *Lettera sopra lo stato volgare di Selvaggio Porpora*, in cui si fissano «le licenze dei traduttori»: al riguardo «l'aggiungere, ed il levare», salvo eccezioni, è «ciò che rigorosamente si vuol proibire». <sup>55</sup> Nel sullodato esempio non si vede l'impellenza di disobbedire a tale precetto. Specie nel finale del proemio il Veronese indulge a una prolissità<sup>56</sup> tale da far così sbottare Nicola Festa, apprezzato traduttore in prosa di entrambi i poemi omerici: «Quante giunte!».<sup>57</sup> Esclamazione, quest'ultima, che la dice lunga sulla rivalità che, nei secoli, ha diviso gli italianizzatori del «primo pittor delle memorie antiche».<sup>58</sup>

## BIBLIOGRAFIA

ANDRIA 1998 = ANDRIA Marcello, «Leopardi traduttore dell'*Odissea*. Un inedito frammento del canto II», in *La parola del passato*, III, 1998, pp. 226-37.

ANGELINI 2016 = ANGELINI Anna, «Il mare degli antichi e i suoi pericoli. Tra gorghi, stretti e rupi cozzanti», in *Biblos*, 2016, 2, pp. 79-84.

BIGI 1964 = BIGI Emilio, «Il Leopardi traduttore dei classici», in *GSLI*, CXLI, 1964, pp. 186-234.

BLASUCCI 2003 = BLASUCCI Luigi, «Leopardi e Pindemonte», in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 237-51.

BOSSI 2007 = BOSSI Francesco, «Sulla traduzione leopardiana del l. I dell'*Odissea*», in *Eikasmós*, 2007, 18, pp. 411-14.

CALZECCHI ONESTI 1989 = OMERO, *Odissea*, testo originale a fronte, trad. di Rosa CALZECCHI ONESTI, pref. di Fausto CODINO, seconda ed., Torino, Einaudi, 1989.

54 Si consideri poi che «addusse» è «latinismo frequentissimo in tutta la versione» di Pindemonte (così glossa Michele MARI in PINDEMONTI 1993, p. 84).

55 In VALERIO FLACCO 1776 (ora in PINDEMONTI 1993, p. 29).

56 Sugli aspetti ridondanti di certe rese di

Pindemonte cfr. MARI 1994, p. 428.

57 FESTA 1918, p. 1.

58 La citazione, tratta da Petrarca (*Trionfo della fama* III, v. 15), rimbalza nella *Lettera ai Compilatori della «Biblioteca italiana»* (LEOPARDI 1988, II, p. 429).

CAMAROTTO 2016 = CAMAROTTO Valerio, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

CAMAROTTO 2012 = CAMAROTTO Valerio, «Note sulla traduzione del II canto dell' *Odissea*», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2012, 8, pp. 55-68.

CAMAROTTO 2010 = CAMAROTTO Valerio, «La “gemma perduta”: le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2010, 6, pp. 79-116.

CARINI 1964 = CARINI Nello, *Giacomo Leopardi critico e traduttore di Omero*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 1964.

CASTEGNARO 1961 = CASTEGNARO Alberto, «Il “diverso esiglio”», in *Aevum*, XXXV, 1961, 5/6, pp. 490-4.

CENTENARI 2013 = CENTENARI Margherita, «“Prendere persona di greco”. Per una rilettura dell' *Inno a Nettuno* di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria», in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, VIII, 2013, 1, pp. 119-43.

CHANTRAINE 2009 = CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, nouvelle édition, Paris, Klincksieck, 2009.

DAMIANI 2015 = LEOPARDI Giacomo, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2015<sup>2</sup>.

DINDORF 1855 = DINDORFIUS Gulielmus (edidit), *Scholia graeca in Homeri Odyseam ex codicibus aucta et emendata*, t. I, Oxonii, E Typographeo Academico, 1855.

D'INTINO 1999 = LEOPARDI Giacomo, *Poeti greci e latini* a cura di Franco D'INTINO, Roma, Salerno Editrice, 1999.

FESTA 1981 = OMERO, *Odissea*, trad. di Nicola FESTA, Novara, Edipem, 1981.

FESTA 1918 = OMERO, *Odissea*, tradotta da Ippolito PINDEMONTI, confrontata sul testo e annotata da Nicola FESTA, seconda ed. ampliata e migliorata, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli-Palermo, Paravia, 1918.

FLORA 1940-1941 = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le Opere di Giacomo Leopardi*, a cura di Francesco FLORA, 2 voll., Milano, Mondadori, 1940-1941.

FOSCOLO 1933 = FOSCOLO Ugo, «Sulla traduzione dell' *Odissea*», in *Id.*, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, ed. critica a cura di Emilio SANTINI, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 197-230 (già «Sulla traduzione dei primi due Canti dell' *Odissea*», in *Annali di Scienze e Lettere*, 2, 1810, pp. 25-78).

FOSCOLO 1961-1967 = FOSCOLO Ugo, *Esperimenti di traduzione dell'«Iliade»*, ed. critica a cura di Gennaro BARBARISI, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1961-1967.

GENETELLI 2003 = GENETELLI Christian, *Incursioni leopardiane: nei dintorni della conversione letteraria*, Padova, Antenore, 2003.

GUIDORIZZI 1991 = *Il Sublime*, a cura di Giulio GUIDORIZZI, Milano, Mondadori, 1991.

GALLO – GARBOLI 1962 = LEOPARDI Giacomo, *Canti. Con un'appendice di scritti del poeta*, a cura di Niccolò GALLO e Cesare GARBOLI, Torino, Einaudi, 1962.

HEUBECK – WEST 1981 = OMERO, *Odissea*, a cura di Alfred HEUBECK e Stephanie WEST, trad. di G. Aurelio PRIVITERA, vol. I (Libri I-IV), Milano, Mondadori, 1981.

LA ROSA 2020 = LA ROSA Maddalena, «“Una impressione tutta nuova”: Leopardi traduttore della poesia greca arcaica», in *Italiano LinguaDue*, 2020, 1, pp. 563-75.

LA ROSA 2017 = LA ROSA Maddalena, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*, Milano, Ledizioni, 2017.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose*, I, *Poesie*, a cura di Maria Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, II, *Prose*, a cura di Ronaldo DAMIANI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1988.

LEOPARDI 1853 = LEOPARDI Giacomo, *Studi filologici*, raccolti e riordinati da Pietro PELLEGRINI e Pietro GIORDANI, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1853.

LEOPARDI 1817 = LEOPARDI Giacomo, *Traduzione del libro secondo dell'Eneide*, Milano, Pirotta, 1817.

LEOPARDI 1816 = LEOPARDI Giacomo, *Saggio di traduzione dell'Odissea del conte G. L. (canto primo)*, in «Lo Spettatore», LV-LVI (1816), pp. 112-7, 135-43.

LIDDEL – SCOTT 1975 = LIDDEL Henry George – SCOTT Robert, *Dizionario illustrato greco-italiano (Intermediate Greek-English Lexicon)*, ed. adattata e aggiornata a cura di Quintino CATAUDELLA, Manfredo MANFREDI, Filippo DI BENEDETTO, Firenze, Le Monnier, 1975.

LONARDI 2005 = LONARDI Gilberto, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005<sup>2</sup>.

MARI 1994 = MARI Michele, «“Come Sole, che piega in ver l'Occaso”. L'Odissea di Ippolito Pindemonte», in ID., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 425-44.

MEDICI 1970 = MEDICI Mario, *s.v. lunghesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto BOSCO, vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970.

MORONCINI 1934 = LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*, nuova ed. ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative di Francesco MORONCINI, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1934.

MUSCETTA – SAVOCA 1968 = LEOPARDI Giacomo, *Canti. Paralipomeni, Poesie varie, Traduzioni poetiche e versi puerili. Con le concordanze dell'opera poetica leopardiana*, a cura di Carlo MUSCETTA e Giuseppe SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.

MONTI 1832 = MONTI Vincenzo, «Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'*Iliade*», in ID., *Opere inedite e rare*, vol. I, *Prose*, Milano, La Società degli Editori, 1832, pp. 309-29.

MOUNIN 1965 = MOUNIN Georges, *Teoria e storia della traduzione (Traduction et Traducteurs)*, trad. it. di Stefania MORGANTI, Torino, Einaudi, 1965<sup>2</sup>.

MUSUMARRA 1982 = MUSUMARRA Carmelo, «Le "gemme perdute" della poesia», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 503-13.

PANIZZA 1996 = PANIZZA Giorgio, «Da greco a italiano: Leopardi e la funzione Giordani», in ID. (a cura di), *Giordani letterato*. Seconda giornata piacentina di studi (Piacenza 20 maggio 1995), Piacenza, Tip. Le. Co, 1996, pp. 67-87.

PARRINI CANTINI 2003 = PARRINI CANTINI Elena, «"M'inginocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia"»: Leopardi traduttore dell'*Odissea*», in *Per Leggere*, III, 4 (2003), pp. 75-117.

PASCOLI 1913 = PASCOLI Giovanni, *Traduzioni e riduzioni*, raccolte e riordinate da Maria (PASCOLI), Bologna, Zanichelli, 1913.

PINDEMONTI 1993 = PINDEMONTI Ippolito, «*Odissea*» di Omero, introduzione e commento di Michele MARI, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1993.

PINDEMONTI 1822 = PINDEMONTI Ippolito (tradotta da), «*Odissea*» di Omero, 2 voll., Verona, Società Tipografica Editrice, 1822.

PINDEMONTI 1809 = PINDEMONTI Ippolito, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea, e di alcune parti delle Georgiche con due Epistole, una ad Omero, l'altra a Virgilio*, Verona, Gambaretti, 1809.

QUASIMODO 1951 = QUASIMODO Salvatore, *Traduzioni dall'«Odissea»*, Milano, Mondadori, 1951 (già *Dall'«Odissea»*, Milano, Rosa e Ballo, 1945).

RODIGHERO 2019 = RODIGHERO Andrea, «"La natura dell'anima". L'Omero di Salvatore Quasimodo», in *Atene e Roma*, XIII, 2019, 3-4, pp. 276-302.

SAVOCA – PRIMO 2003 = SAVOCA Giuseppe – PRIMO Novella, *Concordanze delle Traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 2003.

SOLE 1982 = SOLE Antonio, «La traduzione leopardiana del primo libro dell'*Odissea*», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 591-605.

STASI 2006 = STASI Beatrice, «Idee di Leopardi sulla traduzione», in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal neoclassicismo al primo romanticismo*. Atti del Convegno Internazionale (Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), a cura di Giuseppe COLUCCIA e Beatrice STASI, Galatina (Le), Congedo, 2006, pp. 291-324.

VALERIO FLACCO 1776 = VALERIO FLACCO Caio, *L'Argonautica*, volgarizzata dal March. Marc'Antonio PINDEMONTE, Verona, Carattoni, 1776.

VALGIMIGLI 1953 = VALGIMIGLI Manara, «La traduzione della *Iliade*», nota introduttiva a Vincenzo MONTI, *Iliade di Omero*, a cura di Manara VALGIMIGLI e Carlo MUSCETTA, Milano, Mondadori, 1953, pp. 3-15.

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* virgiana (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 Bebio 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 linqens | 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.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> DELL'AQUILA 1993, p. 13.

<sup>52</sup> 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 MÖLLEN-DORFF, 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.

## GREGORIO MARIGGIÒ

### ARIMANE IL SERPENTE BOA: ANALISI SIMBOLICA DELL'INNO AD ARIMANE

**ABSTRACT:** This paper aims to solve one of the most cryptic symbols in Leopardi's writings: the reference to a "boa constrictor" related to a deity named Arimane, god of evil in Persian mythology to which Leopardi wrote a hymn. Indeed, the themes laying under the surface of *Ad Arimane* seem to be more than a mere pessimistic ode to anything evil, but one can read a deeper awareness of how myth is related to nature.

**KEYWORDS:** Leopardi, Arimane, winter, religions, nature, snake.

**PAROLE-CHIAVE:** Leopardi, Arimane, inverno, religioni, natura, serpente.

**L'**abbozzo che Leopardi compone intorno agli inizi degli anni Trenta è sicuramente uno dei più suggestivi e dei più criptici tra gli scritti del poeta di Recanati. *Ad Arimane*, infatti è un inno dedicato alla divinità del male della mitologia iranica – a cui era affiancato un dio del bene, Ormuzd – nel quale convergono elementi cosmogonici uniti a riflessioni legate all'ontologia del male.

La decisione di Leopardi di comporre questo inno ha alle basi delle ragioni che si sviluppano nel corso degli anni e in seguito a un lungo processo speculativo grazie al quale egli finalmente approda a una visione della realtà in cui ormai la natura ha fatto proprio il principio distruttivo, finendo per essere identificata con Arimane stesso.<sup>1</sup> Ciò è il risultato delle riflessioni, portate avanti durante l'ultimo periodo recanatese, che hanno come oggetto la stessa ontologia della natura,<sup>2</sup> e che piantano i semi di quella che sarà

<sup>1</sup> Cfr. *Ad Arimane*: «te con diversi nomi il volgo appella, Fato, natura e Dio». Interessante è il rimando testuale al *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: «...tu vedi, Platone, quanto o la natura o il fato o la necessità, o qual si sia potenza autri-

ce e signora dell'universo, è stata ed è perpetuamente inimica alla nostra specie». OPERETTE 1979, p. 384.

<sup>2</sup> «La Natura è come un fanciullo: con grandissima cura ella si affatica a produrre, e a

poi la fase che auspica un ritorno della «social catena» che strinse l'uomo «contra l'empia natura»,<sup>3</sup> un tiranno contro la cui essenza distruttiva<sup>4</sup> gli individui dovranno lottare, uniti in quanto specie.<sup>5</sup> Contestualmente, risulta fondamentale, per lo sviluppo di questa fase del pensiero leopardiano, l'allontanamento definitivo dal cristianesimo, accusato di «essere più atto ad atterrire che a consolare, o a rallegrare, a dilettere, a pascere colla speranza»<sup>6</sup> e il rifiuto delle tendenze spiritualistiche e utilitaristiche di moda tra gli ambienti liberali fiorentini dell'*Antologia*:<sup>7</sup> ciò spiega anche preliminarmente, ma non esaustivamente, l'interesse di Leopardi per i miti estranei all'Occidente cristiano, tra cui proprio quelli iranici.<sup>8</sup>

Nell'analisi di questo componimento, la critica si è soffermata poco e solo superficialmente sui temi sotterranei che si snodano tra le righe, limitandosi a considerare principalmente la questione legata al male e mancando di cogliere quelle interpretazioni che vanno al di là della mera concezione materialistica attribuita a Leopardi dopo il 1824.<sup>9</sup> Per tale motivo, un elemento decisamente pregno di significati che spesso viene tralasciato è il riferimento al «serpente boa», epiteto dello stesso Arimane.<sup>10</sup>

condurre il prodotto alla sua perfezione; ma non appena ve l'ha condotto, ch'ella pensa e comincia a distruggerlo, a travagliare alla sua dissoluzione» (*Zib.* 4421, 28 dicembre 1828).

3 *La Ginestra*, vv. 148-50.

4 «La natura, per necessità della legge di distruzione e riproduzione, e per conservare lo stato attuale dell'universo, è essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice e nemica mortale di tutti gl'individui d'ogni genere e specie, ch'ella dà in luce; e comincia a perseguirli dal punto medesimo in cui gli ha prodotti. Ciò, essendo necessaria conseguenza dell'ordine attuale delle cose, non dà una grande idea dell'intelletto di chi è o fu autore di tale ordine» (*Zib.* 4485-6, 11 aprile 1829).

5 «...quella tal "intelligenza o forza o necessità o fortuna" designata col termine 'natura' finisce con l'assumere sempre più la fisionomia – già delineata nel *Dialogo della natura e di un islandese* e che verrà sviluppata nell'abbozzo dell'inno *Ad Arimane* e nella *Palinodia al Marchese Gino Capponi* – di un despota cieco, infantile, prepotente e capriccioso, da cui occorre guardarsi e, con tutti i mezzi di cui si dispone, difendersi» (MONETA 2006, pp. 254-5).

6 *Zib.* 3497-509, 23 settembre 1823.

7 «Giacché la civilizzazione indicata da Leopardi quale rimedio, sia pure parziale, alla

degradazione morale del secolo, si configurava come risorgimento dalla 'barbarie' del Medioevo, nella linea della corrente di pensiero scaturita dalla teoresi razionale e antidogmatica del Rinascimento, e culminata nell'empirismo dell'illuminismo settecentesco: in una visuale, dunque, densa di implicazioni antispiritualistiche, si da suscitare ampie riserve nel gruppo dell'*Antologia*, impegnato in una complessa opera di mediazione e di raccordo tra le istanze riformatrici dell'illuminismo, riproposte in chiave *idéologique*, e le attese ideali dei settori éclairés dell'intelligenza di ispirazione cattolica» (FERRARIS 2008, p. 7).

8 «...la lezione della classicità venne accolta dall'ultimo Leopardi, come s'è visto, in una prospettiva di restituzione di valore alla civiltà moderna, alla luce dell'approfondimento, sul piano speculativo, delle implicazioni antispiritualistiche insite nel pessimismo antico, e della sperimentazione, sul piano letterario, di un nuovo modulo di scansione spazio-temporale del discorso poetico» (ivi, p. 23).

9 Molto pertinente invece, per ciò che riguarda la questione delle fonti, l'intervento di PANAINO 2005; degna di nota è anche la ricognizione di LONARDI 2019.

10 *Ad Arimane*: «Animali destinati in cibo. Serpente Boa. Nume pietoso ecc.».

Tenendo conto delle premesse già esposte a proposito della concezione della natura e del rifiuto del cristianesimo, un punto di partenza imprescindibile per poter davvero comprendere appieno il senso e le implicazioni intrinseche all'inno, è una lettera che Leopardi scrive ad Antonio Papadopoli, nel gennaio del 1826, nella quale leggiamo:

Certo la mia salute non è buona, ed io non sono allegro, ma questi orribili freddi sono la principal cagione dell'uno e dell'altro. Aspetto e invoco ferventemente il regno di Ormuzd, la vittoria di Osiride contro Tifone, la venuta del Redentore, il trionfo dell'agnello pasquale. Tu che hai letto il Dupuis m'intendi bene. (*Epist.*, I, lettera 820, ad Antonio Papadopoli, 16 gennaio 1826)

La lettera è fondamentale perché ci permette di cogliere un dettaglio importantissimo: il riferimento all'opera di Charles-François Dupuis. L'intellettuale francese a cui si riferisce Leopardi è l'autore di uno scritto intitolato *Abrégé de l'origine de tous les cultes*.<sup>11</sup> Dagli elenchi di letture (*PP*, pp. 113-22) sappiamo che Leopardi nella primavera del 1825 lesse *Le rovine, Ossia meditazione sulle rivoluzioni degli imperi*, di Constantine-François Volney, il quale, nel tentativo di ricostruire i motivi che portano a far nascere la discordia tra gli esseri umani, apporta una possibile ricostruzione dell'origine delle religioni – che ne rappresenterebbero, secondo l'autore, una delle principali cause. Questo testo è importantissimo perché ci consente di collocare una pietra miliare da cui partire per l'analisi dei temi dell'inno: Volney, infatti, tra le fonti che usa per la sua ricostruzione storico-antropologica delle religioni, cita proprio il testo di Dupuis, che compare, negli elenchi di letture, subito dopo *Le Rovine*.

La presenza dei due testi, uno di seguito all'altro, negli elenchi, ci consente di dire, con un certo grado di sicurezza, che in Leopardi, a partire da questa data, si intensifica l'interesse per lo studio delle religioni e ciò risulta fondamentale, perché da questo momento in poi egli approfondisce la religione iranica grazie al testo di Dupuis, facendo proprie le analisi genealogiche dell'autore francese.<sup>12</sup> La lettera a Papadopoli, dunque, assume un valore ancora più importante, perché dimostra che Leopardi, non solo ha letto con attenzione l'*Abrégé* al punto da citarlo con il suo allievo, ma interiorizza e introietta i mitologemi che si ritrovano all'interno della stessa opera. Particolarmente importante risulta allora il tema invernale, e più in generale ciò che riguarda il ciclo stagionale.

11 In questa sede viene fatto riferimento alla seguente edizione: DUPUIS 1798.

12 Bisogna dire che Leopardi era già avvezzo a quelle tematiche, avendo letto e fatto suo

già durante l'adolescenza Plutarco, in particolare *Iside e Osiride*, che compare come fonte per lo stesso DUPUIS 1798.

Nella lettera, infatti, Leopardi fa riferimento al freddo dell'inverno (ricordiamo che la lettera è scritta a gennaio) come causa principale dei suoi malesseri, e a ciò aggiunge che aspetta e invoca il regno di Ormuzd, vale a dire l'estate. Vediamo meglio ciò che Dupuis scrive a proposito delle due entità della religione iranica:

Cette subdivision de l'action des deux principes en six tems chacun, est rendue allégoriquement sous l'expression millésimale dans l'autres endroits de la théologie des mages. Car ils subordonnent à l'éternité ou au tems sans bornes, un période de 12.000 ans, qu'Ormud et Ahriman se partagent entr'eux; et pendant laquelle chacun des deux principes produit les effets analogues à sa nature, et livre à l'autre des combats, qui se terminent par le triomphe d'Ormud ou du bon principe. (DUPUIS 1798, p. 103)

I due principi quindi si suddividono sei tempi ciascuno, che rappresenterebbero i sei mesi del periodo primaverile-estivo, e i sei restanti del periodo autunno-invernale, e gli effetti a cui fa riferimento sono la produzione dei frutti e in generale il rinascere della natura durante la primavera e la distruzione di essa stessa durante l'inverno. In questo modo, dunque, si spiegano i riferimenti nella lettera: accostando il proprio stato di salute a quell'allegorica battaglia tra il bene e il male rappresentata nelle teogonie persiana, egiziana e cristiana, Leopardi non solo accusa il freddo invernale come causa dei suoi dolori e della sua infelicità, ma inquadra questi ultimi all'interno di un più ampio e profondo nucleo originario nel quale egli può trovare le cause fondamentali del proprio stato di salute. I suoi malesseri, dunque, assumono un valore che trascende l'individuo e vanno letti nell'ottica del succedersi ciclico delle stagioni. In questo modo, la primavera assumerebbe un valore cosmogonico dal momento in cui viene a identificarsi con il principio positivo, creatore ed eterno da cui tutte le cose discendono.<sup>13</sup>

Il freddo, allora, essendo effetto diretto dell'inverno, diventa, sotto una lente cosmologica che affonda le sue radici nella religione iranica, materializzazione del male, e Leopardi scopre, proprio a tale proposito, che gli antichi teologi avevano formalizzato il male stesso attribuendogli un carattere

13 D'altra parte questo non è un tema nuovo in Leopardi, basti rileggere i versi che aprono la canzone *Alla primavera*: «Perché i celesti danni | ristori il sole, e perché l'aure inferme | zefiro avvivi, onde fugata e sparta | delle nubi la grave ombra s'avvalla [...]». Un altro luogo fondamentale si trova nello *Zibaldone*: «In primavera non è dubbio che la vita nella natura è maggiore, o, se non altro, è maggiore il sentimento della vita, a causa

della diminuzione e torpore di esso sentimento cagionato dal freddo, e del contrasto tra il nuovo sentimento, o fra il ritorno di esso, e l'abitudine contratta nell'inverno. Questo accrescimento di vita (chiamiamolo così) è comune in quella stagione, come alle piante e agli animali, così agli uomini e massime agli individui giovani, sì delle predette specie come della umana» (*Zib.* 2752-3, 4 giugno 1823).

divino, e gli avevano affiancato una divinità opposta, costituendo in questo modo una sorta di diteismo:

Effectivement nous voyons dans la cosmogonie ou gèneses des Hébreux deux principes; l'un appelé dieu, qui fait le bien, et qui, à chaque ouvrage qu'il produit, répète, qu'il voit que ce qu'il a fait est bon. Et après lui vient un autre principe, appelé démon ou diable, et Satan, qui corrompt le bien qu'a fait le premier et qui introduit le mal, la mort et le péché dans l'univers. Cette cosmogonie, comme nous le verrons ailleurs, fut copiée sur les anciennes cosmogonies des Perses, et ses dogmes furent empruntés des livres de Zoroastre, qui admet également deux principes, suivant Plutarque, l'un appelé Oromaze et l'autre Ahriman. (Ivi, p. 86)

Queste due entità si dividono così un lavoro necessario al mantenimento dell'ordine della natura: l'una produce, l'altra distrugge. Inoltre, è fondamentale notare che le due divinità delle cosmogonie sono le rappresentazioni personificate dei fenomeni naturali, e che i due principi – del bene e del male – prendono forma dall'osservazione diretta della natura, nella quale gli antichi avevano visto che la luce è positiva in quanto portatrice di vita e calore, e le tenebre, al contrario, rappresentano tutto ciò che è male. Arimane, dunque, è il risultato di questa rappresentazione deificata delle tenebre.<sup>14</sup> Leggiamo ancora in Dupuis che gli antichi teologi avevano cercato di spiegare l'esistenza del bene e del male attraverso l'immagine di un uovo:

Cet œuf est divisé en douze parties, nombre égal à celui des divisions du zodiaque et de la révolution annuelle qui contient tous les effets périodiques de la Nature, bons et mauvais. Six appartiennent au dieu de la Lumière, qui habite la partie supérieure du Monde; et six au dieu des Ténèbres, qui habite la partie inférieure où se fait le mélange des biens et des maux, L'empire du jour, et son triomphe sur les longues nuits, dure effectivement pendant six signes ou six mois, depuis l'équinoxe du printemps jusqu'à celui d'automne. Pendant tout ce temps la chaleur du Soleil, qui émane du bon principe, sème la Terre de fleurs, l'enrichit de moissons et de fruits. Pendant les six autres mois, le Soleil semble perdre sa force féconde; la Terre se dépouille de

14 Cfr. GIROLAMI 1995: «Gli dei sono il risultato della naturale tendenza degli uomini a guardare il mondo come copia di sé e a immergersi nella comunione totale con le cose, senza astrarre dai corpi ma perdendosi nel gioco delle loro forme e lasciando su di esse l'impronta del proprio sentire. Nell'antica divinità umanizzata il vigore dell'uomo si

incontra con l'energia della natura e la realtà non si dissolve nell'invisibile, ma mantiene intatta la vivacità dei suoi colori. [...] Anche la difesa degli dei assume perciò i toni della polemica antimetafisica e diventa difesa della corporeità contro le astrazioni, nella misura dell'umano contro tutto ciò che supera i parametri della natura».

sa parue; les longues nuits reprennent leur empire, et le gouvernement du Monde est abandonné au mauvais principe. (Ivi, p. 102)

Risulta evidente che il bene sulla terra è dovuto al sole, che con il suo calore garantisce il mantenimento della vita, e che il male sono le tenebre, ovvero la sua assenza. Allora, in questo modo, diventa naturale e scontato per Dupuis arrivare alla conclusione che i due principi siano in realtà la manifestazione fisica delle stagioni, che la guerra eterna che combattono tra loro non sia altro che il ciclo naturale del sole attorno alla terra e che Arimane altro non sia se non l'inverno stesso. Dunque, se le due entità si dividono sei tempi ciascuno, questi tempi venivano individuati dagli antichi teologi nel cielo stellato, e più precisamente nelle costellazioni nelle quali il sole nel corso del suo moto apparente viene a trovarsi. Di conseguenza, lo zodiaco, per le antiche popolazioni era uno strumento fondamentale per scandire il succedersi ciclico delle stagioni, imprescindibile per l'agricoltura. Ed è proprio grazie alle costellazioni, come si vedrà a breve, che il simbolo del serpente compare e ci garantisce la spiegazione dell'epiteto che Leopardi attribuisce alla divinità iranica, dal momento che la costellazione del serpente è strettamente legata all'inverno in quanto posta al di sopra di quella della bilancia, segno nel quale il sole viene a trovarsi durante l'equinozio autunnale.

Prima di arrivare alle conclusioni però è giusto tenere conto che Gilberto Lonardi fornisce un interessante spunto ermeneutico per quanto riguarda la figura di questo criptico «serpente boa», in un articolo pubblicato su *Antinomie* nel giugno del 2020 (LONARDI 2020): secondo il critico si tratterebbe di una suggestione che Leopardi ha tratto da una scultura in mostra ai Musei Vaticani, che aveva visitato durante il suo soggiorno a Roma presso lo zio Carlo Antici tra il 1822 e il 1823.<sup>15</sup> Questa ricostruzione di una possibile fonte iconografica portata avanti da Lonardi prende in realtà avvio da uno spunto di Lucio Felici, che menziona la stessa scultura in un suo intervento proprio riguardo l'abbozzo.<sup>16</sup> A questo punto Lonardi propone due letture:

Per la prima interpretazione si tratta del serpente come figura del Tempo. Ahriman, il dio persiano del male, si muove, come il dio del bene, in una sorta di immutabilità temporale. Le sue spire alluderebbero all'eterno Ritorno del Tempo. [...] L'altra lettura è più spiccia e realistica: Ahriman è il soffocatore delle sue vittime, e fa tutt'uno col serpente boa. Non le uccide, le innumerevoli vittime, col colpo

15 Cfr. LONARDI 2020: «È il Serpente Boa che avvolge il suo Signore e Padrone, il potentissimo Ahriman, facendo quasi tutt'uno col dio, in una raffigurazione che Giacomo poteva conoscere perché stava a Roma dal 1804, acquistata in quell'anno dai Musei Vaticani. Proprio il Museo

di cui lui stesso fa menzione ad altro proposito, in *Zib.*, aprile 1824, dimostrando chiaramente di esserci stato in visita, dunque tra secondo 1822 e primo 1823, quando era a Roma ospite degli Antici» (ultima consultazione: 3 aprile 2022).

16 Cfr. FELICI 2000.

visibile della spada – com'è della Figura eroica, solare –, ma con la tattica lunga, estenuante, vile, nascosta nelle tenebre, della sua spira multipla e mortifera. [...] Credo che Leopardi si ritrovasse facilmente nella seconda di queste letture. E anche, dicevo più sopra, Voltaire, il molto ascoltato Voltaire, collegava ad Ahriman o Hariman, le serpent, il serpente. (*Ibid.*, ultima consultazione: 3 aprile 2022).

Escluderei la prima interpretazione, come d'altra parte fa anche Lonardi, poiché del tutto estranea sia alle fonti di Leopardi sia al suo stesso modo di pensare; per quanto riguarda la seconda, pur essendo certamente molto suggestiva e fornendo un'immagine concreta dell'azione malvagia di Arimane, tuttavia, non esaurisce il suo significato intrinseco e profondo. Anche supporre che una fonte iconografica così lontana nel tempo e così difficile a ricordarsi – a maggior ragione perché in quel periodo l'interesse di Leopardi per Arimane non era ancora acceso come dopo le letture dal 1825 in poi – possa aver influito e ispirato la figura del serpente nell'abbozzo è difficile da credere, nonostante, a ogni modo, sia giusto tenerne conto. Altrettanto giusto sarebbe prendere in esame l'attestazione del 'boa' all'interno della *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, a cui Leopardi apporta una nota nella quale leggiamo:

Pelliccia in figura di serpente, detta dal tremendo rettile di questo nome, nota alle donne gentili de' tempi nostri. Ma come la cosa è uscita di moda, potrebbe anche il senso della parola andare fra poco in dimenticanza. Però non sarà superflua questa noterella. (LEOPARDI 2015, p. 411)

Non è improbabile che il riferimento al serpente all'interno dell'inno possa caricarsi di una valenza ironica nei confronti delle mode delle dame fiorentine frequentate in quel torno di anni, nel momento in cui la moda e la morte condividono le stesse tendenze distruttive:<sup>17</sup> dunque si potrebbe intendere come un'ulteriore traccia dell'insofferenza di Leopardi nei confronti della società liberale riunita nei salotti dell'*Antologia*.

Tenendo conto di tutte queste ipotesi di lavoro, a questo punto tenderei a focalizzare l'attenzione sulle fonti scritte, queste sì molto più fruttuose: Volney e, ancora una volta, Dupuis – imprescindibile, del resto, se si vuole discutere a fondo della questione di Arimane. Leggiamo infatti in Volney:

Il *mobed*, passando successivamente allo sviluppo della sua religione e riferendosi al *Sadder* e allo *Zendavesta* narrò, nello stesso ordine del

17 «...sono che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vadi a questo ef-

fetto per una strada e io per un'altra» (OPERETTE 1979, p. 54, *Dialogo della Moda e della Morte*).

*Genesi*, la creazione dell'uomo in *sei gahans*; l'introduzione del *male* nel mondo per opera del *grande serpente*, *emblema di Arimane*; la ribellione e i combattimenti di questo genio del *male* e delle *tenebre* contro *Ormuzd*, dio del *bene* e della *luce*, la divisione degli angeli in *bianchi e neri*, in *buoni e cattivi* [...]. (VOLNEY 2016)

L'autore francese scrive chiaramente che il grande serpente che ha portato il male nel mondo, altro non è che l'emblema di Arimane. Non c'è dunque spazio per interrogativi: il serpente e Arimane sono in stretta relazione tra loro, l'uno significa l'altro. Ecco svelata la presenza del «serpente boa» all'interno dell'inno; non si tratta quindi di una fonte iconografica, ma di una più precisa fonte scritta che non lascia alcun dubbio a riguardo. Leggiamo più avanti che:

In *Persia*, in tempi successivi, ci fu il *serpente* che con il nome di *Arimane* formò la base del sistema di *Zoroastro*, ed è lui, o *cristiani* ed ebrei che è divenuto il vostro *serpente* di *Eva* (la vergine celeste) e quello della *croce*; in tutti e due i casi, simbolo di *Satana*, il *nemico*, il grande *avversario* dell'*anziano dei giorni*, cantato da *Daniele*.<sup>18</sup> (*Ibid.*)

Il serpente è collegato, conseguentemente, anche alla cosmogonia giudaico-cristiana: quello rappresentato nella *Genesi* è lo stesso serpente che simboleggia Arimane. È chiaro, a questo punto, che il serpente boa, a cui accenna Leopardi, altro non è se non colui il quale porta il male nel mondo, l'origine e la vera fonte della *souffrance* universale. E, per Leopardi, il richiamo alla *Genesi* rievoca certamente quel momento speculativo nel quale tentava di accordare il suo sistema a quello cristiano, leggendo nella caduta edenica l'origine della degradazione ad opera della ragione, e dunque anche l'origine del male stesso dell'essere umano. Il simbolismo però non si esaurisce qui, poiché prende forma da una questione ben più ampia e complessa, dal momento che tutto il discorso cosmogonico ha origine dall'astrologia:<sup>19</sup> il punto da cui parte l'analisi delle religioni di Dupuis è l'osservazione diretta della natura e la sua conseguente deificazione, e la lettura dei quadri celesti

18 Cfr. anche DUPUIS 1798, p. 294: «La première base est l'existence d'un grand désordre, introduit dans le monde par un *serpent*, qui a invité une femme à cueillir des fruits défendus; faute dont la suite à été la connaissance du mal, que l'homme n'avait pas encore éprouvé et qui na pu être réparé que par un Dieu vainqueur de la mort et du prince des ténèbres» [corsivo mio].

19 Del resto, Leopardi, già fin dalla giovinezza, dimostra confidenza con l'argomento dal momento che nella *Storia dell'Astronomia*

ricostruisce il significato dei segni zodiacali: «L'Ariete [...] mostra, secondo M. Pluche, la robustezza degli agnelli, i quali al cominciar di primavera sono ormai pronti a seguire al pascolo il montone ne' prati. Il Toro [...] ingrossa la mandria unito ai capretti, i quali, secondo l'osservazione del sig. Hyde, occupavano nell'antico Zodiaco il luogo de' Gemelli. Il Cancro, o Granchio, il quale cammina allo indietro ed obliquamente [...] esprime il moto retrogrado ed obliquo, che fa il sole dopo oltrepassato questo segno. La ferocia del Leone [...] simbo-

è, appunto, uno dei mezzi attraverso i quali gli antichi non solo potevano comprendere e studiare la natura, ma, così facendo, essere in grado anche di gestire i tempi dell'agricoltura.<sup>20</sup> Dupuis, infatti, spiega che, dal momento che il male nel mondo è stato introdotto da un serpente che ha spinto una donna a mangiare il frutto della conoscenza del bene e del male dall'albero proibito, si è reso necessario un atto di redenzione per opera di un dio riparatore, per riabilitare l'essere umano edenico caduto, ormai, dal suo stato di benessere primordiale:

Car dans l'opinion des chrétiens, l'incarnation de Christ n'est devenue nécessaire que parce qu'il fallait réparer le mal introduit dans l'univers par le *serpent*, qui séduisit la première femme et le premier homme. On ne peut séparer ces deux dogmes l'un de l'autre; point de péché, point de réparation; point de coupable, point de réparateur. Or cette chute du premier homme, ou cette supposition du double état de l'homme d'abord créé par le bon principe, jouissant de tous les biens qu'il verse dans le monde, *et passant ensuite sous l'empire du mauvais principe, et à un état de malheur et de dégradation*, dont il n'a pu être tiré que par le principe du bien et de la lumière, est une fable cosmogonique, de la nature de celles que faisaient les mages sur Ormusd et sur Ahriman, ou plutôt elle n'est qu'une copie de celles-là. (DUPUIS 1798, pp. 294-5)

Il rapporto che intercorre tra il mito cristiano e quello persiano è diretto, anzi Dupuis afferma con molta sicurezza che il primo non è che una copia del secondo, e che tutto il simbolismo di cui il cristianesimo è rivestito non è che la ripresa diretta delle allegorie solari dei magi. Inoltre, poiché egli ha la necessità di dimostrare che il mito cosmogonico altro non è se non una lettura allegorica dell'annuale rivoluzione del sole attorno alla terra e del ciclo delle stagioni che ne è direttamente l'effetto, ricostruisce in questo modo il mito collegandolo ai segni zodiacali e alle rispettive costellazioni:

leggia l'ardore e la forza de' raggi del sole, allorché egli si inoltra verso il medesimo. La Vergine che porta in mano spighe, esprime chiaramente la mietitura. [...] La Bilancia [...] vale a contrassegnare l'equinozio, ed il veleno dello Scorpione a dinotare le malattie autunnali. La caccia delle fiere selvaggie, che gli antichi solean fare all'approssimarsi del verno vien simboleggiata dal Sagittario, ed il costume della capra di andar per le montagne, inerpicandosi, in cerca del pascolo, mostra evidentemente l'ascendere che fa il sole per lo Zodiaco, dopo oltrappassato un tal segno. L'Acquario dinota le invernali piogge, ed il segno de' Pesci, l'abbondanti pesche,

che soglion farsi al declinare della fredda stagione» (PP, pp. 751).

20 D'altra parte, ancora nella *Storia dell'Astronomia* leggiamo che: «L'uomo non tardò gran tempo ad avvedersi della necessità ed utilità dello studio degli astri. Secondo Cassini ella fu inventata al principio del mondo, poiché, per servirmi delle sue parole, "non fu la sola curiosità, che trasportò gli uomini ad applicarsi alle osservazioni astronomiche; si può dire che vi furon costretti dalla necessità. Perché se non si osservano le stagioni, che si distinguono dal moto del sole, è impossibile di riuscire nell'agricoltura"» (ivi, p. 750).

Les tems, dit l'auteur du Boundesh, est de douze mille ans: les mille de dieu comprennent l'agneau, le taureau, les gemeaux, le cancer, le lion, et l'épi ou la vierge, ce qui fait six mille ans. Substituez au mot ans, celui de parties ou petites périodes de tems, et aux nomes des signes ceux des mois, et alors vous aurez *germinal, floreal, prairial, messidor, thermidor, fructidor*; c'est-à-dire les beaux mois de la végétation périodique. Après les mille de dieu, vint la balance. Alors Ahriman courut dans le monde. Puis vint l'arc où le sagittaire et Afrasiab fit le mal, etc. Substituez au nom des signes ou de la balance, du sagittaire, du capricorne, du verseau et des poissons, ceux des mois, *vendemiaire, brumaire, frimaire, nivôse, pluviôse, et ventôse*, et vous aurez les six tems affectés au mauvais principe et à ses effets, qui sont les frimats, les neiges, les vents et les pluies excessives. Vous remarquerez que c'est en *fructidor* ou dans la saison des pommes que le mauvais génie vient répandre dans le monde sa funeste influence, le froid et la désorganisation des plantes etc. C'est alors que l'homme connaît les maux qu'il avait ignorés pendant le printemps et l'été, dans les beaux climats de l'hémisphère septentrional. (Ivi, pp. 297-8)

Avendo rintracciato nelle allegorie cosmogoniche l'impianto astrologico, e avendo visto che alla divisione dei tempi dei due principi corrispondeva esattamente la divisione dell'anno in due periodi, vale a dire primavera-estate e autunno-inverno, Dupuis si appresta a spiegare che il serpente che arriva a settembre per portare il male nel mondo altro non è se non la costellazione del serpente, la quale si colloca esattamente al di sopra di quella della bilancia, segno nel quale si trova il sole nel momento dell'equinozio d'autunno, vale a dire il momento in cui il sole comincia la sua rotta verso l'emisfero inferiore, abbandonando quello superiore alle lunghe notti e al freddo dell'inverno. E ancora, l'autore francese colloca l'albero della conoscenza del bene e del male proprio nel punto equinoziale, cioè sotto la costellazione della bilancia,<sup>21</sup> poiché è proprio quello il momento di contatto tra i due principi:

C'était-là en effet, que se touchaient les limites de l'empire des deux principes; là était le point de contact du bien et du mal, ou pour parler le langage allégorique de la Gènes, c'était-là qu'était planté l'arbre de la science du bien et du mal, auquel l'homme ne pouvait toucher sans passer aussitôt sous l'empire du mauvais principe, à qui appartenient les signes de l'hiver et de l'automne. Jusqu'à ce moment, il avait été le favori des cieux. Ormusd l'avait comblé de tous ses biens; mais

21 Cfr. DUPUIS 1798, p. 302: «Or à quelle époque de la révolution annuelle, le serpent céleste uni au Soleil, montret-il sur l'horizon avec cet astre? C'est lorsque le Soleil est arrivé à la balance, sur laquelle s'étend la constellation du

serpent, c'est-à-dire, au septième signe à partir de l'agneau, ou au signe sous lequel nous avons haut que les mages fixaient le commencement du regne du mauvais principe, et l'introduction du mal dans l'univers».

ce dieu bon avait dans Ahriman un rival et un ennemi, qui devait empoisonner ses dons les plus précieux, et l'homme en devenait la victime, au moment de la retraite du dieu du Jour vers les climats méridionaux. Alors les nuits reprenaient leur empire; et le souffle meurtrier d'Ahriman, sous la forme ou sous l'ascendant du serpent des constellations, dévastait les beaux jardins où Ormusd avait placé l'homme. (Ivi, pp. 299-300)

Giunto settembre, l'uomo smette di essere il prediletto del cielo e conosce la fatica del lavoro, poiché è in quel momento che egli deve faticare per procurarsi il cibo, che equivale nella Genesi alla cacciata dall'Eden e all'incombenza dei vari bisogni corporali. Allegoricamente e materialmente, dunque, l'inverno è il momento della fatica, il momento della sofferenza, ovvero quello nel quale il cattivo principio regna incontrastato e distrugge tutto ciò che di buono aveva fatto il principio positivo e l'uomo si ritrova annichilito dal freddo. Leggiamo ancora che:

Voici comme s'exprime Zoroastre, ou l'auteur de la Gènese des mages, en peignant l'action successive des deux principes dans le monde. Ormusd, dit-il, Dieu lumière et bon principe, apprend à Zoroastre qu'il a donné à l'homme un lieu de délices et d'abondance. «Si je n'avais pas donné ce lieu de délices, aucun être ne l'aurait donné. Ce lieu est Eiren, qui au commencement était plus beau que le monde entier, qui existe par ma puissance. Rien n'égalait la beauté de ce lieu de délices que j'avais donné. J'ai agi le premier; et ensuite Petiârê (c'est Ahriman ou le mauvais principe) ce Petiârê Ahriman, plein de mort, fit dans le fleuve *la grande couleuvre, mère de l'hiver*, [corsivo dell'autore] qui répandit le froid dans l'eau, dans la terre et dans les arbres». Il résulte d'après les termes formels de cette cosmogonie, *que le mal introduit dans le monde est l'hiver* [corsivo mio]. (Ivi, pp. 300-301)

Per concludere, è chiaro che il serpente altro non è se non l'emblema di Arimane, colui il quale porta il male nel mondo, cioè a dire l'inverno. L'immagine viene dedotta direttamente dalla costellazione del serpente nella quale il sole si trova al momento dell'equinozio autunnale, ed è per tale motivo che, nella visione allegorica antica, il serpente assume l'aspetto del principio negativo, collegato al freddo dell'inverno e alla distruzione dei frutti dell'estate.<sup>22</sup> Questo aspetto non dev'essere certo sfuggito a un lettore

22 Cfr. DUPUIS 1798, pp. 301-2: «Cette cosmogonie ne contient donc que le tableau allégorique des phénomènes de la nature, et de l'influence des signes célestes. Car le serpent ou la grande couleuvre qui ramène les hivers, est, comme la balance, une des constellations placées sur les li-

mites que séparent l'empire des deux principes, c'est-à-dire ici sur l'équinoxe d'automne. Voilà le véritable serpent dont Ahriman prend les formes dans la fable des mages, comme dans celle des Juifs, pour introduire le mal dans le monde; aussi les Perses appellent ce génie malfaisant, *l'astre*

attento quale Leopardi, e si può comprendere, dunque, che il riferimento al serpente boa, nell'abbozzo, non è che un riferimento ad Arimane stesso nella sua peculiarità di essere foriero dell'inverno. Poiché, d'altra parte, Dupuis scrive chiaramente che l'inverno è il male, ciò ci permette di ricollegarci alla lettera a Papadopoli: i riferimenti a Ormuzd, Osiride e al Redentore altro non sono se non le immagini dello stesso principio positivo, ovvero quello della primavera-estate, e dunque, di conseguenza, anche Arimane deve essere letto tenendo conto di questa interpretazione, vale a dire dell'inverno. Leopardi dimostra chiaramente di aver introiettato il discorso di Dupuis parlando delle stagioni e riferendosi alle immagini mitologiche analizzate e «decryptate» dall'autore francese.

Dunque Arimane è il serpente foriero dell'inverno, ma al tempo stesso è immagine della natura stessa e ne assume i connotati. Leggiamo infatti che ad Arimane vengono attribuiti «sommo potere e somma intelligenza» e questi rimandi testuali sono importanti dal momento che compaiono in una nota dello *Zibaldone* in cui Leopardi scrive che:

Noi concepiamo più facilmente de' mali accidentali, che regolari e ordinarii. Se nel mondo vi fossero *disordini*, i mali sarebbero *straordinarii*, accidentali; noi diremmo: l'opera della natura è imperfetta, come son quelle dell'uomo; non diremmo: è cattiva. L'autrice del mondo ci apparirebbe una ragione e una potenza *limitata*: niente meraviglia; poiché il mondo stesso (dal qual solo, che è l'effetto, noi argomentiamo l'esistenza della causa) è limitato in ogni senso. Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male? Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v'è del mal, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene. Ma che sperare quando il male è *ordinario*? Dico, in un ordine ove il male è *essenziale*? (*Zib.* 4510-I, 17 maggio 1829)

Le questioni mosse dalle domande di Leopardi assumono l'aspetto di uno spostamento del punto di vista, che da ora in poi si concentra sul soggetto *souffrant*,<sup>23</sup> e non è dunque un interrogativo che abbia uno scopo gnoseologico: la «seconda natura» è uno stato irreversibile, e ciò che rimane da

*serpent*, et le serpent céleste, le *serpent d'Eve*. C'est dans le ciel qu'ils font cheminer Ahriman, sous la forme de serpent. Voici ce que dit le Boundesh ou la Gènesè des Perses. "Ahriman ou le principe du mal et des ténèbres, celui par qui vient le mal dans le monde, pénètre dans le ciel sous la forme d'une couleuvre, accompagné des Dews, ou des mauvais génies qui ne cherchent qu'à détruire." Et ailleurs: "Lorsque les mauvais génies désolaient le monde, et que l'*astre serpent* se faisait un chemin entre le ciel

et la terre, c'est-à-dire, montait sur l'horizon, etc"» [corsivi dell'autore].

23 «Ritorna, in altre parole, la prospettiva esposta dall'Islandese nell'omonimo dialogo e poi sviluppata, come si è visto, in numerose riflessioni dello *Zibaldone* – prospettiva da noi indicata come *punto di vista del vivente o della soggettività* – ch'era stata, con lo *Stratone*, abbandonata per una prospettiva materialistica e necessitaristica – da noi indicata come

fare alla moderna umanità è prendere atto della consustanzialità tra natura e male.<sup>24</sup> Il momento di Arimane è quello in cui il poeta cerca di raccordare quella consapevolezza scaturita dal disinganno, frutto dell'«arido vero», alla ripresa di un 'antico', a un mito che possa garantire «uno strumento di comunicazione linguistica atto a superare l'*impasse* rappresentata dall'inadattabilità della poesia al linguaggio contemporaneo inaridito dal 'disinganno'» (FERRARIS 2008, p. 37). Finalmente, il serpente è la natura stessa, l'inverno che fa parte del suo proprio sistema, e la sua presenza sta a manifestare il recupero, da parte di Leopardi, di un mito che, nel momento in cui prende forma dall'osservazione della natura stessa, sia in grado di dare consistenza pragmatica ed empirica alle sue riflessioni sulla natura del male,<sup>25</sup> e che possa contestualmente incorporare la sofferenza individuale in un quadro generale che abbia una valenza gnoseologica, poiché tutte le creature *souffrantes* sono soggette al regno di Arimane.<sup>26</sup>

## BIBLIOGRAFIA

DUPUIS 1798 = DUPUIS Charles-François, *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, Parigi, Chez H. Agasse, 1798.

FELICI 2000 = FELICI Lucio, «L'Arimane di Leopardi. Dio, il male e la morte», in MILNER Max, *Satana e il romanticismo*, Torino Bollati Borinighieri, 2000, pp. 39-78.

FERRARIS 2008 = FERRARIS Angiola, *L'ultimo Leopardi. Pensiero e poetica 1830-1837*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

GIROLAMI 1995 = GIROLAMI Patrizia, *L'antiteodicea. Dio, Dei, Religione nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995.

punto di vista della natura o dell'oggettività – che non contemplava alcun punto di vista su se stessa e cancellava il problema stesso del male e della *souffrance*» (MONETA 2008, p. 210).

24 «...il discorso sul ruolo preminente spettante, nell'ordine cosmico, al 'male', genera, al suo interno, una serie d'interrogativi, che inducono Leopardi a conferire alla natura i requisiti ontologici di una 'ragione' e di una 'potenza' le cui finalità appaiono imperscrutabili allo sguardo dell'uomo. Nell'ultimo scorcio degli anni Venti l'immagine leopardiana della natura tende dunque a definirsi in base ai concetti fondamentali di 'ragione' e 'potenza', in una prospettiva destinata ad arricchirsi, durante il secondo soggiorno fiorentino, di un ulteriore approfondimento in chiave mitopoietica [appunto il riferimento alla cosmogonia persiana, N.d.R.]» (FERRARIS 2008, p. 36).

25 «È assai probabile che nel clima di rinnovato interesse per i riflessi attuali della lezione della classicità, proprio nei primi anni Trenta, l'intuizione della peculiare valenza conoscitiva delle mitologie antiche si ripropone alla riflessione di Leopardi, inducendolo a considerare l'invenzione mitopoietica come via d'accesso al *lógos*, al vero linguaggio della collettività» (ivi, p. 37).

26 «La figura dell'Arimane leopardiano esprime così compiutamente l'ormai raggiunta identificazione tra natura, dèi e fato [...] e in virtù del suo carattere mitico-simbolico affiora alla luce della coscienza da un passato tanto remoto da coincidere con un eterno presente, conferendo alla cosa significata il valore di una forma immaginativa assoluta, rivelatrice della tragica inconsistenza degli idealismi progressivi dominanti» (ivi, p. 38).

LEOPARDI 2015 = LEOPARDI Giacomo, *Canti*, introduzione e commento di Fernando BANDINI, Milano, Garzanti, 2015.

LONARDI 2020 = LONARDI Gilberto, «Il Pipistrello e il Serpente Boa. Leopardi e Arimane», in *Antinomie* (20/06/2020): <https://antinomie.it/index.php/2020/06/20/il-pipistrello-e-il-serpenteboa-leopardi-e-arimane/>.

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

MONETA 2006 = MONETA Marco, *L'officina delle aporie*, Milano, Franco Angeli, 2006.

PANAINO 2005 = PANAINO Antonio, «Considerazioni iranologiche in margine all'abbozzo leopardiano *Ad Arimane*», in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario ANSELMi *et al.*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 541-58.

PLUTARCO 1985 = PLUTARCO, *Iside e Osiride*, trad. di Marina CAVALLI, Milano, Adelphi, 1985.

VOLNEY 2016 = VOLNEY Constantine-François, *Le rovine. Ossia meditazione sulle rivoluzioni degli imperi*, Milano, Mimesis, 2016.

MARTA VITOLA

SUPERFICIALI PER PROFONDITÀ.  
LEOPARDI E NIETZSCHE  
STILISTI DEL PENSIERO

ABSTRACT: The aim of this article is to understand the reasons that led Leopardi and Nietzsche to give importance to style in philosophy. I will thus examine the way in which the two authors define the relationship between form and content; and, from there, that of style and eternity. In this way, I intend to contribute to the Leopardi-Nietzsche comparison, as well as to the current debate on these issues.

KEYWORDS: Leopardi, Nietzsche, style, philosophy, literature, eternity.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, Nietzsche, stile, filosofia, letteratura, eternità.

I. INTRODUZIONE

«Un libro di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico»,<sup>1</sup> questa fu, com'è noto, una delle tante definizioni che il loro autore diede delle *Operette morali*, ben consapevole che quel libro – nel cui manoscritto «consiste, si può dire, il frutto della mia vita finora passata, e io l'ho più caro de' miei occhi» –,<sup>2</sup> era ben lontano dall'essere mera letteratura.<sup>3</sup> Eppure, in una lettera a Pietro Giordani dell'agosto 1823, è Leopardi stesso a parlarci di quella sua «sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere» senza la quale non si metteva a comporre, e la quale da pochissime persone era apprezzata.<sup>4</sup> E questo valeva anche per la sua filosofia, non solo per la poesia. Proprio riguardo alle *Operette* è ben noto il giudizio di Alessandro Manzoni, manifestato a Louis De Sinner: «Avete letto i saggi

1 *Epist.*, II, lettera 1026, ad Antonio Fortunato Stella, 6 dicembre 1826, p. 1273.

2 Ivi, I, lettera 861, ad Antonio Fortunato Stella, 12 marzo 1826, p. 1104.

3 Il carattere strettamente letterario delle sue operette è infatti rivendicato soltanto in

chiave ironica da Tristano (cfr. *Dialogo di Tristano e di un amico*, LEOPARDI 2016b, p. 219), o per evitare problemi con il padre (cfr. *Epist.*, II, lettera 1548, a Monaldo Leopardi, p. 1740).

4 Ivi, I, lettera 577, a Pietro Giordani, 4 agosto 1823, p. 738.

di prosa del Leopardi? Non si è fatta abbastanza attenzione a questo piccolo volume; come stile, non s'è forse scritto nulla di meglio nella prosa italiana de' nostri giorni». <sup>5</sup> Persino il suo "acerrimo nemico", Niccolò Tommaseo, dovette riconoscere che sì, «i principii» erano «tutti negativi», e «non fondati a ragione», però quanto allo stile: «Mi parve il libro meglio scritto del secolo nostro». <sup>6</sup>

Anche Nietzsche si è sempre impegnato per l'aspetto formale delle sue opere filosofiche, e la loro alta qualità stilistica è stata infatti ampiamente riconosciuta, facendolo legittimamente rientrare tra «i più grandi fenomeni poetico-linguistici della letteratura tedesca». <sup>7</sup> Ne era del resto consapevole egli stesso. Come scrisse a Erwin Rohde nel febbraio 1884:

Pretendo, con questo *Zarathustra*, di aver portato la lingua tedesca alla sua perfezione. Dopo *Lutero* e *Goethe* restava da fare un terzo passo –; guarda un po' tu, vecchio compagno del cuore, se c'è mai stata nella nostra lingua una *tale* combinazione di forza, agilità e musicalità. [...] Il mio stile è una *danza*; un gioco di simmetrie di ogni genere che poi supero d'un balzo, burlandomene. <sup>8</sup>

Oppure in *Ecce homo*:

Prima di me non si sapeva che cosa si può fare con la lingua tedesca, – che cosa si può fare col linguaggio in genere. L'arte del *grande* ritmo, il *grande stile* del periodare, per esprimere un immenso su e giù di passione sublime, sovrumana, questo è stato scoperto per la prima volta da me. <sup>9</sup>

Ancora studente a Lipsia, fu un lavoro sulle fonti di Diogene Laerzio che fece nascere per la prima volta in Nietzsche la consapevolezza di sé come scrittore. <sup>10</sup> Il desiderio di scrivere bene lo portò nel corso degli anni non solo a cercare di perfezionare il suo proprio stile, ma anche a riflettere sul tema stesso della scrittura, a cominciare dalla quarta parte di *Umano troppo umano* I (1878), intitolata *Dell'anima degli artisti e degli scrittori*. Si possono trovare altre riflessioni disseminate un po' in tutte le sue opere pubblicate, e in particolare sono raccolte in un blocco più unitario nella seconda parte di *Umano troppo umano* II, costituita dai 350 aforismi intitolati *Il viandante e la sua ombra* (1879). Va poi menzionato il noto decalogo che compare nella

5 Cfr. LEOPARDI 2016a, p. 37.

6 *Ibid.*

7 «Ad ogni modo, il mondo stilistico di Goethe e quello di Nietzsche sono al loro meglio e insieme al mondo stilistico di Lutero, i più grandi fenomeni poetico-linguistici della letteratura tedesca, e quello di Nietzsche in partico-

lare è forse, dei tre, quello che spicca di più per la sua massa incandescente e per le sue punte eccelse» (GIAMETTA 1998, pp. 70-71).

8 F. Nietzsche a Erwin Rohde, 22 febbraio 1884, in NIETZSCHE 1976a, p. 455.

9 NIETZSCHE. 1964b, p. 314.

10 Cfr. JANZ 1980, pp. 171-2.

lettera a Lou Salomè dell'agosto 1882. E, infine, considerazioni più specificamente sul proprio stile sono in *Ecce homo*. Quanto a Leopardi, si potrebbe affermare che la sua "innocenza stilistica" terminò con il noto passaggio «dall'erudizione al bello»,<sup>11</sup> avvenuta intorno al 1816; da allora, anche lui affiancò alla sua pratica di scrittura riflessioni sullo stile, in particolare nel 1823, per quanto rimaste allo stato di appunti nello *Zibaldone*. Tali riflessioni vengono riprese in modo più definito nell'operetta morale *Il Parini, ovvero della gloria* (1824), e nel *Preambolo* alla traduzione delle *Operette morali* di Isocrate, redatto nel febbraio del 1826.

Questa comune sensibilità stilistica non poteva non emergere e diventare centrale nella storia dell'incontro di Nietzsche con l'opera leopardiana.<sup>12</sup> Nietzsche, com'è noto, si esprime molto positivamente sullo stile di Leopardi, arrivando a definire quest'ultimo nelle lezioni sulla *Storia dell'eloquenza greca* (1872-1873) «il più grande prosatore del secolo»,<sup>13</sup> e, in un frammento postumo del 1875, «il più grande stilista del nostro secolo».<sup>14</sup> Non entreremo qui nel merito dei giudizi di Nietzsche se, cioè, siano o no il frutto di un'accurata conoscenza dell'opera leopardiana. Occorrerà invece capire, a partire dai loro scritti teorici sull'argomento, per quali ragioni diedero entrambi una tale importanza allo stile<sup>15</sup> nelle proprie opere filosofiche. La domanda non è irrilevante: innanzitutto, come contribuito alla critica sul confronto Leopardi-Nietzsche, laddove lo studio comparativo di un tema così fondamentale per entrambi, permetterebbe di far emergere con maggior efficacia aspetti decisivi dell'uno e dell'altro autore.<sup>16</sup> Inoltre, così facendo, si intende anche fornire una diversa prospettiva su quello stesso rapporto tra stile e filosofia, che, fin dalle origini, è sempre stato avvertito in tutta la sua complessità.<sup>17</sup>

11 Cfr. *Zib.* 1741, 19 settembre 1821.

12 Per ricostruire la vicenda del Nietzsche lettore di Leopardi, resta indispensabile ancora oggi l'antologia curata da Cesare Galimberti (cfr. NIETZSCHE 1992). Per la storia della letteratura critica che si è dedicata al confronto tra i due autori rimando a NEGRI 1994, pp. 39-60. Tale rassegna è stata già ampiamente integrata da CAPITANO 2016, pp. 643-44, n. 350. Tra gli studi più recenti non presenti in tale rassegna mi limito qui a menzionare BISCUSO 2019, pp. 175-93; CATTANEO – VITOLA 2025.

13 Riprendo la traduzione da NIETZSCHE 1992, p. 61.

14 NIETZSCHE 1964d, 3[71], p. 105.

15 In questo articolo, quando si parla di "stile", lo si intenderà nel modo in cui traspare dagli scritti dei due autori in questione, i quali, tuttavia, non ne hanno fornito un preciso significato. Si tratta del resto di un concetto

di difficile definizione, come mostra la letteratura sul tema: cfr. in particolare GOODMAN 1975. Sulla storia di tale concetto cfr. MORETTI 2009, dove sono presenti anche riferimenti a Leopardi.

16 Si ricordi, inoltre, che è ancora del tutto assente nella letteratura critica uno studio specificatamente rivolto al confronto tra Leopardi e Nietzsche sul tema dello stile. Si tratta, del resto, di un tema ancora poco indagato anche per i due autori presi singolarmente: per Nietzsche, cfr. almeno BABBIOTTI – ZELLINI 2023; LOSSI – ZITTEL 2014; PELLONI – ZITTEL 2017; per Leopardi, cfr. almeno PRETE 2006, pp. 69-79, e RIGONI 2020, pp. 54-69. Un utile strumento per approfondire la teoria leopardiana dello stile può essere l'antologia LEOPARDI 2004.

17 Fondamentale a riguardo resta ancora oggi FRANK 1994.

## 2. LEOPARDI: STILE E PENSIERO

È innanzitutto lo sfondo materialistico della sua filosofia a portare Leopardi a cogliere e a insistere più volte sul nesso tra pensiero e parola, ovvero tra pensiero e *materia*:

Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perché la parola è quasi il corpo dell'idea la più astratta. Ella è infatti cosa materiale, e l'idea legata e immedesimata nella parola, è quasi materializzata. La nostra memoria, tutte le nostre facoltà mentali, non possono, non ritengono, non concepiscono esattamente nulla, se non riducendo ogni cosa a materia, in qualunque modo, ed attaccandosi sempre alla materia quanto è possibile; e legando l'ideale col sensibile.<sup>18</sup> (*Zib.* 1657, 9 settembre 1821)

Se è dunque lecito riconoscere in Leopardi la consapevolezza di un certo nesso tra forma e contenuto, non si può però negare che in realtà lo stile restò per lui sempre un ambito nettamente opposto a quello del pensiero, come mostra chiaramente la differenza che stabilisce su questo punto tra antichi e moderni. Leopardi arriva infatti a elaborare un concetto di letteratura come pura arte della parola, come pratica essenzialmente retorica. Tale sarebbe stata la letteratura antica: non un fatto di pensiero, ma un irripetibile fenomeno di retorica e di stile.<sup>19</sup>

È a questo riguardo importante un appunto zibaldoniano del settembre 1823, dove a partire dalla premessa per cui nel mondo antico l'arte dello stile era il principale studio di tutti quanti «pretendevano e aspiravano particolarmente al nome di scrittori, e massime di letterati», la conseguenza radicale a cui arriva Leopardi è che, al di là di ogni stretto riferimento al fenomeno della cultura greca che porta questo nome, nella letteratura antica «tutto è sofisticico», e non

18 Cfr. anche *Zib.* 2212, 3 dicembre 1821: «Non si pensa se non parlando»; 2584, 27 luglio 1822: «Nelle parole si chiudono e quasi si legano le idee, come negli anelli le gemme, anzi s'incarnano come l'anima nel corpo, facendo seco loro come una persona, in modo che le idee sono inseparabili dalle parole, e divise non sono più quelle, sfuggono all'intelletto e alla concezione, e non si ravvisano, come accadrebbe all'animo nostro disgiunto dal corpo»; 2948, 12-14 luglio 1823: «È cosa osservata che l'uomo non pensa se non parlando fra se, e col mezzo di una lingua; che le idee sono attaccate alle parole; che quasi niuna idea sarebbe o è stabile e chiara se l'uomo non avesse, o quando ei non ha, la parola da poterla esprimere non meno a se stesso che agli altri». Sul rapporto

tra pensiero e parola in Leopardi cfr. MANOTTA 1998, pp. 30-45.

19 Su questo aspetto del pensiero leopardiano ha giustamente richiamato l'attenzione RIGONI 2020, pp. 54-69. Tuttavia, che Leopardi avrebbe colto il nesso pensiero e parola, ma non quello tra pensiero e stile, non è quanto afferma Mario Andrea Rigoni, il quale infatti pone i due aspetti sullo stesso piano: «Coerente e solida con la concezione estetica e organica, ossia romantica, della natura e della conoscenza [...] è l'affermazione dell'unità vivente e inscindibile di idea e parola, contenuto ed espressione, pensiero e stile, condivisa da Leopardi con una tradizione che si estende da Hamann e da Herder fino a Gentile e a Croce» (ivi, p. 183). Su questo punto cfr. anche ivi, p. 365.

esiste nessuna distinzione tra scrittori «sofisti» e scrittori «classici». <sup>20</sup> Da ciò discende anche il fatto che le opere antiche siano pressoché intraducibili, cioè che non possono essere tradotte senza che perdano tutto il loro valore: «È cosa osservata che le antiche opere classiche, non solo perdono moltissimo, tradotte che sieno, ma non vaglion nulla, non paiono avere sostanza alcuna». E che vuol dire questo, si chiede Leopardi, se non che negli antichi «tutto o il più son parole e stile, tolte o cangiate le quali cose, non resta quasi nulla, e le loro sentenze scompagnate dal loro modo di significarle paiono le più ordinarie, le più trite, le più popolari cose del mondo». Al contrario, il problema dell'intraducibilità non si pone invece con le opere moderne, che «nulla perdono per la traduzione, e in qualunque lingua si voglia, sono sempre le medesime, e tanto vagliono quanto nella originale». <sup>21</sup> Nella modernità è assente infatti non solo l'applicazione, ma la stessa conoscenza dell'arte dello stile:

I moderni [...] non solo non mettono nè sanno mettere in pratica, ma nè pur conoscono perfettamente tutte le squisitezze degli artifizii e degli accorgimenti che gli antichi insegnavano comunemente e adoperavano intorno a esso culto, e che si possono vedere negli scritti rettorici di Cicerone e di Quintiliano. (*Zib.* 2926, 8 luglio 1823)

E, significativamente, tale negligenza viene da Leopardi ricondotta al predominio del *pensiero* nell'epoca moderna, giacché laddove è la ragione a trionfare, non può esserci luogo per lo stile: «L'arte dello stile e del dire è propria esclusivamente degli antichi, quanto che l'arte del pensare è propria esclusivamente de' moderni». <sup>22</sup>

## 2.1. FILOSOFIA E LETTERATURA

In questa stessa direzione va, del resto, la distinzione leopardiana tra prosa letteraria e prosa filosofica. La prosa che può essere vaga non è di certo prosa filosofica, come si legge, per esempio, in un lungo appunto del giugno 1821. Filosofia e scienza, nemiche dell'ignoranza, non hanno altro compito che di rivelare quella «nudità delle cose» che è invece compito dei poeti e degli scrittori «coprire quanto si possa». È per questo che il filosofo e lo scienziato devono cercare «parole precise», mentre il poeta e il letterato le «parole più vaghe». Il linguaggio filosofico e scientifico è, cioè, costituito da «termini», ovvero quelle «voci di nudo e secco significato» che sarebbero del tutto inappropriate alla letteratura e alla poesia, alla quale spettano invece le «parole». <sup>23</sup> Così allora conclude Leopardi:

20 Cfr. *Zib.* 3472-4, 19 settembre 1823.

21 Cfr. ivi 3475-6, 19 settembre 1823.

22 Ivi 3472, 19 settembre 1823.

23 Già in questo passo si rimanda quindi alla celebre distinzione leopardiana tra 'parole' e 'termini'. Tale idea era già presente in ivi 109-

La bella letteratura, e massime la poesia, non hanno che fare colla filosofia sottile, severa ed accurata; avendo per oggetto in bello, ch'è quanto dire il falso, perché il vero [...] non fu mai bello. Ora oggetto della filosofia qualunque, come di tutte le scienze, è il vero: e perciò dove regna la filosofia, quivi non è vera poesia. (*Zib.* 1213-1229, 26 giugno 1821)<sup>24</sup>

Tuttavia, com'è noto, il tema dei rapporti tra filosofia e letteratura nello *Zibaldone* è certamente complesso, oscillando dalla segnalazione della loro incolmabile distanza a quella della prossimità.<sup>25</sup> Due anni dopo, infatti, nel 1823, la distinzione tra filosofia e letteratura pare affievolirsi, e vediamo al suo posto rimarcata quella tra filosofia e scienza. Ciò avviene proprio nel momento in cui Leopardi prende in considerazione il punto di vista dello stile o, meglio, dell'«arte» e «scienza dello stile».<sup>26</sup> Sapendo per sua stessa esperienza, quanto il «buono scrivere» fosse il risultato di una «immensa fatica», di «riflessioni profonde», «tentativi inutili», e «lunghissimi travagli», ne deduceva allora che da tale scienza dovessero essere del tutto escluse le «scienze esatte», ovvero quelle legate «all'esperienza, alla notizia positiva delle cose, al calcolo, alla misura». «Non si speri mai», dice Leopardi, «che le opere degli scienziati si scrivano in bella lingua, elegantemente e in buono stile». Infatti, chi per tutta la vita si è occupato di «studi diversissimi e lontanissimi da questi», come potrà mai scrivere bene, se per far questo è appunto richiesta un'arte che implica così tanti «studi, esercizi e fatiche»? E come si può pretendere che gli scienziati si impegnino in tali studi, per i quali non hanno «amore alcuno», e privi come sono del «tempo necessario per un'arte che domanda più tempo d'ogni altra»? Ma è proprio qui, allora, che si apre un'importante distinzione tra scienza e filosofia. Perché tra questi scienziati non sono inclusi i filosofi:

10, 30 aprile 1820: «Le parole come osserva il Beccaria (trattato dello stile) non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perchè determinano e definiscono la cosa da tutte le parti. Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza». Su questo tema cfr. in particolare POLIZZI 2003, pp. 69-71.

<sup>24</sup> La distinzione tra filosofia e letteratura viene poi ribadita in una annotazione del mese successivo, insieme a un'ulteriore articolazione di questo discorso. Perché non è la filosofia di per sé a essere incompatibile con la letteratura

e la poesia, ma è solo «l'odierna filosofia che riduce la metafisica, la morale ec. a forma e condizione quasi matematica». L'opposizione è qui storica: da una parte la «filosofia di Socrate» e dall'altra la «filosofia di Locke, di Leibnizio». Da una parte una filosofia che «partecipava assai della natura», e dall'altra una che «nulla ne partecipa, ed è tutta ragione» (*Zib.* 1359-60, 20 luglio 1821).

<sup>25</sup> Per questi passi resta importante lo studio di PRETE 2006, pp. 70-79, che mette chiaramente in luce l'oscillazione dei «punti di vista» propria del discorso leopardiano. Sul tema della complessa relazione tra filosofia e letteratura dal mondo antico al moderno cfr. almeno GENTILI 2003.

<sup>26</sup> *Zib.* 2725-6, 30 maggio 1823.

Per gli scienziati ch'io escludo dalla possibilità di scrivere bene ed elegantemente, non intendo i moralisti, i politici, gli scrutatori del cuore umano e della natura umana, i metafisici, insomma i filosofi propriamente detti. Le scienze di costoro non sono molto lontane da quella che si richiede a bene scrivere, nè le loro abitudini ripugnano all'abitudine e alla riflessione che produce il bello, il semplice, l'elegante. [...] La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza. Di più la materia stessa di tali discipline è suscettibilissima d'eleganza. Quindi molti ottimi scrittori antichi e moderni ha fornito questa sorta di dottrine. (*Zib.* 2725-8, 30 maggio 1823)

Se dunque la filosofia non è letteratura, dal punto di vista stilistico la filosofia non è nemmeno scienza. Perché, se è vero che anche ai filosofi spettano i «termini» più che le «parole», essi non possono tuttavia accontentarsi di scrivere con quella aridità che invece contraddistingue gli scienziati.<sup>27</sup> Se l'eleganza e la bellezza sono rimaste spesso estranee agli obiettivi della filosofia, così impegnata a fare concorrenza alla scienza, la filosofia a cui pensa Leopardi si pone anch'essa la domanda sulla scrittura,<sup>28</sup> sconfinando così nel territorio della letteratura, senza però confondersi mai.

Fino a qui, tuttavia, non si è andati al di là della mera constatazione che anche per il filosofo è legittimo scrivere bene, e dunque che non è impossibile tenere insieme precisione ed eleganza. Ma cosa comporta davvero per Leopardi l'aggiunta dello stile alla filosofia?

<sup>27</sup> Leopardi comunque ammette anche per gli scienziati la possibilità di scrivere bene, seppur in rari casi. Anche qui, a livello dello stile, si apre lo scarto tra antichi e moderni. Perché, se nelle scienze esatte non ci sono «buoni ed eleganti scrittori nè antichi nè moderni, se non pochissimi», questi 'pochissimi' sono però soprattutto tra gli antichi, i quali «trattavano queste scienze in modo mezzo poetico, perchè poco sperimentavano e molto immaginavano». Come esempio del «bello stile scientifico-esatto», Leopardi riconosce in particolare quello di Aulo Cornelio Celso, lo scrittore latino del I secolo (ivi 2728-9, 30 maggio 1823), e su questo autore il suo giudizio è sempre rimasto costante, a differenza di quello su Galileo. Se nel passo del 30 maggio 1823 scrive che «il nostro Galileo lo chiami elegante solo chi non conosce la nostra lingua, e non ha senso dell'eleganza» (ivi

2729), in uno precedente del 13 luglio 1821, scriveva che «di questa associazione della precisione coll'eleganza, è splendido esempio lo stile di Celso, e fra' nostri, di Galileo» (ivi 1312-3). Sulla complessità del giudizio leopardiano intorno alla figura di Galileo, cfr. POLATO 1991. Quanto ai moderni, se lo scienziato francese George-Louis Leclerc de Buffon può essere visto «come unico fra' moderni per il modo elegante di trattare le scienze esatte», tuttavia, «tutto ciò che è elegante in lui, è estrinseco alla scienza propriamente detta, ed appartiene a quella che io chiamo qui filosofia propria». Buffon, cioè, non usò l'eleganza nella sua scrittura scientifica, bensì «adornò la scienza con pensieri filosofici, e a questi pensieri non somministrati ma occasionati dalla storia naturale, applicò l'eleganza delle parole» (*Zib.* 2729-31, 30 maggio 1823).

<sup>28</sup> Come sottolinea PRETE 2006, p. 79.

## 3. STILE ED ETERNITÀ

In un appunto dello *Zibaldone* risalente al settembre 1823, Leopardi ricordava malinconicamente come nell'antichità «l'immaginazione e le grandi illusioni» da cui gli uomini erano governati, uniti al loro «amor della gloria», li spingeva a «mirare alla posterità ed all'eternità», a cercare «sempre l'immortalità loro e delle opere loro». Se gli antichi per onorare i loro morti innalzavano monumenti destinati a sopravvivere nei secoli, i moderni spendono «quasi altrettanto in un apparato funebre, che dopo il dì dell'esequie si disfa, e non ne resta vestigio». Allo stesso modo, le «antiche fabbriche d'ogni genere» erano talmente solide che ancora oggi vivono, laddove invece quelle moderne «non saranno certo vedute da posteri molto lontani». Le piramidi, gli obelischi, gli archi di trionfo, ma anche le medaglie e monete, tutto nell'antichità era fatto per durare in eterno, in quanto «le grandi illusioni onde gli antichi erano animati non permettevano loro di contentarsi di un effetto piccolo e passeggero, di procurare un effetto che avesse a durar poco». Infatti, «l'immaginazione spinge sempre verso quello che non cade sotto i sensi. Quindi verso il futuro e la posterità, [...]. Ma il futuro per una immaginazione gagliardissima non debbe aver limiti; altrimenti non la soddisfa. Dunque ella guarda e tira verso l'eternità». In altre parole: «Fu proprio carattere delle antiche opere manuali la durevolezza e la solidità, delle moderne la caducità e brevità».

Queste stesse considerazioni venivano infine trasferite alla letteratura, perché anticamente anche la scrittura doveva essere immortale, doveva durare nel tempo: «Non s'usavano anticamente le *brochures*, nè gli opuscoli e foglietti volanti, nè scritture destinate a morire il dì dopo nate. E quello ancora che si scriveva per sola circostanza e per servire al momento, scrivevasi in modo ch'è potesse e dovesse durare immortalmente». Così, se una semplice orazione di Demostene «per una causa di 3 pecore» la si legge ancora dopo 2000 anni, al contrario, «le orazioni fatte oggi a' parlamenti o da niuno si leggono, o si dimenticano di là a due dì, e ne son degne, nè chi le disse, pretese nè bramò nè curò ch'esse avessero maggior durata».<sup>29</sup>

Se il mondo antico è il mondo dell'immortalità ed eternità, il mondo dell'oggi è dunque il mondo dell'effimero, anche per quanto concerne la scrittura. Questo, però, non è altro che l'effetto di una tendenza di cui Leopardi era ben consapevole: «Oramai si può dire con verità, massime in Italia, che sono più di numero gli scrittori che i lettori».<sup>30</sup> E se tutti scrivono e pubblicano libri, se «troppa è la copia dei libri o buoni o cattivi o mediocri che escono ogni giorno», allora:

29 *Zib.* 3435-40, 15 settembre 1823.30 *Ivi* 4301, 5 febbraio 1828.

Se mai fu chimerica la speranza dell'immortalità, essa lo è oggi per gli scrittori. [...] Tutti i posti dell'immortalità in questo genere, sono già occupati. Gli antichi classici, voglio dire, conserveranno quella che hanno acquistata, o almeno è credibile che non moriranno così tosto. Ma acquistarla ora, accrescere il numero degli immortali; oh questo io non credo che sia più possibile. (*Zib.* 4269, 2 aprile 1827)

L'immortalità è dunque negata all'uomo moderno: i nuovi libri che ogni giorno vengono pubblicati, «per necessità fanno dimenticare quelli del giorno innanzi; sian pure eccellenti».<sup>31</sup> Ogni libro è destinato a essere travolto, soffocato, dalla quantità, dalla mediocrità. Tanto che, dice Leopardi, in fondo è ragionevole che gli scrittori moderni non si curino più dello stile, considerando la vita breve che le loro opere sarebbero comunque destinate ad avere. E, tuttavia, e questo è il punto decisivo: «Come la impossibilità di divenire immortali, giustifica la odierna negligenza dello stile nei libri; così questa negligenza dal canto suo, inabilita, e fa impossibile ai libri, il conseguimento della immortalità».<sup>32</sup> In altre parole, ciò che permise agli scrittori antichi di diventare immortali fu anche e soprattutto la cura per lo stile delle loro opere, così assente invece dalle opere moderne, come Leopardi mai si stancherà di ripetere: «Disgraziatamente l'arte e lo studio son cose oramai ignote e sbandite dalla professione di scriver libri. Lo stile non è più oggetto di pensiero alcuno».<sup>33</sup> Che sia questa negligenza a far da principale ostacolo alla nostra immortalità, Leopardi lo argomentava riprendendo un pensiero dello scienziato francese Georges-Louis Leclerc de Buffon, da lui sempre apprezzato come grande stilista:<sup>34</sup>

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité; la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité. Si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parceque les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mis en oeuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer. S'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps. (*Zib.* 4270-1, 2 aprile 1827)<sup>35</sup>

31 *Ibid.*

32 Ivi 4270, 2 aprile 1827.

33 Ivi 4269, 2 aprile 1827.

34 Cfr. *supra*, n. 29.

35 Mi pare che il nesso tra stile ed eternità sia stato argomentato esplicitamente da Leopardi solo facendo riferimento a questo passo dello scienziato francese.

Il riferimento a «connaissances», «faits», e «découvertes», mostra chiaramente che qui non si sta parlando di semplice letteratura. Certo, anche nell'ambito meramente letterario vale per Leopardi lo stesso principio: «In letteratura, [...] colui che scrive con più arte i suoi pensieri, è sempre quello che trionfa, e che meglio arriva all'immortalità, sieno pure i suoi pensieri di poco conto, e sieno pure importantissimi e originalissimi quelli d'un altro che non abbia sufficiente arte nello scrivere».<sup>36</sup> Ma che questo discorso valga anche per la filosofia, è mostrato chiaramente anche da un episodio della stessa vicenda editoriale delle *Operette morali*. Temendo una più che probabile censura, l'editore milanese Fortunato Stella si era rivolto a Leopardi il 27 maggio 1826 per suggerirgli, come *escamotage*, di pubblicarle nella sua rivista e successivamente raccoglierle in un volume di piccolo formato.<sup>37</sup> Ma la proposta di Stella trovò nettamente contrario l'autore, che prontamente rispose nella lettera del 31 maggio:

Se a far passare così le *Operette morali* non v'è altro mezzo che stamparle nel *Raccoglitore*, assolutamente e istantemente la prego ad aver la bontà di rimandarmi il manoscritto al più presto possibile. O potrò pubblicarle altrove, o preferisco il tenerle sempre inedite al dispiacer di vedere un'opera che mi costa fatiche infinite, pubblicata a brani in un Giornale, come le opere di un momento e fatte per durare altrettanto. (*Epist.*, I, lettera 928, p. 1172)

In altre parole, Leopardi puntava all'*eternità* con la sua opera, e mai l'avrebbe data in pasto ai giornali, vero e proprio manifesto del carattere effimero del nostro tempo. Questo è il motivo principale per cui curava così attentamente lo stile, anche nella filosofia. Egli vide infatti tragicamente il nesso tra la nostra negligenza stilistica, e la perdita dell'unica eternità concessa ai mortali, dell'unica possibilità di innalzarci al di sopra della nostra effimera esistenza:

La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (*éphémères*): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni. Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi. Oggi si può dire con verità maggiore che mai: Οἷη περ φύλλων γενεῆ, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν (*Iliad.* 6. v. 146.). (*Zib.* 4270, 2 aprile 1827)

<sup>36</sup> Ivi 2569, 19 luglio 1822.

<sup>37</sup> Cfr. *Epist.*, I, lettera 925, di Antonio

Fortunato Stella, 27 maggio 1826, pp. 1167-8.

«Quale delle foglie, | tale è la stirpe degli umani»:<sup>38</sup> così suona il verso omerico nella traduzione di Vincenzo Monti. Nel sesto libro dell'*Iliade*, durante l'incontro tra Diomede e Glauco, Omero aveva paragonato le generazioni degli uomini alle foglie, creando una similitudine destinata a diventare quasi un emblema del pensiero greco. Verrà ripresa anche da Semonide di Amorgo, tradotto dallo stesso Leopardi,<sup>39</sup> il cui animo doveva necessariamente sentirsi richiamato da questa meditazione sulla fragilità umana, che ben si prestava a quello che definì il «secolo della morte».<sup>40</sup>

#### 4. NIETZSCHE

Se è vero che per Leopardi non esiste un pensiero senza espressione, è anche vero che migliorando lo stile non si migliora il pensiero: il pensiero moderno è di certo superiore a quello antico, eppure ciò non è stato accompagnato da una più accurata forma estetica, anzi, come si è detto, è avvenuto esattamente il contrario. La conseguenza che se ne può trarre è che per Leopardi lo stile rimase mera superficie, mera retorica, del tutto opposto quindi rispetto al pensiero, cioè al contenuto.<sup>41</sup> Al contrario, come è stato osservato dalla critica recente, in Nietzsche è proprio lo stile a dimostrare come il linguaggio non sia affatto uno strumento neutrale, piuttosto un elemento costitutivo del pensiero.<sup>42</sup> Si pensi infatti ai due celebri aforismi tratti da *Il viandante e la sua ombra*: «Scrivere meglio significa contemporaneamente anche pensare meglio»;<sup>43</sup> e di nuovo: «Migliorare lo stile – ciò significa migliorare il pensiero, e assolutamente nient'altro!».<sup>44</sup> Dichiarazioni di certo coerenti con un noto passo della lettera del febbraio 1888 allo scrittore svizzero Carl Spitteler, che recensì negativamente le sue opere per il giornale di Berna «Der Bund». La lettera, in forma indiretta e con fredda ironia, si rivolge al suo interlocutore come a una terza persona lontana dalla faccenda:<sup>45</sup>

Il signor Spitteler [...] non espone e non vede altro che questioni di estetica: i miei *problemi* vengono addirittura passati sotto silenzio – me compreso. Non viene menzionato neppure un punto essenziale che mi caratterizzi. E infine, anche per quanto riguarda l'aspetto formale, in mezzo a diverse considerazioni garbate, non

38 MONTI 2015, p. 323, vv. 180-181.

39 «Umana cosa picciol tempo dura, | e certissimo detto | disse il veglio di Chio, | conforme ebber natura | le foglie e l'uman seme» (*Frammenti*, LEOPARDI 2017, p. 144, vv. 1-5).

40 «...questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte»

(*Dialogo della Moda e della Morte*, OPERETTE 1979, p. 27).

41 Al di là di questi passi del 1823, è significativo anche *Zib.* 1691-4, 13 settembre 1821.

42 Cfr. BABBOTTI – ZELLINI 2023.

43 NIETZSCHE 1964i, af. 87, p. 178.

44 Ivi, af. 131, p. 192.

45 Cfr. JANZ 1980, pp. 519-20.

mancano giudizi avventati oppure abbagli. [...] Alla fine il signor Spitteler trova addirittura che lo stile del mio scritto polemico sia il contrario di un bello stile; secondo lui butterei giù sul foglio tutto quello che mi passa per la testa senza neppure riflettervi. Si tratta di un attentato contro la virtù (o come la si vuole chiamare); io parlo con un'audacia appassionata e sofferta di tre dei più gravi problemi che esistono e con i quali ho da lungo tempo la massima familiarità; [...] a tal fine mi sono inventato un nuovo gesto linguistico per argomenti nuovi da qualsiasi punto di vista – e il mio ascoltatore non percepisce altro che stile, per di più brutto stile, e alla fine si lamenta che le speranze che aveva riposto in Nietzsche come scrittore siano con questo scritto sensibilmente diminuite. Faccio dunque «letteratura»? – Egli sembra considerare persino il mio *Zarathustra* solo una sorta di superiore esercizio di stile (– l'evento più profondo e più decisivo – dell'*anima*, se permette! – in mezzo a due millenni, il secondo e il terzo – ).<sup>46</sup>

Troviamo qui vari elementi per non fraintendere le opere nietzscheane. Innanzitutto, l'esortazione a non separare la forma dal contenuto. Un contenuto c'è, ci sono dei «problemi», ci sono «argomenti nuovi» da comunicare, e, per questo, è stato necessario creare un «nuovo gesto linguistico». È Nietzsche stesso quindi a dirci di non essere un semplice scrittore, o addirittura un esteta preoccupato solo da questioni formali: il suo *Zarathustra* non è «un “superiore esercizio di stile”, con l'augurio che in seguito mi voglia preoccupare un po' anche del contenuto».<sup>47</sup> Si tratta piuttosto di un «evento», anzi «l'evento più profondo e più decisivo». Perché Nietzsche, diversamente da Leopardi, pensava di essere un *destino*.<sup>48</sup> E chi pensa di essere un destino, chi pensa di «spacca[re] in due la storia dell'umanità»,<sup>49</sup> non può ritenere di aver scritto solo «letteratura». È dunque proprio Nietzsche, ripetutamente, a metterci in guardia dall'errore di ritenere lo stile un semplice ornamento, un capriccio da esteta, a cui prestare attenzione soltanto in ambito letterario. Magari, come è stato riconosciuto, il suo amore per lo stile lo avrà portato più volte al vizio, al virtuosismo fine a sé stesso,<sup>50</sup> ma non si può comunque non riconoscere nelle opere nietzscheane quella consapevolezza del forte nesso tra dimensione contenutistica e dimensione stilistica, alla luce della quale tali opere non possono che essere considerate.

In questo senso, non bisognerebbe nemmeno confondere la leopardiana “estetizzazione dell'antico” con quella di Nietzsche, il quale,

46 F. Nietzsche a Carl Spitteler, 10 febbraio 1888, in NIETZSCHE 1976b, pp. 553-5.

47 NIETZSCHE 1964b, p. 308.

48 Cfr. a riguardo almeno le pagine autobiografiche di *Ecce homo* (NIETZSCHE 1964b,

pp. 375-85). Tale fede nel proprio destino diventò infine la sua celebre esortazione all'“*amor fati*”: cfr. *ivi*, p. 306.

49 *Ivi*, p. 383.

50 Cfr. GIAMETTA 1998, p. 69.

anch'egli filologo, aveva colto lo stesso fenomeno già menzionato, vedendoci però in esso quanto di più 'profondo', come troviamo nella *Gaia scienza*:

«Oh questi Greci! Loro sì sapevano *vivere*; per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all'increspatura, alla pelle, adorare la parvenza, credere a forme, suoni, parole, all'intero Olimpo della parvenza! Questi Greci erano superficiali – *per profondità!* E non facciamo appunto ritorno a essi, noi temerari dello spirito, noi che ci siamo arrampicati sul più alto e rischioso culmine del pensiero contemporaneo e di lassù abbiamo volto lo sguardo intorno, noi che di lassù abbiamo volto lo sguardo in basso? Non siamo esattamente in questo dei Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? Appunto perciò – artisti?». (NIETZSCHE 1964f, p. 23)<sup>51</sup>

La stessa polemica contro i giornali, presente anche in Nietzsche,<sup>52</sup> non può che segnare una distanza rispetto a Leopardi, nel momento in cui il filosofo tedesco associa la corruzione dello stile giornalistico alla corruzione dei pensieri.<sup>53</sup> Memore degli insegnamenti schopenhaueriani,<sup>54</sup> Nietzsche prese di mira più volte, e molto più esplicitamente rispetto a Leopardi, la cattiva influenza che i giornali esercitavano sulla scrittura, come si vede bene da alcuni frammenti postumi del 1869-1874: «Oggi non si comprende cosa significhi scrivere bene. Oltre a ciò, la stampa rovina sempre più questa sensibilità»;<sup>55</sup> «La decadenza della cultura si rivela nell'impoverimento della lingua: il tedesco dei giornali è ormai una *κοινή*». <sup>56</sup> A questa stessa epoca risalgono le conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole*, dove il tema viene ulteriormente ripreso:

51 Mi muovo anche in questo caso in una direzione diversa rispetto a quella di RIGONI 2020, secondo il quale le riflessioni leopardiane del 1823 «sono tanto incredibilmente “moderne” da concepirsi molto meglio tra gli aforismi di Nietzsche o di Wilde che non tra le riflessioni di un italiano dei primi decenni dell'Ottocento» (p. 58), e cita a riguardo proprio questo passo nietzscheano. Su questo punto, cfr. anche *ivi*, pp. 281-2.

52 Un confronto tra Leopardi e Nietzsche sul tema dei giornali è già stato sviluppato in NEGRI 1994, pp. 29-36. Per Nietzsche cfr. anche SCOLARI 2017.

53 Cfr., per esempio, NIETZSCHE 1964c, 37[5], p. 449: «La povertà della lingua corrisponde alla povertà delle opinioni: si pensi ai nostri giornali».

54 Anche Schopenhauer aveva infatti ricondotto ai giornali la corruzione dello stile: «Ma qui voglio che si rifletta seriamente sul fatto che almeno i nove decimi delle persone che sanno leggere non leggono altro che giornali e per conseguenza, quasi inevitabilmente, formano la loro ortografia, la loro grammatica e il loro stile su di essi, e addirittura, nella loro sprovvedutezza, ritengono queste sconciature della lingua laconicità dell'espressione, elegante agilità e intelligente correzione: anzi, per i giovani dei ceti incolti, il giornale, dato che è stampato, vale come un'autorità. Perciò con tutta serietà lo Stato dovrebbe provvedere affinché i giornali siano assolutamente irreprensibili dal punto di vista della lingua» (SCHOPENHAUER 2007, p. 709).

55 NIETZSCHE 1964c, 19[22], p. 8.

56 *Ivi*, 37[4], p. 449.

«Oggi tutti parlano e scrivono naturalmente la lingua tedesca in modo tanto cattivo e volgare, quanto è suggerito da un'epoca che impara il tedesco dai giornali», dichiara il maestro al suo discepolo, nella seconda conferenza. Da qui l'importanza del ruolo del liceo, ancor più importante di quello delle università. Il giovane studente che sta crescendo, infatti, «dovrebbe essere posto a viva forza sotto la campana di vetro del buon gusto e di una rigida disciplina linguistica». Di conseguenza, la scuola migliore non potrà che avere come unico compito quello di portare i giovani «linguisticamente imbarbariti» sulla giusta strada con «autorità» e «rigore», e di esortarli a prendere sul serio la loro lingua, fino a «sentire un dovere sacro a questo proposito», e un «disgusto fisico» di fronte alle parole «del nostro gergo giornalistico».<sup>57</sup>

Ed è proprio a partire da questa polemica che si può iniziare a ricucire la distanza finora tracciata tra i due autori. Non si può infatti non riconoscere una medesima sensibilità, laddove per Nietzsche, «il valore più prezioso della filosofia sta nell'insegnare senza sosta la dottrina contraria ad ogni giornalismo, per impedire che l'uomo prenda troppo sul serio il momento presente e si faccia trascinare via da esso».<sup>58</sup> Da qui la sua critica al «“giornalista”, il cartaceo schiavo del giorno».<sup>59</sup> Prigioniero «legato alla catena dell'attimo»<sup>60</sup> e «schiavo delle tre M – il momento, la mentalità, le mode»<sup>61</sup> –, anche per Nietzsche il giornalista è incapace di guardare al di là dell'attualità effimera e momentanea, e dunque di condurci alla vera cultura, necessariamente eterna.<sup>62</sup> Va del resto ricordato che anche Nietzsche fu innamorato dell'eternità, e che anche in lui tale amore si declinò a livello formale-stilistico. Se infatti come forma scelse la forma breve, e dunque scrisse «in sangue e sentenze», è perché non voleva «essere letto ma imparato a mente»,<sup>63</sup> diventare cioè eterno; come eterni sono l'aforisma e la sentenza, «forme dell'“eternità”», in cui tra i tedeschi era «il primo maestro»: «la mia ambizione è quella di dire in dieci proposizioni quel che ogni altro dice in un libro – quel che ogni altro non dice in un libro...».<sup>64</sup> Infatti, per chi si sente un destino, anzi *il* destino, l'«oggi» non poteva bastare: «Mi si chiede abbastanza spesso a quale scopo io scrivo *in tedesco*: in nessun altro luogo io sarei letto peggio che in patria. Ma chi sa infine se io proprio *desidero* di essere letto oggi? – Creare cose su cui il tempo prova invano i suoi denti; affaticarsi, nella forma e *nella sostanza*, per una piccola immortalità – io non sono mai stato abbastanza modesto per pretendere qualcosa di meno da me stesso».<sup>65</sup>

57 NIETZSCHE 1964h, pp. 118-9.

58 NIETZSCHE 1964c, 35[12], p. 431.

59 NIETZSCHE 1964g, pp. 134-5.

60 NIETZSCHE 1964h, p. 201.

61 NIETZSCHE 1964c, 35[12], p. 431.

62 Su questo punto cfr. in particolare NIETZSCHE 1964h, pp. 107-19.

63 Cfr. NIETZSCHE 1964a, p. 42.

64 Cfr. NIETZSCHE 1964e, pp. 152-3.

65 Ivi, p. 152.

## 5. CONCLUSIONI

Per Leopardi e Nietzsche il filosofo è un animale solitario: «Ad ogni filosofo, ma più di tutto al metafisico è bisogno la solitudine»,<sup>66</sup> troviamo in Leopardi; «per vivere soli si deve essere una bestia o un dio – dice Aristotele. Manca il terzo caso: si deve essere l'una e l'altra cosa – filosofo»,<sup>67</sup> ripete Nietzsche. La solitudine fu in effetti l'unica vera esperienza spirituale che davvero accomunò i due autori: «La mia vita [...] è stata sempre, ed è, e sarà perpetuamente solitaria»,<sup>68</sup> dirà Leopardi, dopo aver conosciuto il mondo. Perché anche nel mondo si sentirà straniero, isolato, «*absent*», più di un cieco e di un sordo.<sup>69</sup> Del resto, la peggior solitudine l'eremita la prova per lo più in mezzo agli altri: «Veramente per me non v'è maggior solitudine che la gran compagnia»,<sup>70</sup> dice Leopardi. «C'è da dir male anche di chi *soffre* per la solitudine – io ho sempre e solamente sofferto per la “moltitudine”...»,<sup>71</sup> dice Nietzsche. Una solitudine che non poteva che avere un peso nel loro diventare «un autentico *homo scribens*»,<sup>72</sup> portandoli a consacrare alla scrittura l'intera esistenza. Quanto precedentemente si è detto, tuttavia, dovrebbe aiutare a capire come mai il culto leopardiano e nietzscheano dello stile, il loro amore per la forma, la parvenza, la superficie, lungi dall'essere sinonimo di una discutibile leggerezza,<sup>73</sup> era al contrario il frutto di quello sguardo 'profondo' che li accomunava: “superficiali – *per profondità*”, proprio come furono i Greci per Nietzsche. Ed è dunque innanzitutto per via di una tale profondità che Leopardi non poteva fare a meno di esortare così i suoi contemporanei: «Imparate imparare l'arte dello stile, quell'arte che possedevano così bene i nostri antichi, quell'arte che oggi è nella massima parte perduta, quell'arte che è necessario possedere in tutta la sua profondità, in tutta la sua varietà, in tutta la sua perfezione, chi vuole scrivere». <sup>74</sup> E, senza mai dimenticare le loro divergenze teoriche, si capisce perché, molti anni dopo, un simile appello sarà inevitabilmente anche quello di Nietzsche:

66 *Zib.* 4138-9, 12 maggio 1825.

67 NIETZSCHE 1964e, p. 55

68 *Epist.*, I, lettera 855, a Gian Pietro Vieusseux, 4 marzo 1826, pp. 1096-7.

69 *Ibid.*

70 Ivi, I, lettera 466, a Carlo Leopardi, 6 dicembre 1822, p. 578.

71 NIETZSCHE 1964b, p. 305.

72 È quanto disse COLLI 1974 riguardo a Nietzsche (p. 131). Sull'esperienza della scrittura in Leopardi e Nietzsche cfr. in particolare DEL GATTO 1997, pp. 226-34.

73 Va del resto ricordato che l'arte del-

la 'leggerezza' è qualcosa che ha accomunato entrambi gli autori, anche al di fuori del contesto stilistico. Basti pensare al tema del 'riso', sul quale la letteratura si è giustamente spesso concentrata (cfr. in particolare NEGRI 1994, pp. 97-137; riferimenti a Nietzsche non mancano neanche nel testo leopardiano di DEL GATTO 2001; sul tema della leggerezza cfr. LANDI 2012, in particolare pp. 9-19, e LANDI 2017, cap. V, pp. 239-88). Inoltre, è certamente caratteristico di Leopardi l'elogio del frivolo e dell' 'inutile' (cfr. a riguardo DAMIANI 2000).

74 *Zib.* 976, 22 aprile 1821.

Non si può escludere, infatti, dall'educazione aristocratica il danzare in ogni sua forma, il saper danzare coi piedi, coi concetti, con le parole: devo forse aggiungere che si deve anche saper danzare con la penna – che si deve imparare a scrivere?<sup>75</sup>

## BIBLIOGRAFIA

BABBIOTTI – ZELLINI 2023 = BABBIOTTI Paolo – ZELLINI Susanna (a cura di), «Nietzsche e lo stile», in *Rivista di filosofia*, Bologna, il Mulino, 2023, 2, pp. 219-24.

BISCUSO 2019 = BISCUSO Massimiliano, *Leopardi tra i filosofi. Spinoza, Vico, Kant, Nietzsche*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2019.

CAPITANO 2016 = CAPITANO Luigi, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli, Orthotes, 2016.

CATTANEO – VITOLA 2025 = CATTANEO Francesco – VITOLA Marta, «Giacomo Leopardi», in ARENAS-DOLZ Francisco, CAMELLI Eleonora, CATTANEO Francesco, GARELLI Gianluca (a cura di), *Nietzsche's Philosophers Handbook*, in corso di pubblicazione presso De Gruyter.

COLLI 1974 = COLLI Giorgio, *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974.

DAMIANI 2000 = DAMIANI Rolando, *Leopardi e il principio di inutilità*, Ravenna, Longo, 2000.

DEL GATTO 2001 = DEL GATTO Antonella, «Leopardi e “il coraggio di ridere”», in *Cenobio*, 2001, 3, pp. 195-205.

DEL GATTO 1997 = DEL GATTO Antonella, «Leopardi e Nietzsche. Pensiero poetante e pensiero danzante», in *Cenobio*, 3, 1997, pp. 221-47.

FRANK 1994 = FRANK Manfred, *Lo stile in filosofia*, Milano, il Saggiatore, 1994.

GENTILI 2003 = GENTILI Carlo, *La filosofia come genere letterario*, con scritti di Giulia ANTINUCCI, Pierpaolo ASCARI, Ivano GORZANELLI, Andrea SPREAFICO, Bologna, Pendragon, 2003.

GIAMETTA 1998 = GIAMETTA Sossio, *Saggi nietzschiani*, Napoli, La città del sole, 1998.

GOODMAN 1975 = GOODMAN Nelson, «The status of style», in *Critical Inquiry*, 1975, 1, pp. 799-811.

JANZ 1980 = JANZ Curt Paul, *Vita di Nietzsche. Il profeta della tragedia. 1844-1879*, a cura di Mario CARPITELLA, Roma-Bari, Laterza, 1980.

LANDI 2017 = LANDI Patrizia, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2017.

75 NIETZSCHE 1964c, p. 106.

LANDI 2012 = LANDI Patrizia, *Con leggerezza ed esattezza. Studi su Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2012.

LEOPARDI 2017 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie* [1987], a cura di Mario Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, Milano, Mondadori, 2017<sup>12</sup>.

LEOPARDI 2016a = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali* [1992], a cura di Antonio PRETE, Milano, Feltrinelli, 2016<sup>13</sup>.

LEOPARDI 2016b = LEOPARDI Giacomo, *Prose* [1988], a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2016<sup>12</sup>.

LEOPARDI 2004 = LEOPARDI Giacomo, *L'arte dello scrivere. Pensieri sull'alfabeto, la scrittura e lo stile (dallo Zibaldone)*, a cura di Gino ZACCARIA, Milano, Marinotti, 2004.

LOSSI – ZITTEL 2014 = LOSSI Annamaria – ZITTEL Claus (a cura di), *Nietzsche Scrittore. Saggi di estetica, narratologia, etica*, Pisa, ETS, 2014.

MANOTTA 1998 = MANOTTA Marco, *Leopardi. La retorica e lo stile*, Firenze, Accademia della Crusca, 1998.

MONTI 2015 = MONTI Vincenzo (trad. di), *Iliade di Omero*, introduzione e commento di Michele MARI, Milano, BUR, 2015<sup>4</sup>.

MORETTI 2009 = MORETTI Giampiero, *Stile. Breve storia filosofica di un "concetto"*, in BORIO Gianmario (a cura di), *Storia dei concetti musicali*, Roma, Carocci, 2009, vol. III, *Melodia, stile, suono*, pp. 105-19.

NEGRI 1994 = ANTIMO Negri, *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994.

NIETZSCHE 1992 = NIETZSCHE Friedrich, *Intorno a Leopardi*, testo originale a fronte, a cura di Cesare GALIMBERTI, postfazione di Gianni SCALIA, Genova, Il melangolo, 1992.

NIETZSCHE 1976a = NIETZSCHE Friedrich, «Epistolario. 1880-1884», in ID., *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio COLLI e Mazzino MONTINARI, proseguito da Giuliano CAMPIONI, Federico GERRATANA, Maria Cristina FORNARI, Milano, Adelphi, 1976-.

NIETZSCHE 1976b = NIETZSCHE Friedrich, «Epistolario. 1885-1889», in ID., *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio COLLI e Mazzino MONTINARI, proseguito da Giuliano CAMPIONI, Federico GERRATANA, Maria Cristina FORNARI, Milano, Adelphi, 1976-.

NIETZSCHE 1964a = NIETZSCHE Friedrich, «Così parlò Zarathustra», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 14, pp. 3-397.

NIETZSCHE 1964b = NIETZSCHE Friedrich, «Ecce homo», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 6, pp. 265-385.

NIETZSCHE 1964c = NIETZSCHE Friedrich, «Frammenti postumi. 1869-1874. Parte seconda», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 3, pp. 3-459.

NIETZSCHE 1964d = NIETZSCHE Friedrich, «Frammenti postumi. 1875-1876», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 4, pp. 6-331.

NIETZSCHE 1964e = NIETZSCHE Friedrich, «Il crepuscolo degli idoli», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 6, pp. 53-161.

NIETZSCHE 1964f = NIETZSCHE Friedrich, «La gaia scienza», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 11, pp. 15-323.

NIETZSCHE 1964g = NIETZSCHE Friedrich, «La nascita della tragedia», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 2, pp. 19-163.

NIETZSCHE 1964h = NIETZSCHE Friedrich, «Sull'avvenire delle nostre scuole», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 3, pp. 3-133.

NIETZSCHE 1964i = NIETZSCHE Friedrich, «Umano, troppo umano II», in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964-, vol. 8, pp. 6-206.

PELLONI – ZITTEL 2017 = PELLONI Gabriella – ZITTEL Claus (a cura di), *Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche*, Pisa, ETS, 2017.

POLATO 1991 = POLATO Lorenzo, *Lo stile e il labirinto. Leopardi e Galileo, e altri saggi*, Milano, FrancoAngeli, 1991.

POLIZZI 2003 = POLIZZI Gaspare, *Leopardi e le «ragioni della verità»*, prefazione di Remo BODEI, Roma, Carocci, 2003.

PRETE 2006 = PRETE Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 2006.

RIGONI 2020 = RIGONI Mario Andrea, *Il pensiero di Leopardi*, nuova ed. accresciuta e rivista, prefazione di Emil CIORAN, nota di Raoul BRUNI, Napoli, La scuola di Pitagora, 2020.

SCHOPENHAUER 2007 = SCHOPENHAUER Arthur, *Parerga e paralipomena*, 2 voll., a cura di Mario CARPITELLA, trad. di Mazzino MONTINARI ed Eva AMENDOLA KUHN, Milano, Adelphi, 2007, vol. II.

SCOLARI 2017 = SCOLARI Paolo, «Fenomenologie della carta stampata. Friedrich Nietzsche e i giornali», in *Comunicazione filosofica*, 2017, 39, pp. 157-66.

LUCA COSTA

## LEOPARDI'S RESPONSE TO WITTGENSTEIN

**ABSTRACT:** Scholars have long acknowledged the deep influence of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century science on Leopardi's thought. In his later writings, however, he draws a clear distinction between the foundations of science and those of literature, arguing that science rests on reason, whereas literature on the heart. Science tends to accuse non-scientific knowledge of being vague and indefinite, and thus ultimately meaningless – a charge Carnap would later repeat, and one that Leopardi had already noted in the *Zibaldone*. Yet Leopardi goes beyond this charge of «non-significance», seeing in literature a form of knowledge less rigorous and precise, but much more meaningful from an existential standpoint, for it is the only kind of knowledge that allows some happiness. Science, with all its Cartesian exactness, only reveals «the nothingness in everything», and has today led to anxieties never experienced before. Literature thus becomes «the most useful of all utilities», as the only means capable of making the individual truly happy.

**KEYWORDS:** Giacomo Leopardi; Ludwig Wittgenstein; Humanities; Existentialism; Philosophy of Science; Artificial Intelligence.

**PAROLE-CHIAVE:** Giacomo Leopardi; Ludwig Wittgenstein; Humanities; Esistenzialismo; Filosofia della scienza; Intelligenza artificiale.

### I. THE CRITICAL CONTEXT

Scholars have long shown how 17th- and 18th-century scientific thought has deeply influenced Leopardi's. First and foremost, Gaspare Polizzi, who stressed the role of the sensistic and the enlightenment traditions in France and England, concluding that Leopardi's philosophical approach is essentially scientific (2003; 2008; 2015). The same critical line was adopted by the important works of Andrea Campana (2008) and Alessandro Della

Corte (2008). As Polizzi implicitly acknowledges, however, the picture of Leopardi's intellectual world is not reducible to science alone (POLIZZI 2003, p. 256), for Leopardi does take at times decisive turns from science. The scholarship has thus also recognised another side to Leopardi's thought which, if it is an exaggeration to call «anti-scientific», it can most certainly be defined «anti-rationalistic». One should therefore not be afraid of calling this second side with its logically equivalent label of «irrationalistic». This irrationalistic side of Leopardi's thought has been noted and so defined early on, especially by Giuseppe Rensi (1919, p. 115) and Adriano Tilgher (1940, p. 46), and more recently, by Mario Andrea Rigoni (1982, pp. 26-27) and Elio Gioanola (1995, p. 360; 2005, p. 145). In this essay I would like to focus on the irrationalistic component of Leopardi's thought, to show that these are: these are the only grounds capable of providing some kind of alternative to our otherwise tragic human condition.

## 2. ON THE UTILITY AND DAMAGE OF REASON FOR LIFE

In the mature phase of his thought, Leopardi advances a clear distinction between science and art when it comes to their theoretical foundations: science is grounded in reason and understands the world analytically; art is grounded in the heart and understands the world synthetically.

If we are to speak of influences, one could say that Leopardi also derives this distinction from French thought, for, alongside the *raison* of the *philosophes*, he always keeps in mind the *coeur* of Pascal (PASCAL 2008, *passim*).<sup>1</sup> The opposition between reason and heart (*Zib.* 3237, and *passim*) mirrors the one between reason and nature (*Zib.* *passim*), upon which Leopardi insists a great deal.<sup>2</sup> Outside the *Zibaldone*, this opposition materialises in the characters of Porphyry (reason) and Plotinus (nature/heart). In the *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, we all know to whom Leopardi gives the last word, even though that needs not necessarily equate Leopardi's own last word on the issue.

On the *utility* of reason, there is not much to dispute, and this side of Leopardi's thought has been widely studied, as I said above. It is on its damages that we should now focus. Leopardi is very explicit on the damages caused by an abuse of reason. They are mainly two: an existential damage, and an epistemological one. In reference to the first, Leopardi writes: «la ragione [...] è potentissima; ma [...] dannosa. [...] A proporzione che cresce

<sup>1</sup> Notably, the notion of «heart» is similarly employed in *The Myth of Sisyphus* by Camus ([1942] CAMUS 1975, *passim*).

<sup>2</sup> References to the *Zibaldone* are taken from the Damiani edition (see LEOPARDI 1997).

il suo potere, scema quello di chi la esercita» (*Zib.* 2942, 11 luglio 1823). This happens because «ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dir la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla» (*ibid.*). Reason thus leads us, as it were, to an existential nothingness.<sup>3</sup> The first damage of reason is the one of making us unhappy. Let us come to the second.

Illusions, Leopardi writes, «rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti [...], dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita e a forza di analisi e di sintesi» (*Zib.* 1856, 5-6 ottobre 1821). If reason is used exclusively, it causes an epistemological damage as well. The bias our age has developed towards the logico-scientific approach, especially after the recent achievements of AI, is largely based the mistaken assumption that scientific knowledge is certain and definitive, while humanistic knowledge is inherently ambiguous and therefore weaker. A deeper assessment reveals that uncertainty and non-definitiveness lie at the heart of science as well. Leopardi is fully conscious of this problem. In his terms, «nature precedes reason»: «la ragione [...] è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondam. e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere» (*Zib.* 1842, 4 ottobre 1821).<sup>4</sup> Let us see what that means, and what implications this important idea holds for subsequent thought.

In a nutshell, the idea that «nature precedes reason» means that illusions are more originary than rational thought, or, if you will, that we engage with the world with our heart first, and that reason comes afterwards. This idea has been latently present throughout the history of Western thought. Aristotle, for example, already recognised that the principle of non-contradiction cannot itself be proven, since, if it could, it would not be the principle of all principles (*Metaphysics*, 1005b in ARISTOTLE 2020). Aristotle says that we know PNC to be true through intuition (*Posterior Analytics*, 100b in ARISTOTLE 1994), and yet we must still trust that our sense of intuition is correct – and have faith, for instance, that no Cartesian demon is deceiving us. This suggests the hypothesis that at the outset of any epistemic enterprise lies faith, which, in Leopardi's terms, would be an illusion, as we need faith only insofar as we lack rational knowledge.

<sup>3</sup> We are obviously always talking about an *abuse* of reason, not reason per se: «Io dunque non condanno la ragione in quanto è qualità naturale ed essenziale nel vivente, ma in quanto (per sola forza d'indebite e non naturali assuefazioni) cresce e si modifica in modo che diviene

il principale ostacolo alla nostra felicità» (*Zib.* 1825, 1° ottobre 1821).

<sup>4</sup> Leopardi asserts repeatedly that nature is superior to reason (see *Zib.* 168 and *passim*). That is because, we might add, nature is more originary than reason.

The same kind of faith is usually held by scientists in the principle of cause and effect, «upon which all of science rests» as Gödel writes (see GÖDEL 2021, p. 303. Princeton, 6<sup>th</sup> October 1961). It is an admittedly reasonable faith, yet a faith nonetheless, since many observations point to the correctness of the principle, but none clearly indicates its universal validity – and in fact quantum mechanics puts it in serious question. Alongside faith, at the very heart of the scientific enterprise lies hope – hope in the possibility of attaining certain and definitive knowledge. In Leopardi’s view, hope is another illusion. And indeed quantum mechanics shows that at the very heart of matter lies in fact uncertainty (cf. Heisenberg’s Uncertainty Principle, 1927). Ancient mathematics already, on the other hand, shows that irrationality also lies at the core of reality: irrational numbers such as  $\sqrt{2}$ ,  $\pi$ , and  $e$  are perfect examples. One could go further, noting the role of habits, choices, and interpretations in the making of science, elements often thought to belong to the humanities only. In this sense, one can argue that science rests on intrinsically non-logical, human factors, i.e., illusions. This is what Nietzsche meant when he wrote that «science, too, rests on a faith» and that «there is simply no “presuppositionless” science» (*The Gay Science*, § 344 in NIETZSCHE 2001).<sup>5</sup> That human factors underpin the scientific enterprise can be seen confirmed by the behaviour of the most advanced product of modern science: Artificial Intelligence. The biases, errors, and unpredictable outcomes of Large Language Models (the so-called problem of opacity) can only be accounted for if such human factors are taken into account.<sup>6</sup> In this sense illusions seem to be more originary than rational knowledge. On a different note, one might find it noteworthy that contemporary psychological studies tend to confirm Leopardi’s perspective. Possibly the most solid account of the issue is offered today by the hugely famous works of Daniel Kahneman, who shows the brain to work by two systems. When faced with any general problems in our life, we first try to use the first system, System 1, because it «operates automatically and quickly, with little to no effort» (KAHNEMAN 2012, 16). System 1 is quick but makes mistakes, being prone to what Kahneman calls «cognitive illusions» (2012, 20) and «biases» (2012, *passim*). If System 1 fails, we engage System 2, which «allocates attention to the effortful mental activities that demand it, including complex computations» (2012, 16). System 1, however, is also associated with «good mood, intuition, cre-

5 To the surprise of many, scientists tend to agree with this idea. See for example the Swiss-American physicist Joseph M. Jauch in JAUCH 1973, pp. 63-65, echoed by Douglas Hofstadter in his famous *Gödel, Escher, Bach* (see HOFSTADTER 1999<sup>2</sup>, p. 409). A very similar point is made by Karl

Popper in *Conjectures and Refutations* (see POPPER 2002<sup>2</sup>) and Thomas Kuhn in *The Structure of Scientific Revolutions* (see KUHN 1962).

6 The work of Luciano Floridi also points to this direction (see, for example, FLORIDI 2023).

ativity, gullibility» (2012, 41); System 2 is more precise and is associated with rationality, but also with «sadness, vigilance, suspicion, an analytic approach» (2012, 41). System 1 corresponds to Leopardi's illusions; system 2 with reason.

With his two theorems of incompleteness, Gödel showed that, in a formal system powerful enough to include Peano's arithmetic, it is impossible to prove all the theorems without allowing contradictions (cf. GÖDEL 1965, pp. 5-38). In simpler terms, mathematics cannot prove all its truths by relying on itself alone. Douglas Hofstadter concludes that logic cannot be proven using logic itself (HOFSTADTER 1999, p. 212), which was Aristotle's point. Then, there must be some other ground of knowledge which *precedes* logic. As Heidegger writes: «the idea of "logic" itself disintegrates in the turbulence of a *more originary* questioning» (in HEIDEGGER 1998, p. 92. Italics mine) – a questioning which cannot but be non-logical. This is what Leopardi means by «nature precedes reason». With these and the following reflections, Leopardi contributed to a much larger conversation about the status of humanistic knowledge. Leopardi's answers have been developed by Friedrich Nietzsche, Miguel de Unamuno, and the existentialists after them. Leopardi's attempt to create a poetic philosophy, the «ultrafilosofia», was replicated by Nietzsche in the great project of the *Gay Science* (1882), and, even more so, in *Thus Spoke Zarathustra* (1885). Existentialism as a movement, after all, was emerging in the same decades as the writings of Wittgenstein, Carnap, and logical positivism, in response, one should note, to the same problem of meaninglessness (RENAUDIE in REYNOLDS et al. 2023, p. 276).

### 3. THE CHARGE OF MEANINGLESSNESS

One could hardly say that science moves specific criticism to the arts, but one can also reasonably say that our time has developed a strong bias towards science, at the expense of the humanities. Science tends to overshadow art as an allegedly weaker form of knowledge, or perhaps denying art any epistemic power in the first place. This is the critique that logical positivism moved to continental philosophy, which was attacked because of its vague and indefinite language, and ultimately accused of sheer meaninglessness. Such is Rudolf Carnap's critique in the 1932 article *The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language* (see CARNAP 1959). This essay is an excellent standpoint to understand why Leopardi (and the existentialists) prefer poetry to logic. Carnap was *de facto* applying Wittgenstein's theses expressed in the *Tractatus Logico-Philosophicus* published some ten years before (1921), which, by its author's own suggestion, can be summarised in

the idea that «what can be said at all can be said clearly; and whereof one cannot speak thereof one must be silent» (WITTGENSTEIN 2023, p. 3). Carnap targeted Heidegger explicitly, but had in mind the general approach to philosophy adopted by continental philosophy, to which Leopardi – it is by now uncontroversial to say – also belongs. By «metaphysics» and «metaphysicians», we should thus understand the so-called «continental» tradition. «Metaphysics» is understood by Carnap in the Aristotelian sense, i.e., as an intellectual endeavour which seeks to establish truths beyond the domain of empirical experience. According to Carnap, metaphysics (but really continental philosophy) falls into meaninglessness in two possible ways:

1. semantically, when it employs concepts that appear meaningful but are in fact empty. For example, the concept of «nothingness» for how Heidegger employs it, as it denotes no real object in the world. Again, Carnap explicitly mentions Heidegger only, but the notion of «nothingness» has been employed as a philosophical concept by Nietzsche, Sartre, the existentialist tradition, and in fact Leopardi himself.

2. syntactically, when it employs legitimate concepts but violates the rules of grammar. For example, the proposition «I am», in Descartes' famous argument, for the verb «to be» grammatically works only in connection with a predicate (CARNAP 1959, p. 74). For Carnap, «to be» is not a predicate itself, as also most logicians hold in the wake of Kant.<sup>7</sup> The proposition «I am» is thus meaningless. The sentence «I am *a philosopher*» would instead be correct.

Because of its meaninglessness, Carnap concludes, philosophy done thus should be eliminated as an intellectual discipline altogether.<sup>8</sup>

In the *Tractatus*, Wittgenstein writes: «we feel that even if all *possible* scientific questions were answered, the problems of life would remain completely untouched» (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.52). Wittgenstein thus agrees with the continental tradition that the crucial problems of existence have nothing to do with the logico-scientific enquiry. Equally crucial to understand this clash between the «logician» and the «existentialist» approach is Wittgenstein's notion of «showing». Wittgenstein holds that there are truths about the world that can only be intuitively apprehended rather than clearly expressed by language – which mirror Leopardi's notions of heart and reason. Thus, Wittgenstein suggests that alongside what language can *say*, there is what language can *show*. Wittgenstein himself,

7 That existence is not a real predicate was claimed by Kant in the context of refuting the ontological argument (cf. KANT 1998, B 626 ff.).

8 Carnap's position should not be taken necessarily as representative of *all* analytic phi-

losophy, as some contemporary analytic philosophers have rejected it. See for example VOLTOLINI 2022, p. 57 ff., and ORILIA 2024. It has nonetheless exerted a huge influence on all subsequent analytic philosophy.

though, and Carnap, and subsequent analytic philosophy always stopped short of delving into the *showing* potential of language, in the belief that vagueness and indefiniteness would impede understanding altogether. Leopardi would agree that one cannot speak clearly and distinctly about the truths apprehended through the heart, but he would add that one can nonetheless try to speak vaguely and indefinitely about them. And that is the business of poetry. One could indeed make many examples, but there is one passage above all else which best clarifies my point: 'Je est un autre' (Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, 13 mai 1871, and *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, in RIMBAUD 2009). This sentence, which could have well been a verse, deliberately violates the rules of grammar: now, if we were to abide by the indications of Wittgenstein and Carnap, we would have to conclude that this sentence is meaningless. And yet, we intuitively understand what the sentence means, even if it does violate the rules of grammar. And in fact precisely in the grammatical violation lies meaning that could not have been expressed through standard grammar.

Leopardi's move, then, is to make philosophy a form of art, rather than a degenerate form of science. The same will do Nietzsche and Unamuno in the wake of Leopardi. But the same maintained after all Wittgenstein himself: «philosophy is not one of the natural sciences. (The word "philosophy" must mean something which stands above or below, but not beside the natural sciences)» (*Tractatus*, 4.111). The difference between Leopardi and Wittgenstein is that, given the impossibility of making philosophy a form of science, Wittgenstein lends it to the service of science, like much analytic philosophy did after him, holding that «the object of philosophy is the logical clarification of thoughts» (4.112); Leopardi, on the contrary, outrightly makes philosophy a form of art. In this sense does Leopardi hold that the greatest poets are also the greatest philosophers (like Dante and Homer; see *Zib.* 2133) and the greatest philosophers are also the greatest poets (like Newton; *Zib.* 1650, 2133 and *passim*).

#### 4. ILLUSIONS: A NEW KIND OF KNOWLEDGE

Leopardi writes that illusions «rivelano all'uomo [...] i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura» (*Zib.* 1856, 5-6 ottobre 1821) because «la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica» (*Zib.* 1842, 4 ottobre 1821), and the epistemological tools to understand the poetic are the heart and imagination, since «queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è» (*Zib.* 3242-3, 22 agosto 1823). There are truths about existence that cannot be grasped by means of intellectual analysis, but can be caught with a «colpo d'occhio»

(*Zib.* 1853, 5-6 ottobre 1821), which is Leopardi's poetic version of Aristotle's intuition (cf. *Posterior Analytics*, 100b). Leopardi's, however, is not an *intellectual* intuition, but, as it were, an emotional one. «Colpo d'occhio» is just a metaphor: one does not know by seeing, but by feeling: «il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, [...] vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore» (*Zib.* 3269, 26 agosto 1823). «Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico?» writes Leopardi (*Zib.* 1856, 5-6 ottobre 1821). It is clear, however, that such «truths» that only the poet can discover are «truths» in a very peculiar sense: they are not rational/scientific truths about the world; they are truths only *sub specie cordis*, so to speak, that is only from the point of view of the heart.<sup>9</sup> The truths *sub specie cordis* are not truths because they correspond to state of affairs in the world, but because they correspond to feelings of other hearts. Thus, if the poet expresses the truth of their own heart, I perceive it as truth because it mirrors my own «moti del cuore» (cf. *A se stesso*, v. 8).

Now, these truths *sub specie cordis* are such that one can only feel confusedly rather than see clearly with reason: they are by definition the truth of illusions – in the peculiar Leopardian way in which an illusion can be true. The truth of illusions can only be seen from far above perhaps even in the sense that illusions should not be scrutined too closely if one does not want to unveil their illusory nature. One should thus stay far enough away, so that enough vagueness and indefiniteness is maintained for the heart to still dream and imagination to still feign the infinite. Yet it is also important to bear in mind that illusions also derive their very name from the perspective of reason: illusions are illusions only *sub specie rationis* – *sub specie cordis*, they are true. And if it is the case that «dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai» as the Spirit<sup>10</sup> says to Tasso, then there is no substantial difference between illusions («il sognato») and rational truths («il vero») beyond the fact that illusions can be sweeter and more beautiful.<sup>11</sup> In other words, there is no real epistemological difference: they are both

9 It is tempting to link this kind of truths in Leopardi to Pascal's «truths of the heart» but the two do not coincide. The truths of the heart in Pascal are truths apprehended through what Aristotle called «intuition» in the *Posterior Analytics* and which cannot be proved with reason. Such truths are for Pascal the existence of space and time, the existence of numbers or of ourselves (PASCAL 2008, p. 36). Leopardi is talking about something different:

what the «poeta lirico» discovers is the truth of illusions – true for the heart, false for reason.

10 Cecchetti's translation in LEOPARDI 1982.

11 Note that Leopardi qualifies dreams with adjectives usually referred to illusions. For «belle», see for example *Zib.* 415, 1724, 3990, *Ad Angelo Mai*, vv. 115-6; for «dolci», see for example *Zib.* 1084, *Al Conte Carlo Pepoli*, v. 122, *Il risorgimento*, v. 110.

entitled to knowledge to the same degree. Only, they have different domains, as reason investigates the world, whereas the heart investigates other hearts.

The reader might feel the need for an example of what such «truths of the heart» are, and rightly so. Leopardi remains faithful to vagueness even in his examples, and he mentions «i grandi misteri della vita», «i destini», «le intenzioni [...] della natura» (*Zib.* 3242-3, 22 agosto 1823). Yet his vagueness does impede understanding this once, as nature has no intentions, and there is no destiny in Leopardi's philosophy: the *Cantico del gallo silvestre* clarifies that «solo intento della natura [...] è la morte» (*Cantico del gallo silvestre* in LEOPARDI 2008, p. 471, 10-16 novembre 1824). And even in the *Zibaldone*, a few years later, Leopardi explicitly clarifies this point:

quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ec., intendo p. natura quella qualunq. sia intelligenza o forza o necessità o fortuna, che ha conformato l'occhio a vedere, l'orecchio a udire; che ha coordinati gli effetti alle cause finali parziali che nel mondo sono evidenti. (*Zib.* 4413, 20 ottobre 1828)

Yet this «intelligenza o forza o necessità o fortuna» is much closer to chance for Leopardi rather than any sentient and willing entity. This emerges explicitly in *La ginestra* (1836), where the broom is where it is «non per voler, ma per fortuna» (v. 313). Nature «herself» says to the Icelander that «la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione» (LEOPARDI 2008, p. 280, 21, 27-30 Maggio 1824).<sup>12</sup> Nature has no intentions. The same applies to entities such as «fate», «destiny», and the like, which are again feigned by the imagination as scapegoat of the tragic character of the human condition:

è nato che egli [*sc.* l'uomo] ha immaginato i nomi e le persone di fortuna, di fato, incolpati sì lungamente dei mali umani, e sì sinceramente odiati dagli antichi infelici, e contro i quali anche oggi, in mancanza d'altri oggetti, rivolgiamo seriamente l'odio e le querele delle nostre sventure (*Zib.* 4070-1, 17 aprile 1824).

The truths *sub specie cordis* are the illusions, to which, after all, also belong the ideas of «nature's intentions», «destiny» etc. Therefore, «nature's intentions», «destiny» etc. can indeed be seen as examples of what the «colpo d'occhio» can apprehend and reason cannot, yet only insofar as they are considered illusions and not truths.

Leopardi does not explicitly provide any other examples, but by spending enough time with his texts, one can make an educated guess. One illusory

<sup>12</sup> The date is taken from Leopardi's autograph manuscript of the *operetta*.

truth is that life is worth something: if you look at the issue too closely (like Porphyry), you understand that life is not worth anything («non val cosa nessuna | i moti tuoi», *A se stesso*, vv. 7-8); but if you look at the issue from above (like Plotinus), you can still hold life in some regard, relying on other illusions such as friendship and love, which can still give existence meaning, provided that one leaves them veiled in vagueness. Vagueness is so crucial because in Leopardi there are no truths that we can only grasp with the heart and that are subsequently able to resist a «rational test». The truths that can do so are the ugly truths, like «all is nothing» (*Zib.* 72), yet these can also be grasped through reason: nothingness, for example, is an object of knowledge for *both* the heart and reason. This emerges very clearly in the opening of the *Plotinus*: «non solo l'intelletto mio, ma tutti i sentimenti, ancora del corpo, sono (per un modo di dire strano, ma accomodato al caso) pieni di questa vanità», says Porphyry (LEOPARDI 2008, pp. 551-2). What differentiates the epistemic power of the heart from the one of reason is the ability to be in touch with beauty. All beauty, however, is false for Leopardi. Consequently, there are no such truths that, first known through the heart, are then able to resist reason: in other words, there are no beautiful truths.

The heart and imagination are thus indispensable both to make us happy (to the small extent that the human condition allows for happiness) and to «understand» the world («understand», clearly, not in the scientific sense of the term).

## 5. THE REHABILITATION OF METAPHYSICS THROUGH POETIC SYNTHESIS OF LANGUAGE

Contrary to what one might think, Leopardi is well aware of the problem raised by Wittgenstein and Carnap, and he himself raised it, in the very same terms, in the *Zibaldone*:

spirito [...] è una parola senza idea possibile; o vogliam dire un'idea meramente negativa e privativa, e però non idea; come non è idea il niente, o un corpo che non sia largo né profondo né lungo, e simili immaginazioni della lingua piuttosto che del pensiero. (*Zib.* 4253, 9 marzo 1827)

“Spirito” «è una parola senza idea possibile» means «there is no object in the world the word “spirito” refers to». The same applies to the word «nothingness». And yet, Leopardi strives to go beyond the seemingly fatal meaninglessness of these words, in the following way. This meaninglessness is registered by reason: it is reason that cannot link any objects to the word «nothingness». The heart, however, understands perfectly. In the famous

letter to Jacopssen, for example, Leopardi writes: «Le néant des choses était pour moi la seule chose qui existait».<sup>13</sup> The heart understands all too well what that «néant» means. Nothingness is an object of knowledge of the heart, in fact, to a much greater degree that the poet himself would wish. The heart provides a different kind of meaningfulness, that needs not be dismissed merely because it is different from the one provided by logic. And because the heart is the main tool of expression of literature and the arts in general, so the arts too provide this new kind of meaningfulness: with their vague and indefinite language, they provide knowledge which is indeed less meaningful on the logico-linguistic plane, but much more meaningful on the existential one. Not just *more* meaningful, but in fact the only meaningful knowledge for the purpose of our existence, because reason and science «non fa[nno] ordinariamente altro che disingannare e atterrare» (*Zib.* 2709, 21 maggio 1823). And the same does philosophy, if performed analytically.

A few years before Carnap, Wittgenstein had claimed that «every philosophical proposition is bad grammar, and the best that we can hope to achieve by philosophical discussion is to lead people to see that philosophical discussion is a mistake».<sup>14</sup> Leopardi reached a very similar conclusion in the *Timandro*:

Io non ignoro che l'ultima conclusione che si ricava dalla filosofia vera e perfetta, si è, che non bisogna filosofare. Dal che s'inferisce che la filosofia, primieramente è inutile, perché a questo effetto di non filosofare, non fa di bisogno esser filosofo; secondariamente è dannosissima, perché quella ultima conclusione non vi s'impara se non alle proprie spese, e imparata che sia, non si può mettere in opera; non essendo in arbitrio degli uomini dimenticare le verità conosciute, e deponendosi più facilmente qualunque altro abito che quello di filosofare. In somma la filosofia, sperando e promettendo a principio di medicare i nostri mali, in ultimo si riduce a desiderare invano di rimediare a se stessa (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in LEOPARDI 2008, p. 508).

That is why Leopardi advocates for a new philosophy of the heart and imagination: the «ultrafilosofia» (*Zib.* 115, 7 giugno 1820). Indeed, only the heart and imagination «sono atti a concepire, creare, formare, perfezionare un sistema filosofico, metafisico, politico che abbia il meno possibile di falso, o, se non altro, il più possibile di simile al vero, e il meno possibile di assurdo, d'improbabile, di stravagante» (*Zib.* 3243, 22 agosto 1823). While reason destroys and overthrows illusions, the heart patiently and tirelessly rebuilds them. As Tilgher writes, «appunto perché non è capace di generare le illu-

<sup>13</sup> Lettera a Jacopssen, 23 giugno 1823 in *Epist.*, I, p. 723.

<sup>14</sup> These are the words Bertrand Russell used in the famous historical introduc-

tion to the first English edition of the *Tractatus* to summarise Wittgenstein's intent in the book (see WITTGENSTEIN 1922, p. 10).

sioni, la ragione non è capace di distruggerle veramente e a fondo» (1940, p. 18). The same process is clearly transferrable to the level of the relevant disciplines: logic and science destroy illusions; poetry and art recreate them. Leopardi is re-admitting poetry into philosophy, the same poetry that Plato had expelled, and that «with exactly the same arguments that Plato uses to condemn [it]», i.e., the fact that poetry exalts the irrational within us (D'INTINO 2015, p. 26). Poetry interprets the world with the «colpo d'occhio» through the heart; science interprets the world with «analisi» through reason. This is the new way in which poetry and the arts «understand» the world. And this way we existentially need much more than the scientific one, which makes the world wither.

Through this new notion of «understanding», Leopardi holds the thesis that intelligence does not equate computation. The relationship between intelligence and computation is today at the core of the debate on the nature and risks of Artificial Intelligence. Notably, the same thesis that intelligence does *not* equate computation is endorsed by scientists such as Roger Penrose (1989, p. 220 and p. 558) and existentialism scholars such as Hubert Dreyfus (1992).

The strong bias towards science our age has developed generates the risk St. Augustine was warning against: «eunt homines mirari alta montium, et ingentes fluctus maris, et latissimos lapsus fluminum, et Oceani ambitum, et gyros siderum, et relinquunt se ipsos» (*Confessiones*, X, § 8 in AUGUSTINE 2014). Paraphrased in Leopardian terms – what is the point of knowing the world scientifically if we forget about our own happiness? In Wittgenstein's terms, «even if all *possible* scientific questions were answered, the problems of life would remain completely untouched» (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.52). The humanities are vital because they alone can still give us a reason to live (see *Dialogo di Plotino e di Porfirio*), and perhaps even to live happily for half an hour (see *Dialogo di Timandro ed Eleandro*). The humanities provide values, which are often rationally unjustifiable and certainly irreducible to science, but which can give us a direction in life, something, as Kierkegaard says, «for which [we are] willing to live and die» (KIERKEGAARD 1967, p. 34. Gilleleie, 1<sup>st</sup> August 1835). Only the humanities can help us understand values like friendship, hope, faith, love, which are illusions only *sub specie scientiae*, but they are the most solid truths of our existence. These values, not only can science not endorse, but, quite rigorously speaking, it cannot understand them, as they elude the domain of pure reason. Thus, not only is art still useful, but «utile sopra tutti gli utili»,<sup>15</sup> as the only means still capable of making us happy.

<sup>15</sup> *Epist.*, II, lettera 1319, a Pietro Giordani, 24 luglio 1828, p. 1535.

## BIBLIOGRAPHY

ARISTOTLE 2020 = ARISTOTLE, *Metaphysics*, translated and edited by William D. ROSS, Oxford, Oxford University Press, 2020.

ARISTOTLE 1994 = ARISTOTLE, *Posterior Analytics*, translated and edited by Jonathan BARNES, Oxford, Clarendon Press, 1994.

AUGUSTINE 2014 = AUGUSTINE Saint, Bishop of Hippo, *Confessions*, translated by William WATTS, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014.

CAMPANA 2008 = CAMPANA Andrea, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

CAMUS 1975 = CAMUS Albert, *The Myth of Sisyphus*, translated by Justin O'BRIEN, London, Penguin, 1975.

CARNAP 1959 = CARNAP Rudolf, «The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language», in AYER Alfred J. (ed.), *Logical positivism*, New York, Free Press, 1959, pp. 60-81.

DELLA CORTE 2008 = DELLA CORTE Alessandro, *Giacomo Leopardi: il pensiero scientifico*, Florence, Atheneum, 2008.

D'INTINO 2015 = D'INTINO Franco, «Leopardi and Plato (Drama and Poetry vs Philosophy)», in ALOISI Alessandra – MANCA Danilo (eds.), *The Quarrell between Poetry and Philosophy*, Pisa, Zetesis, 2015, pp. 7-44.

DREYFUS 1992 = DREYFUS Hubert L., *What Computers Still Can't Do: A Critique of Artificial Reason*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.

FLORIDI 2023 = FLORIDI Luciano, *The Ethics of Artificial Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2023.

GIOANOLA 2005 = GIOANOLA Elio, *Psicanalisi e interpretazione. Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Milan, Jaca Book, 2005.

GIOANOLA 1995 = GIOANOLA Elio, *Leopardi, la malinconia*, Milan, Jaca Book, 1995.

GÖDEL 2021 = GÖDEL Kurt, *Ever Your Kurt. The Intimate Family Letters of Kurt Gödel*, translated by Marilya VETETO REESE and edited by Stephen BUDIANSKY, Leesburg, Va, Black Sheep Press, 2021.

GÖDEL 1965 = GÖDEL Kurt, «On Formally Undecidable Propositions of the *Principia Mathematica* and Related Systems. I» [1931], in DAVIS Martin (ed.), *The Undecidable: Basic Papers on Undecidable Propositions, Unsolvability Problems and Computable Functions*, New York, Raven Press, 1965, pp. 4-38.

HEIDEGGER 1988 = HEIDEGGER Martin, *Pathmarks*, translated and edited by William MCNEIL, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

HOFSTADTER 1999 = HOFSTADTER Douglas, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* [1979], twentieth-anniversary edition, New York City, Basic Books, 1999.

JAUCH 1973 = JAUCH Joseph M., *Are Quanta Real?: A Galilean Dialogue*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1973.

KAHNEMAN 2012 = KAHNEMAN Daniel, *Thinking, Fast and Slow* [2011], revised edition, London, Penguin, 2012.

KANT 1998 = KANT Immanuel, *Critique of Pure Reason*, translated and edited by Paul GUYER and Allen W. WOOD, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

KIERKEGAARD 1967 = KIERKEGAARD Søren, *Journals and Papers. Volume 5, Autobiographical. Part One 1829-1848*, translated and edited by Howard V. HONG and Edna H. HONG, Bloomington & London, Indiana University Press, 1967.

KUHN 1962 = KUHN Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

LEOPARDI 1982 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali. Essays and Dialogues*, translated and annotated by Giovanni CECCHETTI, Oakland, University of California Press, 1982.

NIETZSCHE 2001 = NIETZSCHE Friedrich, *The Gay Science*, translated and edited by Josefine NAUCKHOFF, Adrian DEL CARO, and Bernard WILLIAMS, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

ORILIA 2024 = ORILIA Francesco, «Nothing and Something». Unpublished paper presented at the Mumble Research Seminar, University of Turin, 10/12/2024, <https://unito.webex.com/recordingservice/sites/unito/recording/idf24id79923103d83f9d6d646aeb383/playback>.

PASCAL 2008 = PASCAL Blaise, *Pensées and other writings*, translated and edited by Anthony LEVI and Honor LEVI, Oxford, Oxford University Press, 2008.

PENROSE 1989 = PENROSE Roger, *The Emperor's New Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

POLIZZI 2015 = POLIZZI Gaspare, *Io sono quella che fuggi. Leopardi e la natura*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

POLIZZI 2008 = POLIZZI Gaspare «...Per le forze eterne della materia». *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milan, FrancoAngeli, 2008.

POLIZZI 2003 = POLIZZI Gaspare *Leopardi e le ragioni della verità: scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Rome, Carocci, 2003.

POPPER 2002 = POPPER Karl R., *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* [1963], 2 edition, London, Routledge, 2002.

RENAUDIE 2023 = RENAUDIE Jean-Pierre, «Existentialism and Analytic Philosophy», in REYNOLDS *et al.* (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Existentialism*, London, Bloomsbury Academic, 2023, pp. 273-89.

RENSI 1919 = RENSI Giuseppe, *Lineamenti di filosofia scettica*, Bologna, Zanichelli, 1919.

RIGONI 1982 = RIGONI Mario A., *Saggi sul pensiero leopardiano*, Padua, CLEUP, 1982.

RIMBAUD 2009 = RIMBAUD Arthur, *Oeuvres complètes*, edited by Aurélia CERVONI, Paris, Gallimard, 2009.

TILGHER 1940 = TILGHER Adriano, *La filosofia di Leopardi*, Rome, Edizioni di Religio, 1940.

VOLTOLINI 2022 = VOLTOLINI Alberto, *Down but not out: a reassessment of critical turning points in analytic philosophy*, Cham, Springer, 2022.

WITTGENSTEIN 2023 = WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, translated by Michael BEANEY, Oxford, Oxford University Press, 2023.

WITTGENSTEIN 1922 = WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. With an Introduction by Bertrand RUSSELL, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1922.



LETIZIA LEONARDI, J. DERRICK MCCLURE

## TRADUZIONI SCOZZESI DI LEOPARDI

**ABSTRACT:** This article is the first critical study to address the poetic translations of Leopardi into two of Scotland’s official languages: Scots and Gaelic. The presence of distinctive formal devices and intertextual allusions to prominent literary works in both languages supports the claim for the existence of a “Scottish Leopardi” with identifiable stylistic and semantic features.

**KEYWORDS:** poetic translations; Scotland; Scots; Gaelic; Scottish Leopardi.

**PAROLE-CHIAVE:** traduzioni poetiche; Scozia; Scots; gaelico; Leopardi scozzese.

### I. INTRODUZIONE

**N**el panorama letterario anglofono, Leopardi è stato uno dei pensatori italiani maggiormente discussi dalla critica, come dimostrato non solo dalla vasta presenza di traduzioni ma anche dal cospicuo numero di testi accademici dedicati alla sua opera (SINGH 1990, p. 13). Una delle aree geografiche in cui il poeta di Recanati ha suscitato maggior interesse è la Scozia. Soprattutto durante le ultime decadi del Novecento, si è infatti assistito alla proliferazione di traduzioni della sua poesia in scozzese e gaelico da parte di diversi poeti-traduttori rinomati. Oltre all’inglese (e alla lingua dei segni britannica), lo scozzese (o Scots)<sup>1</sup> e il gaelico sono riconosciute come lingue ufficiali della Scozia. In questo articolo, prenderemo in esame una selezione di traduzioni leopardiane in queste due lingue. La motivazione principale che ha reso opportuno intraprendere

<sup>1</sup> In questo articolo, nelle circostanze in cui il termine “scozzese” potrebbe generare ambiguità, “Scots” sarà utilizzato per riferirsi alla lingua scozzese (distinta dal gaelico), mentre

“scozzese” sarà impiegato nel più ampio senso geografico e culturale per indicare qualsiasi fenomeno relativo alla Scozia.

uno studio interamente dedicato alle versioni scozzesi risiede nella scarsità di ricerche volte ad approfondire la presenza di uno dei massimi esponenti della letteratura italiana all'interno di contesti linguistici e culturali considerati "minoritari". Questa lacuna risulta particolarmente evidente se confrontata con l'ampia mole di studi dedicati alla traduzione dell'opera leopardiana nelle principali lingue europee. Si è ritenuto, pertanto, non solo opportuno ma anche doveroso valorizzare la ricca e variegata produzione di traduzioni scozzesi, sia per offrire ai lettori italiani una testimonianza della ricezione di Leopardi nel panorama letterario della Scozia, sia per dare visibilità ai poeti-traduttori che hanno reso possibile la diffusione della sua opera in tale contesto culturale.

La trasposizione delle poesie leopardiane in Scots e in gaelico presenta una duplice sfida traduttiva: da un lato, le ben note difficoltà poste dallo stile dell'autore sul piano traduttologico,<sup>2</sup> dall'altro, la necessità per il traduttore di adeguarsi alle specificità stilistiche e alle convenzioni letterarie proprie di ciascuna delle due lingue.

Prima di procedere con un'analisi dettagliata delle diverse versioni, appare opportuno premettere alcune considerazioni relative all'attuale status sociolinguistico dello Scots e del gaelico, nonché alla percezione sociale di cui queste lingue godono presso i rispettivi parlanti. Tale premessa si rende necessaria non solo per contestualizzare in modo più efficace le traduzioni che saranno oggetto di esame, ma anche per offrire al lettore una visione d'insieme sull'importanza culturale e letteraria di queste varietà linguistiche, spesso poco conosciute al di fuori dei confini britannici.

La situazione del gaelico nella Scozia contemporanea è complessa e, per certi versi, quasi paradossale. Secondo le cifre del censimento del 2021, sono 134.391 i parlanti con conoscenza basilare della lingua, ma di questi solamente 43.807 hanno una competenza linguistica totale (capacità di comprensione e produzione orale, lettura e scrittura). La competenza linguistica risulta inversamente proporzionale all'età dei parlanti, poiché le nuove generazioni spesso possiedono una conoscenza parziale della lingua, limitata soprattutto alla comprensione orale.

Nelle isole della costa occidentale della Scozia, ultima roccaforte del gaelico parlato, la popolazione è in continua diminuzione e la preservazione linguistica viene messa a repentaglio dal costante afflusso di migranti, spesso incapaci di comunicare in gaelico e poco inclini ad apprenderlo. Nonostante il numero crescente di studenti che intraprendono lo studio del gaelico, è improbabile che, per quanto positivo, questo fatto basti da solo a tutelare

<sup>2</sup> Ad esempio, la sintassi convoluta e la combinazione di termini aulici e vocaboli appartenenti al lessico quotidiano (cfr. PERELLA 2000, p. 363).

l'esistenza della lingua. Inoltre, il gaelico che viene impartito in contesti educativi e che viene propinato dai libri di testo e dai programmi di apprendimento online si discosta dalla variante utilizzata dai nativi nella sfera sociale e quotidiana, ciò che è motivo di frustrazione e disappunto tra i parlanti di entrambi i gruppi.

Da un punto di vista sociolinguistico, lo Scots è comunemente considerato come un dialetto dell'inglese (MILLAR 2020, p. 4). Tale definizione è, tuttavia, impropria dal momento che questo possiede una serie di caratteristiche che ci permettono di categorizzarlo alla stregua di una lingua autonoma (*ibid.*). Infatti, a differenza di qualsiasi altra variante dialettale, non solo è internamente diversificato in numerose varianti locali e regionali (MCCLURE 2009, p. 14) ma ha anche dato origine a una florida e raffinata tradizione letteraria (*ivi*, p. 29; MILLAR 2020, p. 2). Sarebbe, pertanto, più opportuno considerare sia l'inglese sia lo scozzese come due diverse varianti linguistiche dell'anglosassone, fonte dalla quale entrambe si sono originate e poi differenziate nel tempo a seguito di cambiamenti di tipo storico e sociale (MCCLURE 1995, p. 172). La condizione di subalternità dello Scots rispetto alla lingua inglese sarebbe, pertanto, da attribuirsi a un'errata percezione popolare piuttosto che a fondate ragioni linguistiche. Tra i parlanti, infatti, questo è spesso considerato come espressione corrotta e sgrammatica dell'inglese (*ivi*, p. 13). La considerevole influenza esercitata dall'inglese ha inoltre favorito la perdita di alcune caratteristiche distintive dello scozzese, generando frequenti fenomeni di alternanza linguistica e una difficile demarcazione fra le due lingue (*ivi*, pp. 172-3).

Un importante elemento che caratterizza sia lo Scots sia il gaelico è la presenza di una forma scritta. A questo riguardo, un aspetto sociolinguistico da evidenziare ai fini di questo studio è lo scarto esistente fra lo stato di precarietà in cui le due lingue versano a livello parlato e la vitalità di cui entrambe godono, invece, dal punto di vista letterario.<sup>3</sup> In particolar modo, è necessario spiegare che la scelta di produrre testi in Scots e gaelico si è rivestita nel tempo di una notevole valenza politica. Un momento decisivo per l'affermazione letteraria delle due lingue è stato il movimento chiamato "Scottish Renaissance",<sup>4</sup> sviluppatosi nel corso del Novecento. Gli obiettivi principali del movimento erano l'affermazione di un rapporto con il nazio-

3 Il gaelico, soprattutto, ha una tradizione letteraria molto antica. Questo è dovuto al fatto che le lingue gaeliche moderne parlate in Scozia, Irlanda e Isola di Man si sono originate dall'irlandese antico, che, dopo greco e latino, è stata la prima lingua europea a sviluppare un sistema ortografico e una letteratura scritta.

4 Questa espressione è stata utilizzata per la prima volta dal critico francese Denis Saurat. È inoltre necessario menzionare il nome di Hugh MacDiarmid (1892-1978), uno dei personaggi di spicco del movimento, riconosciuto come lo scrittore più importante del Novecento in lingua scozzese.

nalismo politico,<sup>5</sup> il tentativo di portare la letteratura gaelica all'attenzione del pubblico letterato nelle regioni dove la lingua non era parlata e l'adozione del termine "letteratura scozzese" per indicare l'insieme di opere letterarie prodotte in Scozia in inglese, scozzese e gaelico.

Un'esposizione dettagliata dei successivi sviluppi della tradizione letteraria in Scots e gaelico esula dallo scopo di questo articolo. Ciò che è invece importante menzionare ai fini di questo studio è il ruolo svolto dalla traduzione nelle letterature delle due lingue.<sup>6</sup> Se in entrambe le culture la pratica traduttiva ha permesso di rafforzare l'aspetto cosmopolita della Scozia, contribuendo al consolidamento dei legami culturali con i Paesi europei (MCCLURE 1992, p. 241), da un punto di vista quantitativo, si registra un maggior numero di traduzioni in Scots piuttosto che in gaelico.<sup>7</sup> Riguardo allo scozzese, accanto alla letteratura francese e tedesca, quella italiana è stata una delle principali fonti di traduzioni letterarie, soprattutto relativamente agli autori Dante, Montale, Quasimodo e Leopardi (*ibid.*).

La maggior parte delle traduzioni esaminate nell'articolo proviene dalla raccolta *Leopardi: a Scottish Quair* (1987),<sup>8</sup> compilata, oltre che per sostenere i rapporti culturali tra Scozia e Italia, come omaggio all'autore in occasione del 150° anniversario della sua morte. La raccolta contiene le traduzioni del *Coro di morti* e di undici poesie tratte dai *Canti* (*L'infinito*, *Alla luna*, *Odi Melisso*, *A Silvia*, *Il passero solitario*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, *A se stesso*, *La sera del dì di festa*, *Il tramonto della luna*, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*), precisamente undici in inglese, sei in Scots e sei in gaelico.<sup>9</sup>

5 Ciò si riferisce al desiderio di indipendenza politica della Scozia.

6 Tra i principali poeti-traduttori scozzesi che hanno tradotto in Scots e/o gaelico si menzionano Douglas Young, William Neill, Alexander Scott, George Campbell Hay e Hugh MacDiarmid.

7 Significativo, a tal proposito, è che, fino agli anni Sessanta, le uniche traduzioni ad essere apparse su *Gairm* ["chiamata"], una delle principali riviste di letteratura gaelica pubblicata costantemente dal 1951 al 2004, siano state alcune opere brevi dal latino, alcuni sonetti di Shakespeare tradotti da Iain MacIleathainn e una selezione di poesie di Quasimodo tradotta da Iain Crichton Smith. Finora, molte delle traduzioni pubblicate in gaelico da altre lingue sono apparse nell'antologia *Bàrdachd na Roinn-Eòrpa an Gàidhlig* [poesia europea in gaelico] (1990). Seppure sia stata decisamen-

te meno prolifica rispetto a quella in scozzese, l'attività traduttiva in gaelico ha comunque dato luogo a eccellenti rese letterarie. Ci sembra, inoltre, un dato rilevante il fatto che Leopardi sia stato uno degli autori europei maggiormente tradotti all'interno di un sistema letterario in cui la traduzione non è stata particolarmente prolifica.

8 *Quair* ("libro") è un termine di uso letterario derivato dal titolo *The Kingis Quair* ("Il libro del re") di un poema di James I (reg. 1406-37). Nell'epoca moderna il termine ha acquisito un valore iconico grazie alla trilogia di romanzi *A Scots Quair* di Lewis Grassie Gibbon.

9 L'articolo non analizza tutte le traduzioni in scozzese e gaelico presenti nell'antologia, ma ci è sembrato opportuno soffermarci su una selezione di testi che presentano una serie di particolarità a livello stilistico e semantico.

I traduttori scozzesi sono Alastair Mackie e Edwin Morgan.<sup>10</sup> Malgrado l'indiscutibile talento, Alastair Mackie è stato uno dei poeti più trascurati della sua generazione. La sua produzione conta numerose poesie sia in Scots sia in inglese e una vasta gamma di traduzioni dal latino, dal greco, dal francese, dal tedesco e dal russo. Oltre a Leopardi, ha tradotto diverse poesie di Quasimodo e Saba. Edwin Morgan è stato professore di inglese presso l'Università di Glasgow. La sua produzione letteraria include poesie, saggi e traduzioni dall'italiano, dal russo, dall'ungherese, dal francese, e dallo spagnolo. Riguardo ai poeti italiani, nelle sue raccolte figurano i nomi di Leopardi, Montale e Quasimodo.

I traduttori gaelici sono Derick Thomson e Iain Crichton Smith, entrambi riconosciuti fra i poeti di lingua gaelica più importanti del Novecento. Tutta la poesia originale di Thomson è in gaelico, benché pubblicata con testo a fronte in inglese; Smith ha scritto in entrambe le lingue e la sua produzione in inglese è stata particolarmente apprezzata. Una parte, sebbene minore, dell'opera di entrambi i poeti consta di traduzioni: Smith ha prodotto versioni in gaelico di diverse poesie dalle lingue francese, tedesco, spagnolo, polacco, latino classico e greco moderno (traducendo, in alcuni casi, da preesistenti traduzioni piuttosto che dai testi originali). Per quanto riguarda le traduzioni dall'italiano, oltre a Leopardi, i suoi modelli includono Quasimodo e Montale. Thomson, che è stato professore di celtico all'Università di Glasgow per molti anni, ha tradotto dal gallese e dall'irlandese antico diverse poesie di Yeats e due liriche brevi in scozzese di MacDiarmid.<sup>11</sup>

## 2. TRADUZIONI IN SCOTS

A conferma del fatto che, come spiegato sopra, la lingua scozzese sia internamente variegata, gli stili di Mackie e Morgan presentano caratteristiche differenti che riflettono le diverse aree geografiche di provenienza dei due traduttori. Il linguaggio utilizzato da Morgan si basa sulla variante dialettale parlata a Glasgow, mentre quello adoperato da Mackie presenta tratti tipici della parlata locale dell'area nord-orientale della Scozia, in particolare Aberdeen.<sup>12</sup> Inoltre, lo stile del primo è generalmente elevato e ricco di lemmi

<sup>10</sup> Le traduzioni in Scots di *A se stesso* («Tae Himself»), *Alla luna* («Tae The Mune»), *A Silvia* («Tae Silvia»), *La quite dopo la tempesta* («The Quait aifter the Tempests») e *Il sabato del villaggio* («The Village Setterday Nicht») di Mackie sono anche incluse nel volume *Collected Poems* (2012).

<sup>11</sup> Oltre a Thomson, Smith e Hay, l'unico poeta gaelico che ha tradotto dall'italiano è

Christopher Whyte, di cui le «Seachd Dàin le Giuseppe Ungaretti» [sette canzoni di Giuseppe Ungaretti] sono state realizzate per essere incluse nell'antologia *Bàrdachd* (per l'antologia, si rimanda alla n. 7).

<sup>12</sup> Alcuni esempi includono «shemms», letteralmente «shame» («vergogna»), (v. 15) («far sfigurare»), adoperato da Morgan in «The Aesome Blackie» [Il passero solitario], che è un

inusuali, quali «cowslem»<sup>13</sup> (v. 13) (“cielo stellato”) e «shemms»<sup>14</sup> (v. 15) in «The Aesome Blackie» [Il passero solitario]. Nelle versioni poetiche di Mackie, al contrario, il linguaggio è prevalentemente semplice e non molto dissimile dal vernacolo popolare, seppure non del tutto privo di termini di uso prettamente poetico (MCCLURE 1992, p. 251), quali ad esempio «sangschaw» (v. 2) in «The Quait after the Tempest» [*La quiete dopo la tempesta*]), lemma di recente introduzione nella lingua scozzese di cui si parlerà dettagliatamente nei paragrafi successivi. Da un punto di vista formale, la fusione di diversi registri riproduce efficacemente alcune delle variazioni tonali che contraddistinguono la poetica leopardiana degli *idilli* e dei *canti pisano-recanatesi*. L’inserimento occasionale di termini letterari nel tessuto linguistico vernacolare produce, infatti, un effetto stilistico comparabile a quello prodotto dalla commistione di arcaismi e parole di uso quotidiano nei testi in lingua originale.

Una caratteristica distintiva delle traduzioni in Scots è la presenza di formulazioni poetiche che, distaccandosi dal senso letterale del testo di partenza, riflettono l’originalità e la capacità inventiva del traduttore. Tale aspetto emerge particolarmente dalla resa di *A se stesso* nella duplice versione, inglese («To Himself») e scozzese («Tae his Sel»), di Morgan.<sup>15</sup> Se nella prima prevale un andamento parafrastico, la seconda presenta, invece, una serie di immagini metaforiche che riproducono icasticamente lo sgomento e il senso di sconforto della voce narrante nella lirica in italiano. Ciò riguarda soprattutto i versi che fanno riferimento al palpito del cuore del poeta, ovvero «assai | palpitasti»<sup>16</sup> (vv. 6-7) e «non val cosa nessuna | i moti tuoi» (vv. 7-8). Nonostante la struttura grammaticale delle frasi sia stata inevitabilmente alterata, nella versione inglese il traduttore replica o riproduce similmente alcuni dei termini presenti nel testo originale, come, ad esempio, «throbbet», v. 7 (“palpitasti”) e «beat», v. 8 (“palpito”). Al contrario, nella resa in Scots, Morgan utilizza alcuni elementi lessicali originali. Ad esempio, il verbo «palpitasti» è simbolicamente sostituito da un termine onomato-

termine di uso locale a Glasgow, e «widden-dremes» (“incubi”) (v. 7), in «Tae Himself» [A se stesso] di Mackie, che è invece una forma lessicale tipicamente utilizzata nella zona di Aberdeen. L’utilizzo del secondo termine è inoltre attestato in altri componimenti del poeta (MCCLURE 1992, p. 244).

<sup>13</sup> *Cowslem* è una parola rarissima, il cui uso è limitato alla poesia. Si tratta di un’aggiunta del traduttore in quanto il termine non figura nel testo di partenza.

<sup>14</sup> La parola *shemms* sembra essere adoperata per ragioni foniche in quanto questa forma

un dittico con *gemms* (“giochi”) nel verso precedente, riproducendo così la rima «spassi» | «trapassi» (vv. 15-16, *Il passero solitario*) del testo originale.

<sup>15</sup> La traduzione inglese di *A se stesso* di Morgan non è inclusa in *Leopardi: A Scottish Quair* ma nell’antologia *Collected Translations* (1996). È stata menzionata per poter illustrate alcune delle differenze stilistiche che caratterizzano le versioni di questo traduttore in inglese e scozzese.

<sup>16</sup> Le poesie leopardiane in lingua originale sono citate da LEOPARDI 2020.

peico, «pit-pat»<sup>17</sup> (v. 7), mentre «moti» è reso dal termine «flutherins», v. 8 (“moti agitati”), il quale, suggerendo l’idea di un movimento fugace e inane, rende efficacemente il senso di vanità veicolato dal testo di partenza.

La traduzione di *A se stesso* non è l’unico testo in cui Morgan fa prova della propria destrezza stilistica di traduttore. «The Aesome Blackie» [*Il passero solitario*] si distingue, ad esempio, per la copiosa presenza di significati metaforici. Uno di questi è il verbo «dwine» (v. 27) che funge da traducete di «cede» nell’espressione «questo giorno ch’omai cede alla sera» (v. 27). Tale resa è efficace in quanto, in Scots, «dwine» ha il duplice significato di svanire, quando riferito a oggetti (MCCLURE 2009, p. 46) e indebolirsi, quando riferito a persone (*The Online Scots Dictionary*),<sup>18</sup> alludendo così non solo al dato descrittivo oggettivo (ovvero, il fatto che la scena sia ambientata al tramonto) ma anche all’implicita correlazione tra fine del giorno e fine della giovinezza suggerita dal poeta nel testo italiano. Un’altra originale sostituzione riguarda la resa del verso conclusivo della prima strofa «dell’anno e di tua vita il più bel fiore» (v. 16). Nel testo di partenza, il fiore è una metafora della giovinezza, designata da Leopardi come il periodo più lieto dell’esistenza umana. La versione di Morgan, «the best floor o your life and this May» (v. 16) (letteralmente “il miglior fiore della tua vita e di questo maggio”), introduce un elemento descrittivo («May») che non è riscontrabile nel testo originale. Tale scelta può essere considerata appropriata in quanto, attraverso una sostituzione lessicale, la traduzione riesce a riprodurre efficacemente i sottesi significati metaforici del testo di partenza. «May» (“maggio”) potrà, infatti, essere facilmente associato dai lettori alla primavera, la quale è spesso simbolicamente correlata alla giovinezza. Nella stessa lirica, un altro elemento da evidenziare è l’espressione «mira ed è mirata» (v. 35). Nel testo originale, questa fa riferimento ai giovani che, vestiti a festa, si riversano per le strade ammirandosi a vicenda. Tale immagine è stata tradotta da Morgan tramite un’espressione alternativa, «the wandrin ee» (v. 35).<sup>19</sup> La resa è appropriata in quanto, così come in inglese, l’espressione «to have a wandering eye» o «to have a roving eye», suggerisce l’atto di guardare con interesse individui di sesso opposto (*Merriam-Webster Dictionary*).<sup>20</sup>

17 Lo scozzese presenta un’elevata capacità espressiva risultante dalla presenza di suoni ed espedienti fonetici di vario tipo (MCCLURE 2009, p. 62). Ciò si riflette anche nella pratica traduttiva. Come discusso di seguito, infatti, le traduzioni presentate in questo articolo sono caratterizzate dall’ampio utilizzo di suoni onomatopeici e figure foniche.

18 *The Online Scots Dictionary*, da cui sono state tratte alcune delle definizioni per i termini scozzesi citati nell’articolo, è consulta-

bile a questo indirizzo: <https://www.scots-online.org/index.php> (data di consultazione: 21 agosto 2025).

19 Morgan traduce il verso «E mira ed è mirata, e in cor s’allegra» (v. 35) come «the gled hert and the wandrin ee are theirs» (“a loro appartengono il cuore gioioso e l’occhio vagabondo”) (v. 35).

20 *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/roving%20eye> (data di consultazione: 22 agosto 2025).

Quest'ultimo esempio ci conduce a un'altra osservazione sulle traduzioni in Scots, ovvero la presenza di motivi semantici e stilistici ricorrenti. Uno di questi è appunto «een», frequentemente utilizzato da Mackie e Morgan non solo nel senso letterale di “occhi” ma anche in quello traslato di “sguardo”. Un'altra occorrenza del termine si registra in «The Infinite» [*L'infinito*] di Mackie, in cui il passaggio «this hedge-row that cuts aff fae the een | a fair skelp of the furdest skyline»<sup>21</sup> (vv. 2-3) rende i celebri versi «E questa siepe, che da tante parte | dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» (vv. 2-3). In questo caso, la scelta lessicale sembra essere, tuttavia, dettata da ragioni foniche in quanto «een» si trova in consonanza con «lane» (“solitario”) nel verso precedente e con «skyline» (“orizzonte”) nel verso seguente.

In generale, «The Infinite» di Mackie presenta notevoli variazioni rispetto al testo di partenza. Una delle caratteristiche de *L'infinito* di Leopardi è la presenza di aggettivi polisillabici, quali «interminati» (v. 4), «sovraumani» (v. 5), «profondissima» (v. 6), che riflettono, sul piano formale, il concetto di indefinito che sta alla base del nucleo semantico della lirica. Una trasposizione lessicale letterale è preclusa, in questo caso, dalle sostanziali differenze linguistiche tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo in quanto, a differenza dell'italiano, lo Scots, così come l'inglese, è principalmente costituito da lemmi monosillabici o bisillabici. Ciò impone l'adozione di strategie traduttive alternative, in particolare l'impiego di lunghe perifrasi e l'inserimento di parole aggiuntive che consentono al traduttore di trasferire il significato del testo originale rispettando il computo sillabico dettato dalla metrica. Alcuni esempi includono «forby», v. 5 (“inoltre”), spesso impiegato da Mackie per pure ragioni prosodiche (MCCLURE 1992, p. 252) e locuzioni quali «toom airts withoot end», v. 5 (“infiniti spazi vuoti”) e «silence abune aa mortal ken» (“silenzio che supera la comprensione umana”). L'ultima, in particolar modo, sembra riecheggiare la soluzione adottata da Morrison (1900)<sup>22</sup> (“silence passing human ken”, v. 6) in una precedente versione della lirica in inglese (LEONARDI 2024, p. 118).

Un altro esempio emblematico dell'originalità stilistica che caratterizza le traduzioni in Scots è la resa di una celebre figura retorica impiegata da Leopardi in *A Silvia*, «le sudate carte» (v. 16), giacché questa ha dato luogo alle soluzioni più disparate nelle diverse versioni della lirica in inglese (ivi., pp. 148-50). La strategia impiegata da Mackie («thumb-tashed blads»<sup>23</sup> (v. 16) è tra le più originali. Questa, infatti, rispecchia non solo l'aspetto retorico dell'espressione originale (la metonimia è ugualmente trasposta, seppure

21 La traduzione letterale dei versi è “questa siepe che taglia fuori dalla vista un tratto esteso dell'orizzonte più lontano”.

22 *Poems* (1990).

23 L'espressione può essere tradotta come “pagine consunte” (in quanto sono state sfogliate a lungo, come suggerito da «thumb», “pollice”).

tramite la sostituzione lessicale di «sudate» con «thumb-tashed»), ma riesce anche a coglierne l'intrinseco valore semantico, in quanto l'immagine delle pagine logorate e ripetutamente sfogliate riproduce efficacemente il senso di fatica e studio laborioso implicitamente suggeriti dall'aggettivo «sudate» nel testo di partenza. La soluzione adottata da Mackie sembra, inoltre, riecheggiare «the well-thumbed page» (v. 16), espressione dal significato analogo impiegata in una precedente traduzione inglese di Heath-Stubbs (1946)<sup>24</sup> (LEONARDI, 2024, p. 149).

Tra le traduzioni analizzate in questo articolo, «The Quait aifter the tempest» [*La quiete dopo la tempesta*] di Mackie si distingue particolarmente per l'aggiunta di elementi concreti che conferiscono vividezza alle immagini descritte. Se, da un lato, l'introduzione di raffigurazioni particolarmente precise stride con la poetica leopardiana del vago e dell'indefinito, dall'altro, la presenza di tali elementi riflette non solo l'originalità stilistica del traduttore, ma anche una diversa esegesi del testo di partenza, dimostrando come la traduzione poetica sia principalmente il risultato di una rilettura soggettiva dell'opera originale (VENUTI 2011, p. 128). Alcuni esempi riguardano la rappresentazione della gallina e dell'erbaiole nella prima strofa. Nell'originale, la gallina «ripete il suo verso» (v. 4), mentre nella traduzione, Mackie inserisce «struttin», v. 3 (ovvero, «avanzare con andatura impettita») e «keckle», v. 4, suono onomatopeico utilizzato per descrivere il chiocciare della gallina (*The Online Scots Dictionary*), rendendo così la scena particolarmente vivida. Allo stesso modo, alcune aggiunte lessicali come «traiks»<sup>25</sup> (v. 19) e «Wha'll buy? Wha'll buy?» («Chi vuol comprare?») (v. 21) arricchiscono la raffigurazione dell'erbaiole di precisi dati descrittivi assenti nell'originale, in cui la raffigurazione del personaggio appare decisamente più sobria. In questo caso, dunque, determinate scelte traduttive influenzano notevolmente non solo l'ambientazione<sup>26</sup> ma anche la caratterizzazione dei personaggi.

Un altro passaggio in cui è ravvisabile tale fenomeno è la descrizione della vecchierella in «The Village Setterday Nicht» [*Il sabato del villaggio*]. Come spesso accade nella poesia leopardiana, anche in questa lirica i personaggi assumono un determinato valore simbolico: attraverso l'atto del narrare («novellando vien del suo buon tempo», v. 11), la vecchierella impersona la rievocazione del passato attraverso la memoria, ponendosi così in posizione antitetica rispetto alla «donzelletta» dell'incipit (v. 1), che as-

24 *Poems from Giacomo Leopardi* (1946).

25 In Scots, il verbo «traik» suggerisce l'immagine di qualcuno che arranca faticosamente o cammina a passo pesante (*The Online Scots Dictionary*).

26 L'inserimento di dettagli concreti sposta l'attenzione del lettore dalla dimen-

sione simbolica del testo originale, in cui la ripresa della vita nel villaggio dopo la tempesta funge da metafora del piacere effimero che segue la cessazione del dolore o di un evento avverso, verso una rappresentazione più fisica e realistica della scena rurale.

surge, invece, a simbolo della giovinezza. Nelle traduzioni in lingua inglese, il significato connotativo del testo è stato spesso travisato. Ciò ha dato luogo a svariate rappresentazioni della vecchierella che hanno notevolmente alterato la caratterizzazione del personaggio e la sua importante funzione all'interno della lirica.<sup>27</sup> Nella versione proposta da Mackie, la caratterizzazione della vecchierella non è stata distorta. Tuttavia, è interessante notare come, anche in lingua scozzese, questo personaggio abbia generato un'interpretazione che si discosta dal testo originale. Mackie, infatti, descrive la vecchierella come una «aul wife» (v. 9), letteralmente “anziana signora”, espressione che in Scots suggerisce un'immagine umoristica e perfino buffa del personaggio. È inoltre degna di attenzione la resa del binomio aggettivale «sana e snella» (v. 13). Nell'originale, gli aggettivi suggeriscono leggiadria e salute fisica. Entrambi fanno riferimento al tempo giovanile della vecchierella, «quando ai dì di festa ella si ornava | ed ancor sana e snella | solea danzar la sera intra di quei | ch'ebbe compagnia dell'età più bella» (vv. 12-15). Nella versione di Mackie, i due termini sono stati tradotti come «sonsy and jimp» (v. 14). «Jimp» significa “agile”, conformandosi dunque al senso dell'aggettivo originale. «Sonsy», invece, è un termine di origine gaelica che si presta ad una duplice interpretazione in quanto può essere letto sia nel senso di “fortunato”, “prosperoso”, sia in quello di “abbondante”, “paffuto” (*The Online Scots Dictionary*), che è ormai entrato in uso tra i parlanti contemporanei. La seconda connotazione del termine sembrerebbe dunque generare una lieve contrapposizione semantica rispetto al significato suggerito da «jimp».

Un altro personaggio che assume un significato simbolico nella poesia leopardiana è Silvia, l'eponima fanciulla del titolo della celebre lirica del 1828. I versi «E tu, lieta e pensosa, il limitare | di gioventù salivi» (vv. 5-6) potrebbero prestarsi a una duplice interpretazione. Come è noto, Silvia sarebbe lo pseudonimo di Teresa Fattorini, deceduta all'età di 21 anni. Secondo questo dato anagrafico, si potrebbe dedurre che la giovane si trovi nella fase di transizione fra giovinezza e vita adulta. Tuttavia, come già accennato, Silvia acquisisce valore simbolico nella lirica, rappresentando il motivo della «fanciulla che canta» (LEOPARDI 2019-2021, p. 55), recuperato, ancora una volta, tramite la ricordanza. Infatti, come evidenziato da Luigi Blasucci (*ibid.*), colei che nella lirica valica il «limitare di gioventù» non sarebbe da identificarsi propriamente con la ventunenne Teresa, quanto con una «creatura femminile nel fiorire della sua prima giovinezza» (*ibid.*). Ciò diviene evidente soprattutto alla luce di una pagina dello *Zibaldone* scritta poco dopo la stesura di *A Silvia* in cui il poeta fa riferimento alla bellezza di «una giovane dai sedici ai diciotto anni» (*Zib.* 4310, 30 giugno 1828). In

<sup>27</sup> La vecchierella è stata spesso raffigurata come una malefica vecchia strega o un'anzia-

na ciarlatana che pettegola con le vicine (LEONARDI 2024, pp. 137-8).

base a quanto detto, la traduzione proposta da Mackie «you stood syne | at the door-sill o maidenhood» (“ti trovavi allora alle soglie della fanciullezza”) (vv. 5-6) è efficace in quanto in Scots, il termine *maidenhood* può essere utilizzato per far riferimento a una fanciulla, conformandosi così al senso originario del testo di partenza.

Se le alterazioni discusse sopra riflettono la creatività stilistica dei traduttori, quelle presentate di seguito suggeriscono invece un travisamento dei testi originali.<sup>28</sup> Un esempio riguarda la resa di alcuni tra i più noti versi leopardiani, «ove per poco | il cor non si spaura» (vv. 7-8, *L'infinito*). Come precedentemente osservato (LEONARDI 2024, pp. 162-3; PERELLA 2000, p. 367), l'erronea resa grammaticale dell'avverbio «non», che svolge una pura funzione pleonastica nel testo,<sup>29</sup> ha dato adito a considerevoli distorsioni semantiche. Lo stesso problema è rintracciabile nella versione scozzese di Mackie, in cui, «the heart faas lown», v. 8 (“il cuore si placa in pace”) evoca un'erronea, seppure elegante, immagine poetica, giacché, a differenza del testo di partenza, suggerisce un senso di tranquillità piuttosto che di sgomento.

Un altro aspetto da considerare in *L'infinito* è la resa dei deittici. Questi svolgono una funzione importante nella lirica, segnalando non solo lo spazio fisico di prossimità e lontananza tra il poeta e gli elementi paesaggistici («il colle», v. 1, «la siepe», v. 2, «le piante», v. 9), ma anche la dimensione finita della voce narrante e quella infinita prodotta dall'immaginazione (ZUBLENA 2010). Nelle traduzioni in lingua inglese, l'uso intercambiabile dei dimostrativi inglesi («this» e «that») ha generato considerevoli distorsioni per quanto riguarda non solo la rappresentazione paesaggistica, ma anche, e soprattutto, la relazione antitetica tra finito e indefinito che è alla base della lirica (LEONARDI 2024, pp. 142-3; NATALE 2002, p. 53). La versione prodotta da Mackie non presenta questo tipo di alterazioni semantiche, a eccezione della resa dei gruppi nominali «queste piante» (v. 9) e «quello | infinito silenzio» (vv. 9-10), in cui entrambi i deittici sono stati resi tramite il medesimo dimostrativo «yon». Questo ci permette di rilevare alcune differenze grammaticali fra scozzese e inglese. A differenza di quest'ultimo, infatti, lo Scots ha conservato una triplice distinzione fra «this», «that» e «yon». (MCCLURE 2009, p. 20). «Yon» implica una certa distanza, fisica o temporale, tra il parlante e la persona o l'oggetto de-

28 Come già evidenziato da McClure (1992, p. 245), un'occorrenza di tale fenomeno si registra nella traduzione di *A se stesso* di Mackie dove troviamo «aa your steer's nae worth a doit» (v. 9). L'espressione significa letteralmente “i tuoi moti non valgono un centesimo” mentre nel testo di partenza si legge «non val

cosa nessuna | i moti tuoi» (vv. 7-8). La resa di Mackie, sottende, dunque, una diversa lettura della lirica.

29 In questo contesto, l'avverbio non ha valore di negazione. L'espressione «per poco ...non» è piuttosto da intendersi nel senso di “quasi” (PERELLA 2000, p. 367).

signati e si riferisce a una lontananza ancora più remota di quella indicata dal più generico «that» (*The Online Scots Dictionary*). Pertanto, mentre «yon infinite silence» (v. 10) sembra una resa appropriata di «quell'infinito silenzio», «yon trees» (v. 9) suggerisce una lontananza fisica tra la voce lirica e l'elemento paesaggistico designato («le piante», in questo caso), che non si evince dal testo di partenza, in cui l'aggettivo italiano («queste») implica, invece, prossimità fisica.

Le traduzioni di Mackie e Morgan presentano, inoltre, un ampio uso di figure foniche, soprattutto onomatopee, rime e allitterazioni, un aspetto già messo in rilievo da MCCLURE (1992). Piuttosto che offrire un'enumerazione dettagliata di tutti gli artifici fonici rintracciati nei testi analizzati, ci limiteremo ad elencare alcuni esempi significativi. Oltre a quelli già discussi sopra, tra questi figurano la rima «flisks»/«whisks»<sup>30</sup> (vv. 10-12), che corrisponde alla coppia «giri»/«miri» (vv. 10-12) e l'allitterazione «swaws»/«sweet» (vv. 4-5) (“onde” e “dolce”) in «The Aesome Blackie» di Morgan, in cui *swaw* è anche un suono onomatopeico. Il verso «ed erra l'armonia per questa valle» (v. 4) è così reso mediante un duplice espediente, metaforico (tramite l'immagine del mare suggerita dalle onde, *swaw*) e fonico (attraverso la combinazione di allitterazione e onomatopea). In «The Infinite» di Mackie, si riscontrano, invece, l'allitterazione in «sae sweet in sic a sea» (v. 14) (“così dolce in questo mare”), che costituisce il verso conclusivo della lirica, e il termine onomatopeico «reeshlin», v. 9 (“fruscio”), che ben corrisponde al suono del vento tra le foglie suggerito dall'italiano “stormir” (v. 9).

Un'altra prominente caratteristica che accomuna le traduzioni in Scots discusse in questo articolo è la notevole presenza di riferimenti letterali e allusioni a elementi distintivi della cultura scozzese. Uno di questi è «cutty-stool» (v. 56), impiegato da Morgan come traduce di «pentitrommi» (v. 58) nella traduzione di *Il passero solitario*. Il termine può essere letteralmente tradotto come “sgabello del pentimento” e fa riferimento a un atto di penitenza pubblica adoperato dalla Chiesa di Scozia. Secondo questa pratica, i trasgressori venivano fatti accomodare su uno sgabello a tre gambe posizionato in una posizione isolata da cui potevano facilmente essere osservati e scherniti dal resto della congregazione. L'appropriatezza semantica di tale scelta traduttiva in una poesia come *Il passero solitario* è contestabile. Il significato connotativo di *cutty-stool* è, infatti, riconducibile a concetti, quali la colpa, la vergogna e l'assoluzione dei peccati, che non trovano riscontro nell'originale, rischiando così di conferire al testo una fuorviante interpre-

<sup>30</sup> «Flisks» suggerisce un movimento rapido, evocando così il moto degli uccelli che, nel testo di partenza, è reso tramite dall'espressione

«per lo libero ciel fan mille giri» (v. 10). Inoltre, *flisks* è in allitterazione con *flirts* nel verso successivo.

tazione religiosa che esula dalla poetica leopardiana. Tuttavia, è necessario ricordare che la sperimentazione linguistica è una delle caratteristiche peculiari dello stile poetico del traduttore. Non è pertanto erraneo ipotizzare che un termine quale *cutty-stool* sia stato semplicemente adoperato per enfatizzare il senso di rammarico del poeta per aver condotto una gioventù appartata e priva di svago.

Per quanto riguarda i rimandi propriamente letterari, invece, un esempio è «*onding*» (v. 1), utilizzato come traducevole di «tempesta» nell'incipit di "The Quait aifter the Tempest" [*La quiete dopo la tempesta*] di Mackie. In scozzese, «*onding*» ha il significato di acquazzone, nubifragio o, addirittura, tempesta di neve (*The Online Scots Dictionary*), suggerendo così una descrizione più vivida rispetto alla scena paesaggistica evocata nell'originale. A prima vista, si potrebbe supporre che tale scelta lessicale sia da attribuirsi a una differente esegesi del testo.<sup>31</sup> Tuttavia, in altre occorrenze, come ad esempio nel titolo della lirica, il traduttore sceglie di impiegare un termine più generico, «tempest» ("tempesta"), che più conformemente si adatta al corrispondente italiano. «*Onding*» sembrerebbe piuttosto un'allusione a una celebre poesia di MacDiarmid, in cui il poeta fa riferimento alla morte del padre. Di conseguenza, l'uso di un termine già adottato in precedenza da un autore scozzese di grande rilievo appare intenzionale e funzionale, come evidenziato nell'introduzione, a creare un legame profondo tra la pratica della traduzione e la ricca tradizione letteraria della Scozia. Nella stessa traduzione, un altro rimando più o meno esplicito all'opera di MacDiarmid è «*sangschaw*» (letteralmente "festa di canto") in «I hear the birds' sangshaw»<sup>32</sup> (v. 2). Si tratta di una parola di invenzione traduttiva, verosimilmente coniata da «*wappinschaw*» (letteralmente "esposizione di armi"), termine utilizzato nello scozzese antico per fare riferimento a una pratica medievale. Nella traduzione di Mackie, «the birds' sangschaw» sembra dunque descrivere il canto gioioso degli uccelli che segna la fine della tempesta, sostituendo così, tramite una resa originale, l'espressione «far festa» (v. 2), sovente utilizzata nella produzione poetica leopardiana (FABBRINI 2020, p. 58).

Anche in «To Silvia» [*A Silvia*] di Mackie non mancano esempi di intertestualità. Il traduttore inserisce due elementi «*wede away*» (v. 43)

<sup>31</sup> Una simile interpretazione viene proposta nella versione inglese di Valery Gilles (una delle traduttrici che ha curato le versioni inglesi delle poesie di Leopardi inserite in *Leopardi: A Scottish Quair*) in cui la tempesta viene descritta come «a gale-force storm» ("una tempesta di burrasca") (v. 58), che suggerisce una raffigurazione decisamente più violenta rispetto al testo

di partenza. Tuttavia, mentre nella traduzione di Gilles il termine sembra derivare da una diversa lettura del testo, nel caso di Mackie la scelta di impiegare un lemma come «*onding*» sembra nascere dalla volontà di creare un legame intertestuale con l'opera di MacDiarmid.

<sup>32</sup> L'espressione potrebbe essere resa come "odo gli uccelli cantare a festa".

e «clay-cauld»<sup>33</sup> (v. 66), che non ritrovano riscontro nel testo di partenza e che sembrano essere presi in prestito da “The Flouers o the Forest” [*I fiori della foresta*], una celebre melodia popolare che rievoca la sconfitta dell’esercito scozzese e la morte del re Giacomo IV durante la battaglia di Flodden, combattutasi nel 1513 tra il regno d’Inghilterra e il regno di Scozia e decisiva per le sorti di quest’ultimo. Il primo di tali riferimenti, «wede away» (letteralmente “andato via”) sostituisce il binomio aggettivale «combattuta e vinta» (v. 41) nella quinta strofa, mentre il secondo, «clay-cauld» (“freddo come l’argilla”) suggella la fine del componimento, suggerendo, attraverso un’originale similitudine, «la fredda morte» (v. 62) del testo di partenza. Data la notorietà della melodia nella cultura scozzese, è possibile ipotizzare, così come nel precedente esempio, che l’inserimento di riferimenti letterali sia riconducibile a un’intenzionale strategia traduttiva, in cui precisi elementi del testo originale, il concetto di morte in questo caso, sono resi mediante allusioni facilmente identificabili dai lettori nel contesto di ricezione d’arrivo.

La presenza di rimandi intertestuali è ravvisabile anche nelle traduzioni di Morgan. Come discusso sopra, una caratteristica distintiva delle traduzioni scozzesi è l’inserimento di parole risultanti dall’estro creativo del traduttore. Un esempio «circumjackless». Il termine è impiegato nella traduzione di *A se stesso* e deriva dal titolo di un celebre componimento del poeta scozzese MacDiarmid («To Cirmcumjack Cencrastus») (MCCLURE 1992, p. 244). Dunque, se nella versione inglese il verso conclusivo della poesia («E l’infinita vanità del tutto»,<sup>34</sup> v. 16) è tradotto da Morgan in maniera pressoché letterale («infinite futility of the universe», v. 16), nella versione in Scots, il traduttore opta invece per una resa decisamente più libera («and aathing circumjackless, howe, and tim»,<sup>35</sup> v. 16), sostituendo l’eco biblico del testo leopardiano con il rimando ad uno dei principali autori della tradizione poetica scozzese.

### 3. TRADUZIONI IN GAELICO

Dopo aver discusso le traduzioni in Scots, presentiamo di seguito una selezione di traduzioni in gaelico. Il titolo che Smith ha scelto per la sua traduzione di *A se stesso* è «Thugam Fhìn», che significa letteralmente “a me stesso”. Tale scelta lessicale è degna di attenzione. «Stanco» (v. 2),

33 Il termine appare anche nella traduzione di *La quiete dopo la tempesta* dello stesso traduttore, al v. 45.

34 Come è noto, il verso è un riecheggiamen-

to dell’Ecclesiaste (LEOPARDI 2019-2021, p. 212).

35 Ciò può essere tradotto in italiano come “e tutto ciò che è sconfinato, vuoto e privo di sostanza”.

usato nell'originale, diviene «claidhte» (v. 1), una parola con maggiore carica semantica che suggerisce «esaurito» (la traduzione prevedibile per «stanco» sarebb «sgith»). Lo stesso accade per «desiderio» (v. 5), la cui traduzione «sannt» (v. 6), ovvero «gola» o «avarizia», assume una connotazione più negativa. «Speme» è tradotto non semplicemente come «dòchas» ma come «dòchas-meallaidh» (v. 5), una parola composta coniata dal traduttore che indica «falsa speranza», mentre «nulla» (v. 10), il cui traduttore diretto in gaelico «neoni», diviene «neonitheachd» (v. 13), che significa «l'essenza del nulla».

I cambiamenti nella costruzione delle frasi sono cospicui e spesso stilisticamente efficaci: alcuni, ma non tutti, sono dettati dalle notevoli differenze fra la sintassi dell'italiano e quella del gaelico. «Perì l'inganno estremo» (v. 2) diviene «tha gach cealg marbh» (v. 2), letteralmente «ogni inganno è morto», e «marbh» («morto») (vv. 2, 3, 5) è ripetuto alla fine di due versi consecutivi. «Amaro e noia | la vita» (vv. 9-10) viene reso come «'S e searbhachd is airtneul brìgh | na beatha-sa»<sup>36</sup> (vv. 11-12), letteralmente «è amarezza e sconforto l'essenza della vita». «Non val cosa nessuna | i moti tuoi» (vv. 7-8) viene sostituito da una domanda retorica, «dè fàth do ghluasad faoin?»», v. 8 («qual è la ragione del tuo insensato moto?») e la stessa costruzione è ripetuta subito dopo in «dè fàth do chaoin- / eadh anns an t-saoghal-sa?»», vv. 9-10 («qual è la ragione del tuo lutto in questo mondo?»). È frequente l'impiego di domande retoriche al posto delle proposizioni enunciative utilizzate nell'originale: «altro mai nulla» (v. 10) viene esteso e diventa «airson a chòrr, | dè th'ann ach neonitheachd?»», vv. 12-13 («per il resto, cos' altro che il nulla?», vv. 12-13), «e fango è il mondo» (v. 10) diviene «an talamh, dè th'ann ach ùir?»», v. 14 («il mondo, cos'altro che terra?»)<sup>37</sup> e «al gener nostro il fato | non donò che il morire» (vv. 12-13) è reso come «Dè tha an dàn do 'n chinne-daonnd ach am bàs fhèin» (vv. 17-18) («qual è il fato del genere umano se non la morte stessa?»). «Ùir» (v. 14) è appropriato perché, pur non suggerendo il senso di sgradevolezza, insito nel significato di fango, è un termine spesso utilizzato per designare la terra su una tomba. Ùir risulta efficace anche per una ragione fonica in quanto fa rima con «do chiùil»<sup>38</sup> in («Thoir thairis do chiùil»<sup>39</sup> | airson

36 La parola «brìgh» si trova a fine verso ma da un punto di vista sintattico forma una frase con le parole successive.

37 Si può osservare che Edwin Morgan utilizza la stessa procedura nella sua traduzione scozzese di questa poesia: «Whit's life but a wide wersh wanrufe», vv. 9-10 («cos' altro è la vita se non un grande insulso sconforto?»).

38 Nel sistema poetico gaelico, non è richiesta l'identità delle consonanti finali, ma è sufficiente che esse rientrino nello stesso gruppo

consonantico. Così, ad esempio, qualsiasi occlusiva sorda (*p, t, c*) può rimare con una consonante appartenente al medesimo gruppo. In gaelico, *r, l* e *n* fanno parte dello stesso gruppo consonantico, che include anche alcune fricative.

39 Nel testo si legge «chiùil» ma questa parola è priva di significato («cùil» vuole dire «angolo», mentre l'aggiunta della consonante *h* indica, in gaelico, un cambiamento grammaticale). Pertanto, si può assumere che si tratti di un errore ortografico e che il termine in questione sia *ciùil*.

an turus deireannach», vv. 15-16 (letteralmente “di addio alla tua musica per l’ultima volta”) che traduce «dispera | l’ultima volta», vv. 11-12). «Ciùil», genitivo di «ceòl» (“musica”), rappresenta una scelta lessicale peculiare. Per comprenderne l’impiego, è possibile fare riferimento alla produzione letteraria di Smith in lingua originale, nella quale il concetto di “musica” è spesso impiegato simbolicamente per evocare l’io o l’anima dell’individuo.<sup>40</sup> Questa scelta lessicale dà dunque prova dell’estro lirico del traduttore: nessuna delle due parole corrisponde a una resa letterale del testo originale, tuttavia, nel contesto in cui sono inserite, entrambe assumono una potente carica espressiva, amplificata dall’espedito fonico della rima.

La rima, sia quella interna sia quella a fine verso, è sempre stata una caratteristica fondamentale della poesia gaelica. Le rigorose, e talvolta complesse, forme metriche della poesia classica spesso prescrivono una posizione specifica per le rime. Come l’originale, la traduzione di Smith è priva di una forma metrica definita e coerente. Tuttavia, seppure dislocate in posizioni differenti rispetto al testo di partenza, rime e assonanze sono frequenti. Nel secondo verso «tha gach cealg marbh», v. 2 (“ogni inganno è morto”), che traduce «Perì l’inganno estremo» (v. 2), la *a* breve, all’orecchio, sembra ripetersi non in quattro ma in sei sillabe successive [ha gax k<sup>ε</sup>alak marav], a causa della vocale epentetica, tipica della fonologia gaelica.<sup>41</sup> Poco dopo nel testo, tre versi consecutivi terminano con «chaoidh» – «faoin» – «chaoìn» (vv. 7-9),<sup>42</sup> in cui la parola «chaoineadh» viene suddivisa tra due versi consecutivi. La rima «ùir»/«chiùil» (vv. 14-15) è richiamata dopo alcuni versi da «bhrùid-ealachd» (vv. 19-20), anch’essa distribuita su due versi, a sottolineare nuovamente l’effetto fonico. In generale, questa traduzione può essere considerata adeguata in quanto utilizza efficacemente le risorse della lingua d’arrivo per trasmettere il messaggio del testo di partenza.

Per motivi di spazio, non è possibile esaminare dettagliatamente le rimanenti cinque traduzioni gaeliche,<sup>43</sup> tuttavia, gli stessi principi sono stati applicati negli altri testi tradotti presenti nella raccolta. In «Sylvia» [*A Silvia*], Smith si serve della forza semantica delle parole gaeliche: la carica

<sup>40</sup> Per questa spiegazione siamo grati al professore Moray Watson.

<sup>41</sup> Per “vocale epentetica” si intende una vocale che, in determinate sequenze, è collocata fra consonanti della stessa qualità della vocale precedente. La sillaba così formata non fa parte della scansione: «marbh» funziona come un monosillabo, sebbene all’orecchio suoni come una parola bisillaba.

<sup>42</sup> Il digramma *ao* rappresenta il suono [u:], una vocale posteriore non arrotondata,

sempre lunga. Questa vocale è molto frequente in gaelico ed è uno dei fattori che contribuiscono alla particolarità fonica della lingua.

<sup>43</sup> «Sylvia» [*A Silvia*] e «Oidhche Shathuìrn anns a’ Bhàile» [*Il sabato del villaggio*] di Iain Crichton Smith; «An Neochriochnachd» [*L’infinito*], «Feasgar Là Fèille» [*La sera del dì di festa*] e «An Gealbhone ‘na Aonar» [*Il passero solitario*] di Derrick Thomson.

espressiva di «Quando beltà splendea | negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi» (vv. 3-4) è efficacemente trasposta nella traduzione («nuair a bha do bhòidhchead a' boillsgeadh | ann an gàire mheallach<sup>44</sup> do shùilean», vv. 3-4 (letteralmente “quando la tua bellezza splendeva nel sorriso allettante dei tuoi occhi”) non solo grazie alle scelte lessicali, ma anche grazie a una serie di adattamenti sintattici. Oltre ad avere un impatto semantico più marcato rispetto a «lieta e pensosa» (v. 5), «le iongnadh is gàirdeachas», v. 5 (“con meraviglia e gioia”) non riproduce il senso di quieta contemplazione evocato dall'originale. «Tuo perpetuo canto» (v. 9) diviene “d'fhonn daonnanach” (v. 9): «fonn»<sup>45</sup> significa sia “musica” sia “delizia” ed è un esempio della presenza di parole polisemiche, che costituiscono una delle caratteristiche affascinanti del gaelico. Inoltre, si può osservare l'introduzione di un ulteriore effetto stilistico rilevante, ovvero la presenza di sillabi gravi [dʌun dʊ:n-] e la *n* gutturale<sup>46</sup> che sembrano suggerire il suono di una campana funebre. L'uso di assonanze e altre figure di suono è cospicuo, in particolare nell'ultima strofa della poesia, dove leggiamo «An e seo ar saoghal? An iad seo an t-saothair, | an gaol 's an toileachas a bha air thoiseach oirnn?»<sup>47</sup> vv. 54-55 (letteralmente “È questo il nostro mondo? Sono questi il lavoro, l'amore e il diletto che erano avanti a noi?”) che traduce «Questo è quel mondo? Questi | i dilette, l'amor, l'opre, gli eventi | onde cotanto ragionammo insieme?» (vv. 56-58). Da notare, inoltre, il rinforzo del verso finale («ìomaigh fhuar a > bhàis», v. 59 (“l'immagine fredda della morte”), nonché l'inserimento di «fàs» (“desolata”) in «uai-gh a tha fàs is lom», letteralmente “una tomba desolata e nuda” (v. 60).

Si evidenziano anche alcune rese letterali caratterizzate dalla presenza incidentale di figure foniche non presenti nei testi originali. Alcuni esempi di tale fenomeno si riscontrano nella traduzione di *La sera del dì di festa* («Feasgar Là Fèille») di Derick Thomson. «Tha an oidhche ciùin is soilleir gun oiteag» (v. 1) è una trasposizione fedele di “Dolce e chiara è la notte e senza vento” (v. 1), ma arricchita da una triplice assonanza della vocale *o* breve che contrasta con la vocale *u* lunga.<sup>48</sup> Allo stesso modo,

44 «Meallach» può avere il senso di “ingannevoli”, ma il termine non è utilizzato qui in questa accezione.

45 La lenizione delle consonanti iniziali, rappresentata ortograficamente dalla *h*, occorre in certi contesti grammaticali, dei quali uno è la presenza dei possessivi *mo* (“mio”), *do* (“tuo”), *a* (“suo”, maschile). *Fh-* è muto, eccetto in alcune parole specifiche.

46 Storicamente, le consonanti geminate *ll* e *nn* erano distinte dalle consonanti semplici. Sebbene nella lingua moderna non vi sia più diffe-

renza in termini di pronuncia, in poesia, le parole che terminano con una consonante geminata non possono rimare con quelle che finiscono in *l* o *n*.

47 L'assonanza è sulle *ao* in «saoghal», «saothair», «gaol», e sulle *o* in «toileachas», «thoiseach» e «oirnn».

48 La durata delle vocali ha una funzione fonemica in gaelico. Le vocali lunghe e brevi non differiscono in qualità, come in inglese o tedesco, ma in lunghezza. Nella poesia, un vocale lunga non può rimare con la corrispondente vocale breve.

quattro versi dopo, in «tha gach rathad balbh», v. 5 (“tace ogni sentiero”), «rathad» significa “viale”, piuttosto che “sentiero”, che invece indica un percorso naturale e più stretto, e sembra essere stato scelto proprio per ragioni foniche (l’assonanza). «Gun chùram | ga do chagnadh» (vv. 8-9) per “non ti morde | cura nessuna” (vv. 8-9) presenta un’allitterazione intrecciata del suono *g* (nelle preposizioni) e *ch* [x] (nei sostantivi). Oltre all’allitterazione, si registra un maggior uso di suoni onomatopeici rispetto all’originale, ad esempio in «cluinnear na caoraich a’ mèilich, an crodh a’ muathal» (v. 8) che traduce «Odi greggi belar, muggire armenti» (v. 8) in «An Gealbhonn ’na Aonar» [*Il passero solitario*] di Thomson, dove le vocali nei verbi «mèilich» e «muathal», che riproducono esattamente il belato e il muggito degli animali, hanno un impatto più marcato sul piano fonico rispetto ai verbi «belar» e «muggire».

Oltre ai suoni, gli espedienti prosodici e il ritmo possono contribuire considerevolmente alla riuscita di una traduzione. La poesia classica in gaelico presenta un’ampia varietà di forme metriche e, sebbene il verso libero di Leopardi possa essere reso efficacemente nella versificazione gaelica anche senza ricorrere a una struttura metrica definita, in alcuni casi l’adozione di uno schema metrico specifico rivela l’intento di mettere in rilievo determinate parole. In «’S ma thig lannir ’na do shùil ’s ann le deòir» (v. 16), interpretabile come “se un luccichio sorge nei tuoi occhi è a causa delle lacrime”, nonostante le parole appaiano nello stesso ordine in cui si trovano nell’originale, la musicalità isoaccentuale del gaelico mette in evidenza il contrasto emotivo tra “luccichio” e “lacrime”.

Nel primo verso di «An Gealbhonn ’na Aonar» [*Il passero solitario*], «air fìor mhullach an tùir àrsaidh», v. 1 (“sull’ultima cima dell’antica torre”), che traduce («D’in su la vetta della torre antica», v. 1), la simmetria ritmica dei due emistichi (x / / x x / / x) rende l’incipit della poesia allettante. «Air meud an leòin a dh’fhosgail thu ’nam bhroilleach» (v. 10) (letteralmente “sull’immensità della ferita che hai aperto nel mio cuore”) che traduce “quanta piaga m’apristi in mezzo al petto” (v. 10) in «Feasgar Là Fèille» [*La sera del dì di festa*] e «an Dòchas fhèin a tha mi caoidh an nochd», v. 53 (letteralmente “la speranza stessa che piango stasera”), che traduce “mia lacrimata speme!” (v. 55) in «Sylvia» [*A Silvia*] si caratterizzano per l’impiego del pentametro giambico. Ciò è abbastanza inusuale nella poesia gaelica, in cui l’adozione di strutture prosodiche tipiche della metrica inglese non solo non trova generalmente posto ma è anche spesso deplorata da poeti fortemente ancorati alla tradizione come Thomson e Smith. Questa struttura metrica appare quindi scelta intenzionalmente al fine di accentuare l’intensità emotiva dei versi, come dimostrato dall’inserimento di «fhèin» (“stessa”) e «an nochd» (“stasera”).

## 4. CONCLUSIONE

L'opera leopardiana ha dato origine a una cospicua produzione di traduzioni poetiche in Scots e gaelico. La proliferazione e il susseguirsi di traduzioni leopardiane è frutto della ricca attività letteraria nelle due lingue, in cui la pratica traduttiva, soprattutto da lingue e letterature principali e ben affermate quali il francese, il tedesco, lo spagnolo, il polacco e l'italiano ha svolto un ruolo fondamentale nel consolidamento dei rapporti culturali tra la Scozia e il contesto letterario europeo.

Tra i poeti-traduttori che si sono maggiormente distinti nella resa delle poesie leopardiane in Scozia spiccano i nomi di Alistair Mackie, Edwin Morgan, Derick Thomson e Iain Crichton Smith. Le traduzioni in gaelico e Scots discusse in questo saggio si caratterizzano soprattutto per la presenza di scelte traduttive particolarmente espressive a livello lessicale e una particolare attenzione alla dimensione fonica del testo, realizzata mediante l'inserimento di artifici prosodici e metrici, riflettendo così alcuni dei tratti che contraddistinguono tanto la letteratura in Scots quanto quella in gaelico. Il dato più interessante che emerge dai testi analizzati non è tanto il ricorso a rimandi letterari, elemento tipico della traduzione poetica in generale, quanto piuttosto l'allusione a riferimenti tratti quasi esclusivamente dal contesto culturale scozzese e gaelico. Attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali, la tradizione poetica in Scots e gaelico ha dunque dato vita a un "Leopardi scozzese", con caratteristiche stilistiche e semantiche distintive.

In tale ottica, appare evidente che le traduzioni scozzesi di Leopardi si configurano non solo come mezzo di diffusione dell'opera di uno dei più grandi poeti italiani, ma anche e, soprattutto, come potente strumento di affermazione dell'identità culturale e linguistica scozzese e della sua florida produzione letteraria.

## BIBLIOGRAFIA

FABBRINI 2020 = FABBRINI Marco, «Festa», in BELLUCCI Novella – CAMAROTTO Valerio (a cura di) *Lessico Leopardiano 2020*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 57-64.

HEATH-STUBBS 1946 = HEATH-STUBBS John, *Poems from Giacomo Leopardi*, London, John Lehmann, 1946.

JACK 1987 = JACK R. D.S. et al. (a cura di). *Leopardi: A Scottish Quair*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1987.

LEONARDI 2024 = LEONARDI Letizia, *Leopardi's voice through translation* (tesi di dottorato non pubblicata), University of Aberdeen, 2024.

LEOPARDI 2020 = LEOPARDI Giacomo, *Canti* [1998] a cura di Ugo DOTTI, Milano, Feltrinelli, 2020<sup>12</sup>.

MACKIE 2012 = MACKIE Alistair, *Collected Poems: 1954-1994* a cura di Christopher RUSH, Uig, Isle of Lewis, Two Ravens Press, 2012.

MCCLURE 2009 = MCCLURE J. Derrick, *Why Scots Matters* [1997], edizione rivisitata, Edinburgh, The Saltire Society, 2009<sup>3</sup>.

MCCLURE 1995 = MCCLURE J. Derrick, *Scots and its Literature*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.

MCCLURE 1992 = MCCLURE J. Derrick, «Alastair Mackie's Translations from Leopardi», in MACLAINE Allan H. – MCKENNA Steven R. (eds.), *Selected Essays on Scottish Language and Literature: a Festschrift in Honor of Allan H. MacLaine*, Lewiston, Mellen Press Print, 1992, pp. 241-58.

MILLAR 2020 = MILLAR Robert, *A History of the Scots Language*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

MORGAN 1996 = MORGAN Edwin, *Collected Translations*, Manchester, Carcanet, 1996.

MORRISON 1990 = MORRISON Joseph, *Poems*, London, s.e., 1990.

NATALE 2002 = NATALE Giuseppe, «Multiple Translations of Giacomo Leopardi's "L'Infinito"» in *Translation Review*, 63, 2002, 1, pp. 51-70.

PERELLA 2000 = PERELLA Nicholas, «Translating Leopardi», in *Itali-ca*, 77, 2000, 3, pp. 357-85.

THOMSON 1990 = THOMSON Derick, *Bàrdachd na Roinn-Eòrpa an Gàidhlig*, Glaschu, Gairm Publications, 1990.

VENUTI 2011 = VENUTI Lawrence, «Introduction», in *Translation Studies*, 4, 2, 2011, pp. 127-32.

ZUBLENA 2010 = ZUBLENA Paolo, «L'infinito qui. Deissi spaziale e antropologia dello spazio nella poesia di Leopardi», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 2010, pp. 365-76.

NATÁLIA RUSNÁKOVÁ

ALCUNI ASPETTI DI RICEZIONE DEL PENSIERO  
DI GIACOMO LEOPARDI  
NELL'AMBIENTE SLOVACCO  
NELLA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO<sup>1</sup>

ABSTRACT: The proposed text outlines the specific nature of the inter-literary process that took place between the Slovak and Italian literary environments, especially in the period between the two world wars. This process was made possible by certain extraliterary circumstances, such as existential and social affinities, which played a significant role in shaping the interpretive attitude towards the works received. The background of literary communication in our case is based on the examination of the Romantic premise of an absolute inner human dimension, which was conceptualised perhaps for the first time in modern European literature by Giacomo Leopardi and also entered the inter-literary process in the form of so-called existential leopardisms. I will therefore mainly discuss the reception of Leopardi's poetics, thought and selected poems, in the form of translations or reproductions, but also in the form of the dissemination of leopardisms as moral and aesthetic categories in the Slovak literary milieu of the first half of the 20th century.

KEYWORDS: Leopardism, inter-literary process, translation, *Canti*, literary canon.

PAROLE-CHIAVE: leopardismo, interletterarietà, traduzione, *Canti*, canone letterario.

<sup>1</sup> Questo saggio è stato supportato dalla Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586. Per la realizzazione del saggio è stato utilizzato l'Archivio Digitale delle Riviste, gestito dall'infrastruttura di ricerca Czech Literary Bibliography

- <https://clb.ucl.cas.cz/> (ORJ code: 90243). Quando è stato possibile rintracciare gli eredi dei diritti d'autore dei singoli testi e articoli qui riportati, ho contattato le persone in merito. Desidero ringraziare a Mirko Lampis per la correzione stilistica del testo.

LA RICEZIONE DI LEOPARDISMI COME RISPOSTA ALLE  
 ESIGENZE DI SVILUPPO DELLA LETTERATURA E CULTURA  
 SLOVACCA NEL PERIODO TRA LE DUE GUERRE MONDIALI

**L**a ricezione letteraria slovacca negli anni Trenta e Quaranta si è concentrata sugli autori italiani percepiti come canonici, in quanto considerati rappresentanti di un'alta tradizione letteraria nazionale e attivi in generi letterari colti. Attraverso le traduzioni, inoltre, la letteratura slovacca ha iniziato a incorporarsi nella grande tradizione letteraria europea: in questo processo a Giacomo Leopardi è stato assegnato un posto d'onore. Leopardi, visto dalla critica letteraria contemporanea come filosofo e poeta, forse ancorato al classicismo nello stile, ma certo una figura di riferimento del Romanticismo europeo, è stato percepito come tale anche dai mediatori culturali slovacchi. A proposito del suo pensiero e della sua espressione letteraria, alcuni critici slovacchi dell'epoca, come Pavol Bujnák, hanno sottolineato l'enorme influenza della poesia e del pensiero di Byron sulle letterature europee. Le stesse categorie leopardiane del pensiero e il concetto di pessimismo, secondo le affermazioni di Bujnák, avrebbero avuto la loro base nella concezione esistenziale di Byron:

L'influenza di Byron sull'epoca fu enorme. Non solo era popolare dappertutto, al punto che i giovani lo imparavano a memoria e imitavano gli eroi delle sue poesie, ma agiva specialmente sulla letteratura, non tanto quella inglese quanto quella francese e quelle slave. Tutto l'Ottocento è impregnato dal suo animo, dalle sue idee, dal suo pessimismo. Tutte le grandi correnti della poesia moderna, afferma Eduard Engel in *Geschichte der engl. Literatur*, proprio da Byron hanno ricevuto l'impulso più forte. I più significativi romantici francesi, Victor Hugo e Alfred de Musset, nelle loro poesie rivelano l'influenza di Byron. Lamartine ha persino tentato di continuare la poesia di Byron *Childe Harold's Pilgrimage*. In Germania Heine e in Italia Leopardi sono coloro che maggiormente dimostrano d'essere stati influenzati da Byron. Ma soprattutto gli slavi hanno imparato molto da lui; come già abbiamo notato, Puškin, Mickiewicz e Lermontov frequentavano la scuola di Byron. Troviamo la base di questa popolarità nelle già menzionate caratteristiche di bontà, nelle descrizioni belle e pittoresche, nelle idee coinvolgenti e profonde, nel suo talento retorico, con cui trascina con sé anche il cuore più freddo, e soprattutto nel suo stile leggero. Tutto

questo ha agito molto sulla sua epoca e anche su quella successiva.  
(BUJNÁK 1919, p. 474)<sup>2</sup>

Lo stesso Leopardi, tuttavia, giudicava la poesia di Byron troppo distaccata dalla vita, più razionale che sentita, essenzialmente improbabile e insensibile, cioè incompatibile con le premesse del Romanticismo, tragica alla maniera greca, distaccata dai veri sentimenti umani e ricca invece di sentimenti esagerati e inesistenti: «La poesia di Lord Byron [...] è nella massima parte un trattato oscurissimo di psicologia, ed anche non molto utile, perché i caratteri e le passioni ch'egli descrive sono così strani che non combaciano in verun modo col cuore di chi legge» (*Zib.* 245, 24 agosto 1820).

Studiando l'opera di Leopardi, le interpretazioni del suo pensiero e l'impatto che hanno avuto sulle altre letterature nazionali e sulla letteratura delle generazioni successive, inevitabilmente bisogna prendere in considerazione quei termini, locuzioni, stilemi e motivi che da alcuni studiosi sono stati definiti leopardismi. Secondo Gilberto Lonardi 'leopardismo' come categoria morale non si era mai sviluppato in un concetto che comprendesse forma e vita nel contesto nazionale italiano dichiarato e voluto unanime: «La stessa eccezionalità ideologica ed etica di Leopardi ha impedito che si sviluppasse dall'Otto al Novecento un leopardismo che fosse un fatto continuo e percorrente», un movimento omogeneo alla pari del petrarchismo (LONARDI 1972, p. 1). Dagmar Sabolová-Princić, invece, ha introdotto nella critica letteraria slovacca il termine di leopardismo proprio a indicare un certo schema espressivo e stilistico trasmesso in modo intertestuale e inter-letterario. Secondo Leo Spitzer, l'aspetto intellettualistico di Leopardi, la sua *Gedankenlyrik*, lo avvicina proprio allo sforzo moderno di creare una poesia capace di rendere lirici anche i temi intellettuali e perciò non facilmente cantabili o traducibili in sentimento (SPITZER 2010, p. 386). La trasformazione di ciò che è intellettuale in lirismo e in bellezza, così come l'intellettualizzazione di sentimenti ed emozioni, costituirebbero appunto quel tipo di leopardismo che è stato maggiormente recepito dalla critica posteriore. Il

2 Come nota anche la studiosa slovacca Dagmar Sabolová-Princić: «Il XX secolo nella letteratura di traduzione in Slovacchia è stato segnato dal pagamento dei debiti verso la letteratura classica europea» (SABOLOVÁ-PRINCIĆ 2004, p. 8). Per classicità della letteratura si intende qui, seguendo proprio il pensiero di Sabolová-Princić, il discorso sviluppato attraverso l'uso di parabole e l'impiego della simbolizzazione dell'oggetto della sua narrazione. Il carattere classico della letteratura europea risiede quindi nel simbolismo di tipo biblico,

cioè nell'espressione che non è concettuale ma esperienziale, cioè aperta all'interpretazione. Tale espressione letteraria non può essere né vera né falsa, perché appunto non è concettuale. Questo la rende ancora più difficile da tradurre. Leopardi, e poi forse anche tutte le avanguardie storiche italiane del periodo moderno, hanno cercato di trattare questo tipo di espressione in un modo che non fosse solo una dichiarazione esistenziale personale o individuale dell'autore, ma che avesse la qualità di un linguaggio universale.

“pensiero poetante” di Leopardi, seppur inimitabile, ha avuto un’ampia eco nelle letterature nazionali europee. Secondo Sabolová-Princić nel contesto internazionale «si tratta della formazione del fenomeno dell’intertestualità che in varie forme ha segnato la lirica del XIX e XX secolo» (SABOLOVÁ-PRINCIĆ 2004, p. 13). Seguendo il dialogo intertestuale, possiamo collegare la ricezione interletteraria dei testi di Leopardi nell’ambiente slovacco con la ricezione dei leopardismi nei testi degli autori modernisti italiani e, in seconda istanza, con la ricezione dei modernisti italiani in Slovacchia.<sup>3</sup>

## LA RICEZIONE DEL PENSIERO E DEI TESTI DI LEOPARDI NELLA LETTERATURA SLOVACCA

Sono intertestuali rispetto all’opera leopardiana, ad esempio, i motivi poetici ripresi in alcune poesie di Aldo Palazzeschi, considerato un poeta crepuscolare o, in un certo periodo, addirittura futurista. Nella poesia, più volte tradotta in Slovacchia, *Rio Bo* (PALAZZESCHI 1912), già indicata nel manuale di Benjamin Crémieux (1930), riportata anche nel manuale di lingua italiana di Cyril Guniš (1942), e tradotta da Leopold Lahola per l’autorevole rivista slovacca «Slovenské Pohl’ady» (1946), Palazzeschi, ad esempio, si confronta direttamente con il motivo leopardiano del cipresso come recinto sicuro ma restrittivo che dà forma al mondo peculiare dell’autore. Non ha pretese di universalità, ma è una casa-cella, una casa interiore. L’espressione centrale usata da Palazzeschi, il “vigile cipresso”, è un leopardismo di tradizione interpretativa consolidata.

Il manuale di Cyril Guniš, *La lingua italiana* (GUNIŠ 1942) contiene, oltre a questa di Palazzeschi, anche una poesia di Leopardi, che il compilatore riporta sotto il titolo *La foglia morta*. Si tratta della poesia *Imitazione dei Canti* (*Canto XXXV*). Questa poesia sarebbe, per così dire, il testamento poetico di Leopardi e la corona del quadro del pessimismo cosmico leopardiano, poiché egli la scrisse e riscrisse continuamente fino agli ultimi giorni della sua vita. In sintesi, insieme alla morte del poeta, rimanda al destino uguale e naturale dell’estinzione sia della sua poesia (“la foglia di alloro”) sia del suo amore (“la foglia di rosa”). Vediamo in atto il paragone tematico che percorre tutta la poesia leopardiana intimistica, cioè la parabola tra l’amore

3 Il processo interletterario a cui ci si riferisce nel presente testo, nel contesto della teoria e comparatistica letteraria slovacca dell’epoca, ha assunto un significato specifico. La comparatistica slovacca rappresentata da Dionýz Ďurišin ha concepito le letterature nazionali finora dette minori, periferiche o deboli come costituenti impor-

tanti della comunicazione interletteraria, poiché agenti autonomi nella ricezione e integrazione creativa di elementi strutturali del testo letterario straniero che combaciano con le esigenze evolutive della stessa letteratura ricevente. Questo concetto è stato introdotto in Italia attraverso i lavori di Armando Gnisci e Franca Sinopoli.

e la morte come componenti intrinseche dell'essere e del vivere. Anche il termine "naturalmente" è importante, perché esprime l'innegabile naturalezza dell'estinzione di tutti gli esseri viventi. La vita stessa è simboleggiata dal vento, che fa volteggiare la foglia qua e là a suo piacimento.

L'imitazione della natura intesa come essenza della creazione artistica rimanda anche a un modo di vivere. Il Romanticismo, così come concepito dalla scuola lombarda, vuole dalla letteratura, in modo analogo, che rispecchi la realtà sociale e storica, cioè il vero oggettivo. Leopardi, rispetto alla funzione della poesia nel contesto storico e individuale, prende posizione alla pagina 3057 dello *Zibaldone* del 2 maggio 1829, protestando contro la richiesta dell'utilità della poesia, contro la tendenza a piegare il bello al vero, «o al così detto vero».<sup>4</sup> Interessante, a questo proposito, è la ricezione letteraria quasi contemporanea nell'ambiente slovacco sia di alcune opere di Leopardi, sentito come rappresentante, allo stesso tempo, del pessimismo e del classicismo letterario, sia dei testi di Gabriele D'Annunzio, visto come il maggiore esponente italiano dell'estetismo decadente. Mentre alcune poesie leopardiane si diffondevano nei circoli privati degli intellettuali slovacchi già nella prima metà dell'Ottocento, i romanzi e le novelle sentimentali di D'Annunzio furono ampiamente tradotti e divulgati in Slovacchia, e ancora prima in Cecoslovacchia, in sincronia con la loro fama europea, soprattutto negli anni Venti e Trenta del Novecento (KOPRDA 1994). La scelta di Guniš rappresenta in questo senso un passo importante dal punto di vista della ricezione letteraria, perché offre allo studente slovacco, nel primo manuale di lingua destinato esplicitamente al pubblico slovacco, un testo fondamentale per la tradizione letteraria classica italiana. Il manuale ha presentato l'emblematica poesia leopardiana nella sua versione originale, senza traduzione, senza note interpretative, senza riferimenti esplicativi al contesto. Allo stesso tempo, Guniš ha contribuito ad affermare la ricezione del leopardismo esistenziale insito nel motivo dell'amore e della morte come uniche costanti della vita e come fonti paritetiche e ambedue positive in quanto elementi costituenti l'originario dualismo del mondo. Secondo questa concezione, l'amore genera la bellezza e il bene, la morte cancella ogni dolore. Il motivo bipolare dell'amore-morte è stato recepito anche da alcuni autori slovacchi considerati canonici per la letteratura nazionale, come Martin Kukučín, di cui si parlerà più avanti.

4 Secondo Sebastiano Timpanaro, nella fase del fervore poetico e lirico di Leopardi e nel periodo del suo impegno civico, che coincide approssimativamente con la fase del pensiero caratterizzato come pessimismo storico, sarebbe ancora possibile pensare all'azione progressista dell'attività umana rispetto al contesto pessimista o alla funzione salvifica dell'illusione poeti-

ca. Invece il passaggio di Leopardi al materialismo avrebbe segnato un capovolgimento del pensiero rispetto alla libertà della realizzazione della propria vita e anche rispetto alle possibilità dell'imitazione della natura (TIMPANARO 1965). Con il modernismo basta però un lieve passo a concepire la vita come un'ambizione all'imitazione dell'arte.

Sempre nell'anno 1942 è attestata un'altra significativa operazione di traduzione-ricezione. Un noto traduttore e poeta slovacco dell'epoca, Karol Strmeň, pubblica una traduzione della poesia-manifesto di Leopardi, *L'infinito*, con il titolo slovacco di *Nekonečno* (1816) (STRMEŇ 1942). Questa poesia, anche nell'ambiente slovacco, viene considerata il testo portante dello sviluppo del pensiero leopardiano verso l'assolutizzazione del mondo interiore personale o individualista nel senso confermato più tardi anche dal Romanticismo. Leopardi in essa ha abbozzato alcuni motivi, come il silenzio dell'infinito assoluto, il suono del presente, il vento, il regno vegetale o l'orizzonte, con cui i poeti italiani avrebbero poi lavorato sistematicamente sino alla fine della prima metà del Novecento. *L'infinito* è un manifesto poetico del solipsismo esistenziale inteso come categoria di leopardismo etico, la cui analogia nel mondo della poesia sarebbe la ricerca di un'espressione che sia in grado di esprimerlo.

A nostro avviso, l'identificazione della ricezione di leopardismi stilistici ed etici da parte di Guniš, Lahola e Strmeň (e nell'inter testo di Palazze-schi) è di grande interesse. L'interpretazione della filosofia leopardiana, infatti, nell'ambiente del socialismo e del comunismo slovacco del secondo dopoguerra<sup>5</sup> viene censurata e ridotta a semplice materialismo o addirittura ateismo. Secondo Sabolová, il mito dell'ateismo leopardiano risale alla condanna delle sue poesie patriottiche da parte del governo borbonico negli anni Trenta dell'Ottocento, nel contesto dello scontro di questo governo di tendenze assolutiste con il nascente risorgimento delle nazioni europee (SABOLOVÁ 1997). Tale interpretazione della filosofia leopardiana ha tuttavia ignorato la ricezione di leopardismi avvenuta in ambito di traduzioni o riproduzioni delle poesie vitali ed esistenziali di Leopardi, seguita da una tradizione ricettiva di leopardismi trasmessi anche da altri autori italiani tradotti in ceco e in slovacco tra le due guerre mondiali.<sup>6</sup>

Secondo Dagmar Sabolová, forse la studiosa di Leopardi più competente nell'ambiente slovacco, i testi leopardiani iniziarono a circolare in Slovacchia fin dal periodo romantico, quasi in contemporanea con l'epoca della loro stesura. Ci sono state diverse ondate di ricezione di varie strutture leopardiane a livello di motivi e lessemi. Sabolová afferma che già la prima generazione di romantici slovacchi negli anni Trenta dell'Ottocento leggeva nei propri circoli le traduzioni inedite delle poesie di Leopardi in slovacco. Le poesie patriottiche, che il governo borbonico

5 Una selezione di traduzioni di poesie leopardiane sotto il titolo *Bolest svetla* (*Il dolore della luce*) di Gustáv Hupka è stata pubblicata solo nel 1970, con uno studio introduttivo di Blahoslav Hečko; la traduzione degli estratti dello *Zibaldone*, con il titolo

*Z mojich myšlienok* (in slovacco tradotti da Dagmar Sabolová), è stata pubblicata solo nel 1997.

6 Ci si riferisce in questo luogo, per esempio, al primo Ungaretti, a Montale o a Quasimodo (RUSNÁKOVÁ 2024).

mise nell'indice dei libri proibiti, vennero etichettate come "libertarie" e Leopardi, nell'Europa centrale, fu percepito come un liberale o addirittura un giacobino. L'idea dell'esistenza di certe analogie nella ricezione letteraria, di tendenze ricettive comuni a tutte le letterature slave, trova fondamento nel pensiero romantico di Herder, adottato dagli esponenti intellettuali slavi (SABOLOVÁ 2001). Il pensiero di Leopardi fu accolto, al tempo, soprattutto nell'ambiente dell'idealismo tedesco romantico, quindi mediato tramite questa linea interletteraria (POLLEDRI 2011).

Notevoli, anche dal punto di vista del legame linguistico e culturale degli ambienti slovacchi protestanti con la cultura ceca, sono le traduzioni di alcune poesie di Leopardi in ceco, realizzate da Jaroslav Vrchlický (1853-1912) e pubblicate nella serie *Poesie svěťová* [*La poesia del mondo*], il cui XVI volume, intitolato *Básně Giacoma Leopardiho* [*Le poesie di Giacomo Leopardi*] del 1876, è interamente dedicato al poeta recanatese; seguono le raccolte *G. Leopardi* (1880) e *Poesie italská nově doby 1782-1882* [*La poesia italiana dell'epoca nuova 1782-1882*] (1885).<sup>7</sup> La penetrazione dei leopardismi nel pensiero e nella poetica slovacche probabilmente persistette ininterrottamente sino alla fine del secolo. Ad esempio, Martin Kukučín (1860-1928), uno scrittore slovacco che allora lavorava come medico sull'isola di Brazza, terminava il manoscritto del suo romanzo *Dom v stráni* [*La casa in collina*] del 1912 con la citazione «Due cose ha il mondo, l'amore e la morte», che sarebbe un riferimento esplicito alla poesia di Leopardi *Amore e Morte* (*Canto XXVII*, 1831). Tale epigrafe non compare però nella stesura definitiva del romanzo, per cause che ignoriamo. L'ambiente di Brazza, bilingue e biculturale, ha di sicuro funzionato anche in questo caso come mediatore dell'interletterarietà.<sup>8</sup>

7 Nel volume di *Poesie svěťová* dedicato a Leopardi, Vrchlický riporta le traduzioni di molte poesie dei *Canti* e degli *Idilli* in ceco, quindi le rende facilmente accessibili anche alla comunità slovacca praghese di quel periodo. Si tratta, tra le altre, delle poesie *All'Italia*, *Ad Angelo Mai*, *L'infinito*, *A Silvia*, *La quiete dopo la Tempesta*, *Amore e Morte*. Al legame di Vrchlický con Leopardi si è dedicato anche lo slavista Giovanni Maver nel saggio *Vrchlický e Leopardi*, pubblicato sulla «Rivista Italiana di Praga» nel 1929. Una sola copia dell'estratto dalla Rivista, con la dedica manoscritta «all'illustre poeta Jiří Karásek», è conservata al Museo della letteratura di Praga. Vrchlický fu un importante mediatore dello scambio culturale e letterario italo-ceco (e slovacco). Tradusse da molte letterature; interessanti sono, ad esempio, la sua antologia *Z cizích Parnassů* (1895) e l'antologia *Tři knihy vlastské lyriky* (1894) anche di ispirazione italiana. Segue una selezione di *Poesie italská nově doby* (1885),

in cui fornisce una traduzione e una rassegna dei più importanti poeti italiani del XVIII e XIX secolo. Vrchlický ha stabilito una tradizione di ricezione della poesia italiana in ambiente ceco, che fu poi seguita da Adolf Felix con l'antologia *Italští básníci 1900-1930* del 1933.

8 Un altro asse su cui sarebbe possibile ricostruire il processo interletterario tra la letteratura italiana e quella slovacca del primo Novecento sono le analogie, le affinità e le somiglianze esistenziali fra i poeti Leopardi, Eminescu e Krasko, soprattutto le corrispondenze metaforiche utilizzate per esprimere sé stessi. Tali metafore sono ad esempio la notte, la luna, il passero solitario e il corvo. Ivan Krasko (1876-1958) di sicuro conosceva i *Canti* di Leopardi grazie alle traduzioni delle singole poesie in ceco realizzate da Jaroslav Vrchlický e in seguito si dedicò lui stesso allo studio dell'italiano (SABOLOVÁ-PRINCIĆ 2004).

D'altra parte, anche Giuseppe Ungaretti, che ebbe un'ampia accoglienza nella Cecoslovacchia tra le due guerre, dice del titolo della sua raccolta di poesie *Allegria di naufragi*, che si riferisce direttamente al motivo petrarchesco-leopardiano del dolce naufragio nel mare della vita: «Esultanza che l'attimo, avvenendo, dà, perché fuggitivo, attimo che soltanto amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte» (UNGARETTI 1992, p. 517). Ancora il motivo dell'amore e della morte intese come uniche due verità, che anche Martin Kukučín ha ripreso da Leopardi. Nel romanzo qui menzionato del realista slovacco notiamo però un certo slittamento semantico rispetto a Leopardi: Kukučín concepisce amore e morte come i due principi fondamentali della vita, ma non complementari, bensì in opposizione. Anche Ungaretti è consapevole della fragilità della sopravvivenza e dell'incessante estinzione delle cose, ma questo è per lui motivo di gioia e non di pessimismo. È interessante notare, inoltre, che una delle opere di Kukučín è stata tradotta in italiano negli anni Venti: il romanzo autobiografico *Zápisky zo smutného domu*, tradotto con il titolo *Cronache della casa triste* (Udine, Libreria Editrice Aquileja, 1928), è infatti stato scelto come opera rappresentativa della letteratura slovacca e Kukučín, oltre a Ján Botto e la sua *La morte di Jánošík*, è stato l'unico autore slovacco ad aver suscitato l'interesse degli slavisti italiani di quell'epoca e ad essere tradotto in italiano. Lo studio introduttivo alla traduzione, che oltre a Kukučín presenta un breve panorama della letteratura slovacca, è stato scritto dallo slavista Wolfango Giusti. Kukučín era considerato dagli accademici italiani un maestro del realismo in prosa.

Fra i leopardismi più diffusi, bisogna segnalare la categoria del pessimismo, con cui Benjamin Crémieux caratterizza l'opera poetica del primo Giuseppe Ungaretti, realizzata in forma di frammento e di effetto ermetico (CRÉMIEUX 1930). È un esempio fra tanti di come gli elementi e le categorie del pensiero moderno, dal periodo romantico al tramonto del modernismo storico, siano interconnessi e coerentemente legati tra loro. Leopardi si è imposto all'attenzione della comunità letteraria cecoslovacca proprio come rappresentante di un sistema filosofico pessimista, da lui stesso costruito. È a questo pensiero che si sono ispirate le generazioni letterarie successive in Italia, perché hanno polemizzato con esso in varie forme, o hanno costruito su di esso.

Nel periodo tra le due guerre, la continuità della ricezione slovacca della filosofia leopardiana è testimoniata, ad esempio, da un articolo di Clément Haraoui del 1938, apparso sulla rivista *Elán* ed elaborato nell'ambito di una serie di articoli divulgativi su vari filosofi europei, soprattutto del periodo illuminista, e in occasione del recente anniversario

della morte di Leopardi. Percepito come un autore ‘classico’, nel senso della parola in questa sede spiegato, Leopardi è considerato parte del patrimonio comune europeo. L’autore, nell’articolo sotto riportato, *Il centesimo anniversario di Leopardi* di cui *Il pessimismo del suo diario* ne è una parte, offre una panoramica della visione leopardiana del mondo, basandosi su alcune delle sue opere più significative. Tratteggia però il percorso mentale del poeta in base alla sua condizione fisica e psicologica, seguendo la tendenza del tempo di fare critica letteraria e critica testuale partendo dallo psicologismo dell’autore e dalla valutazione ideologica del materiale letterario. Haraoui tratteggia brevemente lo sviluppo del pessimismo leopardiano, ma non è d’accordo sul fatto che il pessimismo cosmico di Leopardi si risolve nell’amore per l’umanità, nella solidarietà in quanto tale; il pessimismo leopardiano sarebbe assoluto e la rispettiva morale pratica del poeta sarebbe interamente negativa:

*Il centesimo anniversario di Leopardi*

L’Italia ha celebrato il centesimo anniversario della morte del poeta che l’umanità avrebbe ringraziato di alcuni dei canti più belli, se fosse vero che – come aveva detto Alfred de Musset – quelli più belli sono anche i canti più disperati.

È stato interessante ascoltare gli oratori ufficiali che celebravano ‘fascisticamente’ [sic] il malato poeta di Recanati. Infine, è vero che Giacomo Leopardi ha accettato una certa forma di patriottismo come l’alibi più sicuro dietro cui poteva celare il suo disprezzo generale per gli uomini e per gli dèi.

La sua educazione fu prevalentemente latina. Gliene resterà l’idea della grande Roma. Ciò in contrasto con suo padre che era fautore dello stato papale e si curava pochissimo dell’unità italiana. Quando Bonaparte con le sue scorte passò per Recanati, questo fiero reazionario non si degnò nemmeno di guardarlo dalla finestra. «Ho pensato», disse, «che un uomo per bene non può rendere a quella canaglia l’onore di alzarsi e guardarla».

Per suo figlio, al contrario, tra la civiltà latina e quella italiana c’era un legame di continuità. Su questo punto poggia la spiegazione del suo patriottismo che non esita a diventare amaro, acerbo. Perché, avendo la testa piena delle grandi azioni degli eroi antichi che si chiamano per es. Catone o Bruto, Leopardi intende l’amore per la patria come una ‘virtù, con tutta l’esaltazione insita in questa parola. E così è sempre possibile attaccare con uno spillo una sentenza morale sulla virtù civica al centesimo anniversario di Leopardi.

La gioventù di Leopardi fu estremamente triste. Tra i genitori che non lo capivano per niente, nel clima aspro della piccola città pro-

vinciale, nel martirio causato dalla propria condizione di salute, il bambino trovava consolazione in mezzo ai libri.

Si istruisce da sé, apprende tutto ciò che interessa la sua mente inquieta. Senza metodo, ma non senza entusiasmo. I suoi risultati sono miracolosi.

In quattro mesi impara il greco a livello tale da scrivere una lettera in questa lingua a suo zio. Spiega in latino il famoso – e molto difficile – commento di Porfirio al Plotino. Apprende rudimenti d'ebraico. Si dedica all'inglese. Perfeziona il suo francese, già abbastanza studiato, tramite letture diligenti. Dicono che avrebbe voluto mettersi anche a studiare lo spagnolo.

A quattordici anni si trova tra le mani la *Storia dell'astronomia*, un testo divulgativo e superfluo. Leopardi si è prefisso di mettere criticamente alla prova tutte le opinioni a proposito formulate da quando gli uomini seguono il corso delle stelle, e non solo le opinioni dei matematici, ma anche dei filosofi. Al contempo, si interessa dei commenti di quattro retori greci: ha in mente di pubblicare i frammenti della letteratura patristica del II secolo, e così anche gli estratti non pubblicati di alcuni scrittori antichi greci, specializzati in storia ecclesiastica; prepara il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e il commento in latino a Sesto Giulio Africano. Infine, venendo a sapere che a Milano è stato scoperto un palinsesto con i lavori di Frontone, non trova pace finché non scrive un saggio sulla vita di Frontone con la traduzione dei suoi lavori appena scoperti.

Non sorprende che seguendo tali ritmi di vita il suo corpo si rovini sempre di più. Finora Giacomo è stato solo malato, adesso la natura si vendica e lo rende gobbo. Da questo momento la gobba pende su di lui come una fatalità penosa e umiliante. E il suo pessimismo diventa ancora più tetro.

#### *Il pessimismo del suo diario*

Gli storici della letteratura italiana amano indicare con il nome di *Zibaldone* i sette volumi dei suoi pensieri sulla letteratura e la filosofia. In effetti, si tratta di un diario intimo, o meglio di memorie postume, se è vero che queste pagine hanno giaciuto 65 anni prima di essere rese pubbliche. Leopardi ha coperto con la sua scrittura 4626 pagine manoscritte numerate di suo proprio pugno. In questo diario c'è tutto: mere considerazioni e memorie sulla lettura, lunghe discussioni del poeta con sé stesso o con qualche pensatore la cui filosofia lo aveva impressionato. Ma in questa meditazione è possibile seguire l'evoluzione del pessimismo leopardiano stesso. Questo fenomeno ha, prima di tutto, una sostanza storica; Leopardi non può negare la propria sofferenza, la propria disperazione. Ma per salvare l'illusione finge d'avere fede nella possibile felicità dell'uomo, quello di una volta. Si tratta un po' dell'eco della sentimentalità

pagana che fa della società antica una specie di paradiso. Dall'altra parte, nella prima fase del suo pensiero filosofico, il poeta italiano crede ancora nella Provvidenza...

Ma ora anche questa fede è crollata. È il pessimismo assoluto. Leopardi vorrebbe dire che tutto è vano e che anche la dichiarazione di tale vanità è vana. Una delle sue ultime – e migliori – poesie (Ginestra) è quasi un commento patetico della totale disperazione.

Oggi alcuni 'leopardisti' vorrebbero dimostrarci che anche in questo periodo della sua dolorosa vita, una vita senza orizzonti futuri, il grande poeta, il gobbo geniale provasse a risolvere il problema del male con l'amore verso l'umanità. Non discuteremo oggi questa tesi. Ci limiteremo solo a constatare che tutta la morale pratica di Leopardi è negativa. Si limita a disprezzare le forze cieche della natura, il che non è proprio un vangelo di bontà e ancor meno un vangelo di altruismo. (HARAOUÏ 1938)

All'“ondata” di ricezione della filosofia del pessimismo leopardiano si aggiunse anche Blahoslav Hečko negli anni Quaranta. Durante le sue lezioni e i suoi soggiorni di studio da lettore slovacco a Napoli egli entrò in contatto con la tradizione interpretativa riguardante l'opera leopardiana. Sulla rivista *Elán* pubblicò un breve saggio intitolato *Leopardi – pesimistický filozof života* [*Leopardi. Filosofo della vita pessimista*] in cui mise in relazione l'opera leopardiana con le premesse dialettiche di Benedetto Croce e sostenne, concorde con la critica italiana del tempo, che Leopardi non è un filosofo, ma un moralista. La morale pratica leopardiana è contenuta in quella che Hečko chiama «filosofia di vita» (HEČKO 1943). Riportiamo le parti più rilevanti dell'articolo di Hečko a cui ci riferiamo. Detto ciò, si deve segnalare che, redigendo il testo del suo articolo divulgativo, forse il primo contatto del lettore slovacco con la personalità di Leopardi, Hečko, nelle sue considerazioni e valutazioni sull'opera e il pensiero leopardiano, probabilmente attinse dall'insegnamento di Francesco De Sanctis e riprese quasi parola per parola o parafrasò quanto detto nel capitolo *Filosofia di Leopardi* del volume *La letteratura italiana del secolo XIX. Volume Terzo. Giacomo Leopardi*.<sup>9</sup>

*Giacomo Leopardi. Filosofo della vita pessimista*

Giacomo Leopardi (1798-1837) appartiene agli spiriti romantici irrequieti che hanno iniziato a sorgere, a partire dalla fine del Seicento [*sic*], all'orizzonte letterario europeo. Questo uomo pessimista e

<sup>9</sup> Cfr. il capitolo XXIV intitolato «Filosofia di Leopardi», in cui De Sanctis parte proprio dall'analisi della canzone *Ad*

*Angelo Mai* per arrivare ai paragrafi sulla filosofia e la poetica di Leopardi (DE SANCTIS 1961, pp. 198-9).

segnato dalla vita è il più grande poeta del romanticismo italiano. La sua anima, piena di una nostalgia infinita, effonde nelle sue opere malinconia al limite dello scetticismo. La sua vita è solcata dalla pena profonda dell'impotenza umana. Unisce il suo dolore al dolore di tutta l'umanità. Il contenuto emozionale di Leopardi, poeta di educazione classica, di stile ed espressione classici, provoca nell'anima di un nordico impressioni opprimenti. Il contenuto emozionale lo conduce al pessimismo. Il pessimismo romantico, rafforzato anche dal misticismo, lo rende famoso e noto a molte altre letterature nazionali. È così che di colpo cadde lo stupido pregiudizio che dall'Italia provinciale il mondo non si aspetta valori di scala mondiale.

Leopardi appartiene quindi al gruppo di poeti che rappresentano il *Weltschmerz* (Goethe, Lenau), il *douleur mondiale* (De Vigny, De Musset), lo *spleen* (Byron, Shelley), lo *svetoból'* (Puškin, Mácha, Král'). Arriva il filosofo pessimista A. Schopenhauer. Riconosce il suo valore e omaggia la sua personalità sentita vicina alla propria anima scettica. Conseguenza: sciama un'intera pleiade di critici letterari che fanno a gara a frugare nelle anime annerite dei poeti e dei filosofi congeniali. Nascono i trattati: *Leopardi e Byron*, *Leopardi e De Musset*, *Leopardi e Lenau*, *Leopardi e Schopenhauer*.

Ai tempi del movimento italiano per la libertà (il Risorgimento italiano), Leopardi è stato il poeta dei giovani; dei giovani liberali e rivoluzionari. Dobbiamo prendere in considerazione che il sentimento romantico e la coscienza nazionale in nessun altro luogo si sono fusi così perfettamente in un assieme compatto come in Italia. I giovani lo consideravano un grande pensatore. Per loro, le pietre più preziose della sua filosofia erano le dolorose effusioni nella poesia dedicata ad Angelo Mai. Allora Leopardi era ventenne. Qui fustiga sulla gogna dell'impotenza umana la meschinità di tutte le cose, la vanità degli slanci umani, la nullità del dolore e della morte. Dei cari ideali sono rimaste solo le illusioni. L'esperienza<sup>10</sup> ha sconvolto anche quelle. Non è filosofia pura.<sup>11</sup> Solo l'eco dolorosa d'impressioni e di sentimenti che già prendevano nella mente del poeta forma di dottrina. Non c'è verità di criteri universalmente validi, perciò la sua filosofia rimane solo poesia o al massimo ciò che volentieri chiamiamo filosofia della vita. Il poeta cercò sostegni di erudizione e di ragionamenti alla sua dottrina, divenuta la sua idea fissa. Ci imbattiamo nella sua opera in reminiscenze stoiche e platoniche e nelle tracce di una profonda erudizione classica. Nonostante ciò, il suo pensiero non può essere chiamato filosofico.

<sup>10</sup> La valutazione di De Sanctis a proposito differisce leggermente: secondo il critico italiano a distruggere le illusioni non fu l'esperienza, ma la scienza (cfr. DE SANCTIS 1961, p. 199).

<sup>11</sup> Le considerazioni di Hečko, inserite

nel passo tratto e tradotto da De Sanctis, differiscono su questo punto: dove De Sanctis dice «No, non è retorica», Hečko mette «Non è filosofia pura», in accordo con la propria convinzione che Leopardi non sia un filosofo.

L'infelicità lo condusse presto alla meditazione sul male e sul dolore, sul senso della vita e sul prezzo del sacrificio. Questo problema doveva essere oggetto della sua filosofia. Qui poggiano lo scopo e il senso della vita. Tutte le religioni e tutte le filosofie hanno solo questa missione: spiegare l'origine del mondo e determinare secondo essa la nostra condotta morale. La ricerca di una tale spiegazione non fu casuale... Ciò è comprovato anche dal fatto che Leopardi era troppo lontano dalle speculazioni metafisiche e astratte. La sua eventuale partecipazione ad esse può essere spiegata solo tramite la sua filosofia di vita indirizzata alla pratica: perciò egli è più un moralista che un metafisico. È possibile riassumere la sua metafisica con: «Arcano è tutto». (Tutto è velato dal mistero.) Cosa sia il mondo e da che sia nato e come rimane per lui un eterno mistero. Rietta tutte le religioni e argomentazioni filosofiche. Il «nihil scire» lo conduce. Ciò dà alla sua filosofia di vita un carattere scettico, ironico. (HEČKO 1943)

Più avanti Hečko riassume il pensiero leopardiano secondo una concezione vicina ai sensisti e ai positivisti, concezione già espressa da Stratone di Lampsaco, il cui sistema filosofico poggia sui concetti di «materia e forza», quindi su energie e materie della natura organizzate alla cieca e misteriosamente dal Destino.

O la vita non ha scopo alcuno o il suo scopo non può essere che la felicità. Ma l'esperienza umana comprova che la felicità è irraggiungibile. Su questo punto sono concordi tutti i poeti e filosofi antichi e moderni. Nel Leopardi questo concetto ha una tinta personale e originale. La sua precaria costituzione fisica, la solitudine, la concentrazione eccessiva e precoce sui problemi della vita hanno fatto sì che vedesse tutto nero. Dice: «Nella prima innocenza delle cose si può credere che l'essere felice o infelice sia premio del bene e pena del male. Ma l'esperienza toglie via anche questa illusione».<sup>12</sup> Appunto queste contraddizioni fra la teoria e la pratica, questa felicità posta a scopo della vita, l'empietà non punita e la virtù dannata, costituiscono il problema dell'esistenza del male che tutte le religioni hanno sistemato così da poter predicare, in modo dogmatico, la fede nella vita dopo la morte, quando gli squilibri terrestri saranno ricomposti per l'eternità. Il mistero delle cose e l'infelicità della vita sono il tema di base anche del Cristianesimo. Dio stesso è un mistero inspiegabile. Anche l'infelicità è un mistero divino, perciò deve essere accettata con rassegnazione. Leopardi si incontra pure

<sup>12</sup> N.B.: non riporta la frase citata da Leopardi, come forse sembrerebbe dal testo di Hečko, ma la dice De Sanctis.

con la Bibbia, quantunque ci sia un nonnulla di biblico in lui. Nella sua anima sensibile si cela un pagano, un classico. Cita più volentieri Omero e Pindaro che Davide e Giobbe. Bibbia e teologia risolvono le contraddizioni in un altro mondo, dove la tragedia umana diventa divina commedia. Leopardi non crede nella vita dopo la morte. Dubita. Rimane nei dolori della tragedia umana. Eppure questo sentimento tragico della vanità in qualcosa è anche biblico. È l'«nunciato di Salomone, è il «pulvis et umbra».

L'articolo riprende le considerazioni di De Sanctis riguardanti il concetto leopardiano dell'infinita vanità delle cose che conduce all'unica realtà e fine naturale della vita, cioè alla morte. La manifestazione e il sentimento di questa vanità è la noia. È interessante a questo proposito seguire l'uso e la traduzione del termine *noia*. Mentre nel ragionamento di De Sanctis appare la citazione del verso leopardiano «Amaro e noia la vita», in accordo con la tradizione letteraria e culturale che intende la noia come mancanza d'amore, cioè mancanza di energia vitale, mancanza del sentimento amoroso che provoca la condizione espressa, anche mediante il gioco di parole "amore / amaro", nella parafrasi slovacca compare il termine *nuda*, che esprime noia nel senso decadente, come mancanza di uno scopo della vita o di un obiettivo in cui versare l'energia vitale. Hečko traduce e parafrasa anche le considerazioni sulla nocività della cultura e della scienza, che ancora di più approfondiscono la percezione della vanità della vita e il senso d'infelicità. Segue quindi la sua valutazione conclusiva sul Poeta, vicina all'argomentazione di Benedetto Croce:

Così fu Leopardi. Vanamente i giovani si aspettavano da lui un'opera sistematica. Quando è uscito l'*Epistolario*, si sono afflosciati vedendo che le dottrine a cui assegnavano un valore speculativo erano solo un riflesso interiore della miseria fisica di un individuo, di un vano desiderio dell'amore di una donna. La sua filosofia, sia essa tinta di ottimismo o di pessimismo, a tal punto è una pseudo-filosofia, direi una filosofia privata, che al massimo possiamo darle il nome, forse attraente, ma non esprime niente, di filosofia di vita. Ogni cosa al mondo può essere misurata su due forme. Ma non così la realtà della vita che crea le categorie del bene e del male. La filosofia pura e vera non piange e non ride, non sanguigna, non trabocca di passione, ma cerca di tracciare le forme dell'essere, le vie dello spirito. Benedetto Croce nei *Poeti e scrittori d'Italia* dice: «I filosofi di cui si dice che sono ottimisti o pessimisti hanno un valore filosofico solo fino a quel punto in cui con il loro ottimismo o il loro pessimismo contribuiscono alle indagini etiche o logiche o ad altri problemi essenziali e solo per questo segno distintivo trovano il loro

posto nella storia del pensiero, che sempre è la storia della scienza e della critica».

Nel Leopardi troviamo pochi pensieri di pura filosofia. Non c'è dialettica, non c'è sistema. Gli mancavano le predisposizioni e la preparazione speculativa. Leopardi avrebbe detto che nella frase leggendaria del discorso di Timandro e di Eleandro è insita la sostanza di ogni filosofia. Questo è stato il suo errore, che ancora oggi rende irrequieti molti. Sono i critici letterari coloro che pensano che il dolore, l'infelicità e il male siano prodotti filosofici, invece di filosofare sulle verità assolute e sulle cause finali. Se così fosse, la filosofia sarebbe da tempo estinta.

## IL CONCETTO DELL'INFINITO COME BASE DEL CONTESTO RICETTIVO

La filosofia e molte poetiche del periodo contemporaneo sono influenzate dal bergsonismo, per quanto riguarda il pensiero, e dall'ermetismo, in estetica. Affrontano lo stesso problema epistemologico e storico, individuato molto chiaramente da Italo Calvino in una delle sue *Lezioni americane* dedicata a Leopardi: «In realtà il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico, un problema che domina la storia della filosofia da Parmenide a Descartes a Kant: il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo» (CALVINO 1993, p. 72). Egli formula il postulato dell'infinito in termini di astrazione matematica, aprendo così paradossalmente la porta alle avanguardie moderne, compreso il polo della poesia pura e dell'ermetismo. È davvero paradossale: la cosiddetta nuova poesia italiana della prima metà del Novecento (Ungaretti, Montale, Quasimodo, Saba, ecc.), la cui espressione letteraria è detta dai critici impressionismo descrittivo (MALAGOLI 1972), si è evoluta fin dal periodo romantico, partendo dai postulati filosofici leopardiani in varie forme, le cui varianti più diverse sono proprio le soluzioni espressive dei “nuovi poeti”.

È Leopardi che inizia a lavorare sull'asse concettuale dell'infinito divino e dell'aspetto assoluto del mondo interiore. Alcune sue poesie, ampiamente diffuse nell'ambiente slovacco moderno, come sopra descritto, sarebbero in questo senso una manifestazione dell'interiorizzazione delle cose e delle loro percezioni. Si mette in rilievo, in questo modo, il soggetto lirico in prima persona. Leopardi ha posto le fondamenta della poesia moderna proprio con l'affermazione congiunta del pensiero e del sentimento in contatto con il divino. Tale contatto non sarebbe concesso all'uomo 'dall'alto' e non sarebbe accessibile né attraverso la fede, né attraverso la volontà, né attraverso la ragione. Il divino sarebbe insito nella stessa anima umana e sarebbe da essa

sentito e conosciuto spontaneamente, il più delle volte come sensazione di mistero, di infinito e di eternità. Leopardi apre così la strada alla concezione della sovranità antropocentrica, al mondo libero e assoluto dell'individuo nella sua solitudine, con cui lavorerà il Romanticismo. In senso fenomenologico, ogni realtà concreta rimanda a ciò che la sovrasta e da cui scaturisce, cioè all'assoluto, che il Romanticismo delinea per impressione. Anche il Decadentismo parte dall'effetto impressionistico dell'espressione poetica, ma evita del tutto la retorica e l'estetismo, che invece diventano la maniera della poesia italiana del tardo Ottocento, illustrata come rappresentativa al lettore slovacco del primo Novecento. E notiamo ancora un paradosso nella ricezione della letteratura italiana nell'ambiente slovacco: è stato proprio contro le categorie dell'estetismo che ha reagito la "nuova poesia" italiana e anche quella ha riscontrato un'eco ricettiva notevole presso il lettore slovacco nel periodo tra le due guerre mondiali (RUSNÁKOVÁ 2024).

A partire dall'epoca moderna, nel campo letterario si verifica, in un certo senso, una lotta per l'umanizzazione dell'arte letteraria, ma anche per il suo emergere dalla posizione di una comunicazione personale o individualista verso l'universalità dell'espressione letteraria. L'obiettivo di tale sforzo sarebbe la fusione tra lo stesso sentimento dell'infinito e la sua espressione letteraria, ossia l'oggettivazione dell'assoluto interiore. La forma dell'impressione dimostra un apparente paradosso: la singolarità della cosa raffigurata e la natura frammentaria di tale raffigurazione. Il frammentismo raggiunge posizioni estreme in termini formali nel periodo del modernismo storico, agendo a volte come una sequenza asintattica e asemantica di note che opera come un incantesimo ermetico che rimanda a un mondo al di là della realtà. L'interiorizzazione del mondo poetico, insieme alle pratiche dell'impressionismo, esprimono il mondo interiorizzato del poeta, che egli cerca di far conoscere retrospettivamente con il potere della parola stessa. Come ha rivelato Luigi Malagoli, «l'ermetismo, che è il risultato di un'eccessiva concentrazione, è solo un fenomeno derivato e come tale è inseparabile dalla nuova poesia; non è certo la sua fonte» (MALAGOLI 1972, p. 141). L'ermetismo non è quindi un movimento letterario, ma un'autentica espressione stilistica di singole personalità poetiche, manifestatasi con forza soprattutto nel periodo delle avanguardie storiche. L'effetto dell'ermetismo del primo Novecento deriva dalla tradizione di interiorizzazione del mondo, di esperienza interiore, che si è affermata nell'ambiente italiano nel periodo moderno proprio con Leopardi. L'interiorizzazione del mondo e il tentativo di esprimerlo, magari tramite l'espressione o l'oggettivazione del proprio mondo mentale in letteratura, è una caratteristica essenziale dello sviluppo della letteratura romantica. René Wellek sostiene addirittura che il Romanticismo è interamente contenuto nell'interiorizzazione, attraverso la quale si cerca di colmare il divario tra sog-

getto e oggetto, tra il sé e il mondo, tra il conscio e l'inconscio o il subconscio attraverso l'immaginazione creativa, il simbolo e il mito (WELLEK 1963). La base dell'approccio moderno alla poesia sarebbe l'affermazione, cristallizzata già nel Romanticismo, del valore esclusivo della vita interiore dell'anima umana in quanto tale, che da sola e non tramite la ragione, l'intelletto o la volontà può sperimentare il divino e il trascendente. Da questo pensiero emergono le categorie estetiche e poetiche recepite tramite il canale della letteratura in molte culture europee, compresa quella slovacca: le categorie di eternità, infinito, assoluto, indefinibile e la loro "espressione per impressione" formano una catena che collega le riflessioni letterarie nelle singole letterature nazionali europee a partire dal Romanticismo.

## BREVI CONCLUSIONI

La letteratura e la comunicazione interletteraria sono state pensate in questa sede soprattutto come creazione di un canone di stile e come creazione di un'espressione letteraria che rispecchiassero adeguatamente la costellazione sociale del tempo e anche lo stato d'animo di un momento storico percepito individualmente. Nel caso della letteratura tradotta dall'italiano allo slovacco, e specialmente nel caso di Leopardi, è anche vero che la «traduzione di opere canoniche come autorità è servita nella storia della traduzione a confrontarsi con il proprio e lo straniero, nel senso di affermare la cultura e il livello dell'ambiente ricevente» (BEDNÁROVÁ 2019, p. 35). Le riproduzioni e le traduzioni delle poesie di Leopardi, nonché la ricezione dei leopardismi esistenziali, attestano una tradizione ricettiva continua del pensiero leopardiano nella letteratura slovacca a partire dal periodo risorgimentale fino al periodo interbellico del Ventesimo secolo. Anche se, *a posteriori*, durante il comunismo, Leopardi è stato proposto al lettore slovacco solo in forme generali e approssimative di un filosofo pessimista, analizzando la ricezione delle sue poesie, con il passare del tempo pressappoco ignorate, si potrebbe affermare che il Poeta era stato recepito da certi ambienti rappresentativi slovacchi tramite la linea interletteraria della continuazione del pensiero romantico e della poesia autoriflessiva e grazie alle affinità esistenziali espresse tramite le corrispondenze metaforiche cristallizzate anche nella tradizione poetica slovacca. Si deve ammettere, però, che la maggior parte delle traduzioni pubblicate dei testi leopardiani in slovacco così come le opere critiche slovacche riguardanti Leopardi sono apparse solo negli ultimi decenni. Il fatto attesta il tentativo di fare ancora una volta i conti con la grande letteratura mondiale e con la filosofia e la poetica di un autore per il quale certe interpretazioni non potevano essere pubblicate durante il periodo comunista della storia slovacca. Come dice a proposito Ivan Šuša, sono sempre le dinamiche

sociali e politiche di una letteratura che risuonano nell'ambiente ricettivo e interagiscono in prima linea con le letterature di altre nazioni (ŠUŠA 2023).

## BIBLIOGRAFIA

BEDNÁROVÁ 2019 = BEDNÁROVÁ Katarína, «Literárny kánon v prekladovom a kultúrnom priestore», in *World literature studies*, 1, 2019, 11, pp. 15-41.

BUJNÁK 1919 = BUJNÁK Pavel, «Kain – Byronov a Hviezdoslavov», in ID., *Sobrané kritiky I. Hviezdoslav*, Praha, Politika, 1919. Su: *Zlatý fond denníka SME* 2012, [http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1717/Bujnak\\_Hviezdoslav](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1717/Bujnak_Hviezdoslav)

CALVINO 1993 = CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993.

CRÈMIEUX 1930 = CRÈMIEUX Benjamin, *Panorama soudobé italské literatury* [1907]. Tradotto da Fr. KOVÁRNA, Praha, Jan Laichter, 1930.

DE SANCTIS 1961 = DE SANCTIS Francesco, *La letteratura italiana nel secolo XIX, Volume Terzo, Giacomo Leopardi*, a cura di Walter BINNI, Bari, Laterza, 1961.

FELIX 1933 = FELIX Adolf, *Italští básníci 1900-1930*, Praha, Ústav italské kultury, 1933.

GUNIŠ 1942 = GUNIŠ Cyril, *La lingua italiana*, Bratislava, Nové Slovensko, 1942.

HARAOUI 1938 = HARAOUI Klement, «Sté výročie Leopardiho», in *Elán*, VIII, 8, 1938, p. 6. *Digitálny archív časopisů* [online], Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., [2024-11-13], <http://archiv.ucl.cas.cz/>.

HEČKO 1943 = HEČKO Blahoslav, «Leopardi – pesimistický filozof života», in *Elán*, XIV, 1943, 1, p. 3.

KOPRDA 1994 = KOPRDA Pavol, *Talianska literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1890-1980*, Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1994.

LAHOLA 1946 = LAHOLA Leopold, «Rio Bo», in *Slovenské pohľady*, 62, 1946, 5, p. 218.

LEOPARDI 2000 = LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, versione e-book tratta dalla serie di CD-ROM *La letteratura italiana Einaudi*, 2000, edizione di riferimento: *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze 1921.

LONARDI 1972 = LONARDI Gilberto, «'Leopardismo' tra ideologia, mito e linguaggio», in *Studi Novecenteschi*, 1972, 1, pp. 1-62.

MALAGOLI 1972 = MALAGOLI Luigi, *L'anti-Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

PALAZZESCHI 1912 = PALAZZESCHI Aldo, «Rio Bo», in *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste, 1912, p. 371.

POLLEDRI 2011 = POLLEDRI Elena, «Hölderlins und Leopardis gemeinsame antike und moderne Quellen», in DOERING Sabine – NEUMEISTER Sebastian (eds.), *Hölderlin und Leopardi*, Tagung vom 7. November 2009 im Hölderlinturm Tübingen, Eggingen, Edition Isele, 2011 [num. monografico della rivista *Ginestra*, 19/20, 2009/2010], pp. 23-62.

RUSNÁKOVÁ 2024 = RUSNÁKOVÁ Natália, *Slovensko-talianske medziliterárne vzťahy v období medzi dvoma svetovými vojnami na pozadí vojenskej a kultúrnej diplomacie*, Prešov, Universum, 2024.

SABOLOVÁ 2001 = SABOLOVÁ Dagmar, «Slovanská recepcia diela Giacoma Leopardiho», in SABOLOVÁ Dagmar *et al.* (a cura di), *Giacomo Leopardi a slovanský svet*, Bratislava, VEDA, 2001, pp. 93-95.

SABOLOVÁ 1997 = SABOLOVÁ Dagmar, *Mladý básnik Giacomo Leopardi*, Bratislava, VEDA, 1997.

SABOLOVÁ-PRINCIĆ 2004 = SABOLOVÁ-PRINCIĆ Dagmar, *Talianski klasici v slovenských prekladoch. Dante – Manzoni – Leopardi*, VEDA-SAV, Bratislava, Princić Agency, 2004.

SPITZER 2010 = SPITZER Leo, *Stylistické studie z románských literatur*, Praha, Triada, 2010.

STRMEŇ 1942 = STRMEŇ Karol, «Nekonečno (1816)», in *Slovenské pohľady*, 58, 1942, 10, p. 597.

ŠUŠA 2023 = ŠUŠA Ivan, *Italian literature: filling in the blanks of its Slovak translation*, Bratislava, FF UK, Stimul, 2023.

TIMPANARO 1965 = TIMPANARO Sebastiano, «*Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi*», in ID., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, pp. 133-182.

WELLEK 1963 = WELLEK René, «Romanticism Re-examined», in ID., *Concepts of Criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 1963, pp. 199-222.



PATRIZIA LANDI

I *MANIFESTI* CICERONIANI DI LEOPARDI  
TRA INEDITI E AGGIUNTE

I. NOTA AL TESTO

**G**li autografi dei due testi qui sotto pubblicati per la prima volta sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III», tra le Carte Leopardi, alla segnatura C.L.XII.4.<sup>1</sup> Gli autografi sono riferibili a tre differenti testi: il primo e il terzo sicuramente di mano di Leopardi, e relativi al manifesto latino (n. 1) e al manifesto italiano (n. 2) all'edizione delle *Opere* ciceroniane approntata dall'editore milanese Antonio Fortunato Stella dal 1826 al 1832. Questi due autografi, su carta giallastra leggermente rovinata sui margini per un totale di cinque fogli, vergati solo a metà sia verso sia recto con inchiostro nero,<sup>2</sup> presentano alcune correzioni sempre di mano di Leopardi: parole cassate e/o modificate, intere frasi eliminate e/o sostituite da altre, tanto da risultare una vera bozza di lavoro. Il solo autografo italiano alla fine riporta la data «29 Settembre 1825».<sup>3</sup> Il terzo manoscritto, per caratteristiche materiali del tutto simile agli altri due, sembra appartenere a una mano diversa,<sup>4</sup> ed è la bella copia del testo latino, però con l'inserimento di un nuovo e ultimo paragrafo (su cui mi

1 Erano un tempo contenuti in una busta commerciale ampia di carta gialla che riporta la scritta a stampa «MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI», e a penna nera la segnatura e l'indicazione tra parentesi quadre «Manifesto delle Opere di Cicerone, ed. Stella».

2 specularmente il primo foglio è vergato sul verso nella parte dx e sul recto nella parte sx, lasciando così a disposizione la metà in bianco per eventuali aggiunte e/o modifiche. Il verso di ciascun foglio riporta anche la segnatura a matita e il timbro della Biblioteca; il recto solo la segnatura sempre a matita.

3 Nonostante la presenza di questa data, si può supporre che questo manifesto fosse stato vergato appena prima visto che proprio il 29 Leopardi, come scriveva al padre, arrivava a Bologna dopo aver lasciato per sempre l'abitazione di Stella e Milano il 26 (*Epist.*, I, lettera 737, p. 948).

4 Non pretendendo di fare qui una scrupolosa analisi calligrafica, ritengo che alcuni tratti della scrittura non appartengano alla mano di Leopardi. Ci sono, infatti, evidenti differenze tra alcune lettere: 'F', 'M', 'N' e 'S' maiuscole; tra le minuscole la 'b' all'interno di parola, 'm' e 's' in finale di parola, la 'p', e la 't' in

soffermerò con maggiore precisione in seguito)<sup>5</sup> che riporta alla fine la data «Scr. Mediolani a.d. III Kal Oct. Anno M.DCCC.XXXV», equivalente al 29 settembre dell'autografo italiano.

Qui di seguito sono riportati i due autografi inediti leopardiani, ai quali è stata aggiunta tra parentesi quadre la numerazione dei paragrafi.

I.  
M. Tulli Ciceronis  
opera quae supersunt omnia  
apparatu, indicibus,  
varietate lectionum, novis adnotationibus,  
tum delectu notarum  
ex editis commentariis  
illustrata.  
Mediolani.

Viris litterarum studiosis  
Antonius Fortunatus Stella  
S.

[1] Ciceronis opera, quaecumque supersunt, edere typis nostris, quod facturos nos ante aliquot mensibus polliciti sumus, nunc demum aggressuri, iam totam rationem instituti nostri, et editionis ordo et modus qui futurus sit, explicabimus.

[2] Textum, quem aiunt, placet eum quem Parisiis nuperrime S.V. Clericus<sup>6</sup> vir cl. semel atque iterum excudendum curavit, ad verbum exprimere; non quo hanc viri doctissimi recensionem omni ex parte probandam existimemus, sed eo quod novam recensionem adornare, ut est infiniti prope laboris, ita ab instituto nostro prorsus alienum esse statuimus; neque vero aut Schützi<sup>7</sup> aut Ernestii<sup>8</sup> aut denique ullam Ciceronis recensionem quae adhuc

finale di parola che spesso manca della stanga. Oltre a questo, un eccesso di svolazzi nelle vocali di chiusura di parola che non appartengono all'elegante scrittura leopardiana, e alcune sviste nel latino che Leopardi non avrebbe mai lasciato, soprattutto in una bella copia.

<sup>5</sup> *Infra*, pp. 207-8.

<sup>6</sup> *Oeuvres complète de M. T. Cicéron publiées en français, avec le texte en regard*, par Jos.-Vict. LE CLERC, Paris, chez E.A. Lequien, libraire rue des Noyers, n. 45, 1823-1827 (più volte ristampati, anche da altri editori).

<sup>7</sup> M. Tullii CICERONIS, *Opera quae supersunt omnia ac perditorum fragmenta. Reco-*

*gnovit et potioem lectionis diversitatem adnotavit* Christianus Godofr. SCHÜTZ, Lipsiae, apud Gerhardum Fleischerum iun., 1814-1821, 20 voll.

<sup>8</sup> Jo. Augusti ERNESTI, *Clavis Ciceroniana sive Indices rerum et verborum philologico-critici in opera Ciceronis accedunt Graeca Ciceronis necessariis observationibus illustrata*, Halae, impensis Orphanotrophei, 1757 (ristampata più volte; e poi: Londini, sumptibus Rodwell et Martin, J. Booker, Baldwin, Cradock, et Joy, G. et W. B. Whittaker, Longman, Hurst, Rees, Orme, et Brown, Cadell et Davies, Edwards et Knibb; et J. Robinson. Exudit T. Davison, 1820).

edita sit, vacare naevis arbitramur, haec autem et omnium recentissima est, et confecta maximis librorum copiis et plurimis adiumentis adhibitis, et nondum est apud nostrates evulgata, quum Schützi quidem editionem nunc taurinenses librarii repetant, ceterae vero satis iam ubique percrebuerint.

[3] Non solum tamen ea menda quae in Clerici exemplaribus satis multa operis festinantibus exciderunt, tollenda curabimus; sed et novam interpunctionem inducemus, et in multis, quoad orthographiae rationem, recedemus ab eo more quem doctissimus Clericus sequutus est, quibus de rebus in praefatione primo volumini praefigenda lectorem fusius admonebimus.

[4] De scriptorum ordine nihil est cur a Clerico discedamus, nisi quod fragmenta Orationum peyroniana,<sup>9</sup> quae ille vero accepta, in calcem primi voluminis reiicere coactus est, nos suis quaeque inserta locis exhibebimus.

[5] Partitionem in capita arcessemus eam qua Ernestius usus est, meliorem sane, et Cicerone digniorem, et lectori magis utilem, quam vulgatam: adscribentur tamen in margine numeri quibus lector perpetuo de vulgata partitione certior fiet.

[6] Argumenta operum item ab eodem Ernestio mutuari decrevimus.

[7] Habebit autem editio nostra lectionum varietatem, non modo illam quam Clericus adnotavit, quamque adeo nos, etsi admodum ieiuna est, tamen in nostra editione desiderari nolumus, sed et alteram longe locupletiore, ex ambrosianis itemque aliis aliarum bibliothecarum manuscriptis codicibus depromptam, nec dum in vulgus editam; qui codices cuiusmodi sint et a quibus collati viris doctissimis, exponemus accurate in praefatione nostra.

[8] Accedent adnotationes philologicae numquam typis consignatae, quas ab eruditis italis partim iam nunc confectas habemus, partim conficienda expectamus, easque magno ornamento fore nostrae huic editioni non dubitamus.

[9] De apparatu ciceroniano quem primo volumine complecti constituimus, plura nunc dicere supersedemus, utpote quibus propositum sit primum illud volumen nonnisi ultimo loco in lucem mittere, atque illuc, quaecumque et ad illustranda Ciceronis scripta plurimum conferre videbuntur, et minimum pervulgata sunt, sive illa edita seu manu exarata; tum si qua eius generis per id tempus in vulgus prodire aut exarari continget; ea sedulo conquisita et delecta, omnia, quoad fieri poterit, in lectorum usum congerere.

[10] Ciceronis libros excipient indices locupletissimi, qua in parte, quum sint apud Clericum optimo consilio, magno studio, nec minore utilitate ho-

<sup>9</sup> *M. Tulli Ciceronis Orationum Pro Scauro, Pro Tullio, et In Clodium fragmenta inedita pro Cluentio, pro Caelio, pro Cæcina etc. Variantes lectiones orationem pro T. A. Milone a lacunis restitutam ex membranis pa-*

*limpestis bibliothecae... composuit Amedeus PEYRON... Idem praefatus est de bibliotheca Bobiensi... edidit atque illustravit, Stuttgartiae et Tubingae, in libraria Joannis Georgii Cottae, 1824.*

minum elaborati, eundem illum potissimum sequi ducem, plurimumque ex doctissimi viri fontibus in nostrum opus derivare non dubitabimus.

[11] Est denique animus, delectas variorum notas integras, quatuor voluminibus comprehensas, additis propriis indicibus, subnectere nostrae huic editioni; eas vero ex omnibus editis in Ciceronem commentariis deligendas curare, tum eorum qui omnia, tum qui aliqua tantum Ciceronis scripta post renatas litteras illustranda susceperunt. Quam rem, delectum dico notarum quae in tanta commentariorum mole et sint lectu dignissimae, et possint harum disciplinarum peritis tum prodesse prae ceteris, tum probari; non diffitemur laboris usquequaque esse et difficultatis plenam. Sed tamen confidimus hanc provinciam rogatu nostro suscepturos esse homines adeo praestantes ingenio, eruditione, industria, ut liceat nobis etiam in hoc genere aliquid non indignum doctorum virorum usu et commendatione proferre.

2.

Opere

di M. Tullio Cicerone

recate in volgare,

con note, prolegomeni ed indici,

e col testo latino a riscontro.

Milano

Antonio Fortunato Stella

agli amatori dei buoni studi.

[1] Essendo in procinto di por mano alla stampa di tutte le opere di Cicerone recate in volgare, col loro testo latino, secondo la promessa fatta da me nell'avviso pubblicato in latino e in italiano ai 26 di febbraio del presente anno,<sup>10</sup> stimo conveniente di esporre a parte a parte la qualità del mio disegno, e l'ordine e il modo che si osserverà nella edizione.

[2] Il testo latino sarà quel medesimo che è stato pubblicato recentissimamente in Parigi colla traduzione francese dal chiariss. sig. prof. Le-Clerc in 30 volumi in 8°; e in 37 volumi in 18.°,<sup>11</sup> e fatto poi ristampare nella stessa città dal sig. Amar in 18 volumi in 32.° senza la traduzione. Il qual testo, oltre all'essere il più recente di tutti gli altri, ed esser tratto e scelto con lungo studio da tutte le precedenti edizioni e da tutti i comenti stampati fin qui, non è ancora divulgato in Italia; laddove quello dello Schütz<sup>12</sup> si ristampa ora in Torino,<sup>13</sup> e gli altri più antichi sono bastantemente noti e sparsi per tutto.

10 Apparsi solo in fogli volanti.

11 Vedi n. 6.

12 Vedi n. 7.

13 L'edizione torinese a cui si riferisce Leo-

pardi uscì presso Giuseppe Pomba tra il 1823 e il 1835 in 16 voll.: all'altezza della stesura di questo manifesto erano usciti i primi 3 voll. contenenti l'*Opera Rethorica* (1823-1824).

[3] Le traduzioni saranno per la maggior parte nuove. Tra le già stampate si sceglieranno le migliori e più celebri, come a dire del Bonfadio, del Facciolati, del Cantova, del Napione<sup>14</sup> e simili, e parimente alcune che fanno testo di lingua. Dovunque esse si discostino dal vero significato delle parole latine, non si mancherà di avvertirne il lettore con una noterella posta appiè della pagina, nella quale il passo di Cicerone sarà interpretato convenientemente. Le traduzioni nuove saranno opera di egregi letterati viventi, e fatte con sommo studio sì della purità della nostra lingua, e sì della fedeltà e verità della interpretazione.

[4] Non meno i volgarizzamenti che il testo latino saranno compartiti in capitoli o vero articoli secondo la edizione dell'Ernesti,<sup>15</sup> nella quale la distribuzione del testo è migliore assai di quella che si usa comunemente. Nondimeno per servire alla facilità dei riscontri, si porranno di continuo nel margine i numeri corrispondenti alla divisione usitata.

[5] Quanto all'ordine delle opere, seguiremo in tutto l'esempio del Le-Clerc, eccetto che si riporranno ai loro luoghi i frammenti pubblicati l'anno addietro dal sig. Peyron,<sup>16</sup> i quali dal Le-Clerc, per essergli giunti troppo tardi, furono collocati in fine del primo volume, uscito in luce quest'anno. Si purgherà similmente con molta cura tutto il testo del Le-Clerc da parecchi falli di stampa che vi sono scorsi; e vi s'introdurrà una nuova punteggiatura, e un'ortografia diversa in parecchie cose, e ciò per le ragioni che si specificeranno nella prefazione latina da premettersi al primo volume.

[6] A ciascuna opera o libro si preporrà l'argomento latino dell'Ernesti, e una prefazione o argomento italiano composto o volgarizzato dal traduttore dell'opera. Mancando sì fatta prefazione o argomento del traduttore, si porrà in quella vece la corrispondente introduzione o argomento che si trova appresso il Le-Clerc, riducendolo dal francese nell'italiano.

[7] Si ristamperanno appiè delle pagine latine le varianti raccolte e notate dal Le-Clerc, alle quali si aggiungeranno non poche altre ricavate nuovamente dai codici dell'Ambrosiana e di altre biblioteche. Dei quali codici, come anche dei dotti raccoglitori di tali Varianti si darà piena contezza nella prefazione.

<sup>14</sup> Leopardi sta facendo riferimento alle seguenti edizioni: *Oratione di Cicerone, In difesa di Milone*. Tradotta di latino in uolgare da Giacomo BONFADIO, in Vinigia, Aldus Manutius, M.D.L.III., Con privilegio, per anni XX; *I tre libri degli Offizj di M. Tullio Cicerone volgarizzati da Matteo Facciolati Sopra l'esemplare pubblicato dal Sig. Professore Facciolati l'anno MDCCXLVII*, in Venezia, dalla Stamp. Albrizzi Con Licenza de' Superiori, 1747; *I tre libri dell'oratore di M.T. Cicerone recati in lingua toscana a riscontro del*

*testo latino, illustrati con note a piè della pagina e con osservazioni alla fine su varj passi non ben rischiarati da' precedenti commentatori* da Giuseppe Antonio CANTOVA, in Milano, appresso Giuseppe Galeazzi reg. stampatore, 1771, 3 voll.; Gianfrancesco Galeani NAPIONE, *Le Tusculane di Cicerone tradotte in lingua italiana con alcuni opuscoli del Traduttore*, Firenze, presso Molini, Landi e C., MDCCCV, 2 t.

<sup>15</sup> Vedi n. 8.

<sup>16</sup> Vedi n. 9.

[8] Seguiranno a ciascuna opera o libro due qualità di note. Le une filologiche, acconce al gusto dei dotti, distese in latino, tutte nuove e non mai stampate, ciascheduna col nome dell'autor suo. Le altre scritte in volgare, accomodate al gusto ed alla capacità comune, e indirizzate ad agevolare a chicchessia la intelligenza dell'uno e dell'altro testo. Qui si farà molto uso delle belle ed ottime annotazioni composte o pubblicate dal Le-Clerc nel suo Cicerone, parte delle quali sarà trasportata diligentemente dal francese nel nostro idioma.

[9] Dei prolegomeni basterà per ora il dire che saranno contenuti nel primo volume, il quale si pubblicherà dopo tutti gli altri; che quivi in una prefazione italiana si assegneranno distintamente le ragioni della scelta o del rifiuto dei volgarizzamenti pubblicati prima della nostra edizione; e che in esso primo volume intendiamo raccorre quelle operette antiche o moderne che ci parranno da un lato maggiormente conferire alla illustrazione delle opere ciceroniane, dall'altro, esser meno cognite e divulgate. Alla scelta delle quali si procederà con matura considerazione, nè si trascureranno ancora le manoscritte, o vecchie o nuove, che ci venissero alle mani.

[10] Un intiero volume sarà occupato da indici amplissimi e copiosissimi, tratti principalmente da quelli del Le-Clerc.

[11] Finalmente daremo in quattro volumi, che avranno i loro indici propri, una scelta delle migliori note latine di tutti i comentatori, sì di quelli che tolsero ad illustrare tutte le opere di Cicerone, e sì di quelli che ne comentarono qualcuna solamente. Di modo che i lettori avranno in questi pochi volumi tutto quello che nella immensa mole dei comenti ciceroniani, scritti dal rinascimento delle lettere insino ad ora, è maggiormente degno della considerazione degli studiosi, e di maggior profitto all'intimo conoscimento della storia antica e della filologia.

[12] Resta ch'io preghi caldamente gli uomini dotti e letterati, massime italiani, a voler favorire e promuovere questa intrapresa, protestando loro che se eglino per avventura non isdegnano di concorrere con alcun frutto del loro ingegno e dei loro studi ad ornare e nobilitare la nostra edizione, oltre che io mi sforzerò, secondo il poter mio, di renderne loro il cambio, anche me ne stimerò tenuto ad una singolare e perpetua gratitudine verso loro.

Milano 29 Settembre 1825.

## 2. PER UNA NUOVA EDIZIONE DEL CICERONE LEOPARDIANO

I due autografi inediti appena riportati rappresentano la prima fase elaborativa dei *Manifesti* pubblicati nelle opere complete leopardiane a cominciare da Francesco Flora per «I Classici Italiani» della Mondadori (FLORA 1940-1941, II, pp. 706-14) sino a Rolando Damiani per i «Meridiani» sempre mondado-

riani (DAMIANI 1988, II, pp. 996-1004) e a Lucio Felici ed Ermanno Trevi per la Newton Compton (PP, pp. 1027-30). Ma andiamo con ordine.

Il cosiddetto Cicerone leopardiano consiste in due *Manifesti*, uno in latino e uno in italiano, e da un *Annuncio bibliografico*, tutti non firmati ma di mano di Leopardi.<sup>17</sup> La composizione dei due *Manifesti* era stata iniziata da Leopardi mentre era ospite in casa dell'editore milanese Antonio Fortunato Stella (30 luglio-26 settembre 1825) e presumibilmente completata una volta tornato a Bologna.

La vicenda legata al viaggio a Milano e all'edizione ciceroniana è piuttosto nota e non richiede di dovermici soffermare, anche perché raccontata sia da Niccolò Tommaseo che inizialmente era stato incaricato da Stella di occuparsi dell'edizione medesima, sia dallo stesso Leopardi, poi subentrato nell'impresa dopo la famosa lettera del 18 maggio 1825 in cui esaminava e in sostanza smantellava, con precisione critico-filologica,<sup>18</sup> il saggio tommaseiano di commento alla prima *Catilinaria* inviatogli da Stella in forma anonima:

Ecco la cosa com'è. Lo Stella mostrò il mio disegno di codesta edizione al Leopardi, del quale aveva grande stima, perché lodato dal Giordani come ingegno stupendo. [...] Leopardi ha disapprovato il mio metodo: in quel frattempo io ebbi che dire con lo Stella: e lo Stella fece venire da Recanati il Leopardi, che scrisse il secondo manifesto in un latino contorto e scolastico. Il Bentivoglio fu chiamato a vegliare la correzione del testo, e lo fece con cura. Ma l'impresa non torna. Io volevo delle note critiche sui difetti e sui pregi dell'Autore; ed erano le sole che all'edizione d'un autore sì noto potessero dare qualche novità ed importanza. Io ringrazio il cielo d'essermi liberato dalle noje d'un lavoro sì lungo. (Niccolò Tommaseo allo zio Antonio Tommaseo)<sup>19</sup>

17 Per la paternità dei *Manifesti* e dell'*Annuncio*, indicati per la prima volta come scritti leopardiani nella seconda edizione «notevolmente corretta ed ampliata» della *Bibliografia leopardiana* curata da Licurgo Cappelletti (CAPPELLETTI 1882, pp. 22-23), si veda: *Epist.*, I, lettere 739, 742, 777, 797, 806, 884, 922 e 927, pp. 950, 955, 1004, 1027, 1034, 1127, 1165 e 1170; e BENEDETTUCCI 1885, pp. 175-99.

18 La lettera, vero capolavoro di scrittura raffinata e insieme specialistica, affrontava una serie di questioni assai rilevanti anche dal punto di vista ecdotico-filologico: la scelta dell'edizione di riferimento; la «divisione in capi o sia in paragrafi numerati»; le note latine che avrebbero dovuto «esser tratte con accurata e sagace e squisita scelta dai vari comentatori ed annotatori editi»; le «note appartenenti a storia o grammatica non recondita» che avrebbero dovuto «esser tutte scritte in italiano»; la necessità di due prefazioni distinte e diverse, in italiano e in latino; l'uniformazione dell'ortografia

latina a quella «del Cellario e a quella del Forcellini»; l'aggiunta di alcuna delle «belle ed utili osservazioni pubblicate ultimamente da Niebuhr appiedi dei Frammenti della Repubblica di Cicerone». Di fronte a simili osservazioni il povero Tommaseo non ebbe scampo. *Epist.*, I, lettera 693, pp. 888-91.

19 BIBLIOTECA NAZIONALE DI FIRENZE, *Carte Tommaseo*, pacco 137, ins. 20. Ora in BEZZOLA 1978, pp. 121-2. Anche nelle sue *Memorie* poetiche Tommaseo ricordava: «Volendo lo Stella pubblicare con traduzioni e commenti le opere di Cicerone, io recai in latino il manifesto che quel tremendo acciabbatore del Compagnoni aveva composto. [...] Come al mio manifesto succedesse un altro d'altri assai goffamente scritto [è quello leopardiano]: perché di quella edizione non uscissero più che le lettere, tradotte dal Cesari; perché da esse e dallo Stella [...] mi staccassi non appartiene a memorie poetiche raccontare» (TOMMASEO 1964, p. 612).

In questo tempo lo Stella, libraio in Milano, essendo risoluto d'intraprendere un'edizione magnifica di tutte le opere di Cicerone, fece stendere al Tommaseo, del quale si serviva, un saggio di note in latino e un'idea dell'edizione, e senza nome d'autore mandò il manoscritto al Leopardi, pregandolo di dirgliene il suo parere. Il Tommaseo prometteva quello che i filologi chiamano un nuovo testo: lo prometteva, dico, con altre parole poiché la sua scienza filologica non si stendeva fino a quell'astruso vocabolo. Il qual nuovo testo non doveva uscire da nuovi riscontri di manoscritti o di edizioni antiche, ma propriamente dal cervello di Niccolò Tommaseo il quale avrebbe aggiunto, levato, corretto, cangiata la lezione a suo arbitrio. Le note erano indirizzate principalmente a dimostrare che Cicerone nella difesa delle sue cause aveva taciuto le migliori ragioni, non bene ordinate le altre prove, non saputo conciliarsi l'animo dei giudici, male usato gli affetti, e cose simili. Il Leopardi, che ancora non conosceva neppure il nome del Tommaseo, rispose allo Stella, e notati gli errori di latino, disse che il dare un nuovo testo senza nuovi confronti di codici a penna o a stampa, cosa che richiedeva più anni d'investigazioni e di fatiche, sarebbe stato temerario e ridicolo; [...] e che quanto all'arte oratoria, chiedeva scusa se, non ostante il rispetto ch'egli portava al secolo decimonono, stimava miglior caudico Cicerone, che l'Annotatore. Lo Stella mostrò questa lettera al Tommaseo, la mostrò ancora a parecchi letterati, i quali tutti, fuori del Tommaseo, essendo convenuti nell'opinione del Leopardi, lo Stella licenziò il Tommaseo dal Cicerone, e indi a poco si astenne in tutto dall'adoperarlo. (Giacomo Leopardi, *Potenze intellettuali. Niccolò Tommaseo*)<sup>20</sup>

L'impresa ciceroniana, il cui primo annuncio risaliva al febbraio 1825 come si deduce dalla lettera del 5 marzo di Stella a Leopardi (*Epist.*, I, 677, pp. 866-7)<sup>21</sup> e da cui l'editore milanese si aspettava grande risonanza e ottimi guadagni, avrebbe dovuto constare di 40 tomi, ossia dieci di *Lettere*, sei di *Libri retorici*, dodici di *Orazioni*, dieci di *Opere filosofiche*, uno di *Prolegomeni* e uno finale di *Indici*.<sup>22</sup> In verità, furono pubblicati solo i dieci volumi

20 *PP*, p. 1034. Su tutta la vicenda Tommaseo-Leopardi cfr. BEZZOLA 1978, pp. 114-23; DANELON 2010; e TIMPANARO 2008<sup>4</sup>, pp. 127-9. Sul viaggio di Leopardi a Milano e la permanenza in casa di Stella, LANDI 2012 e LANDI 2023.

21 La lettera in questione era composta di due parti: la prima era una «circolare» in cui Stella annunciava, dopo la fine della direzione della Società Tipografica de' Classici Italiani, di essere tornato «di nuovo al traffico de' libri da

me solo, ma assistito però dal maggiore de' miei due figli divenutone capace [Luigi], e dal mio genero ancora sig. Francesco Epimaco Artaria [sposato con sua figlia Teresa, morta prematuramente nel 1824]». Nella seconda, che riportava proprio la data del 5 marzo, Stella, accludeva anche il primo «annuncio delle Opere di Cicerone» purtroppo andato perduto e rivisto da Tommaseo prima del suo licenziamento.

22 Il titolo latino dell'intera collezione sarebbe stato *M. Tullii Ciceronis Opera quae su-*

delle *Lettere disposte secondo l'ordine de' tempi. Traduzione di Antonio Cesari p.o. con note* con correzioni, revisioni e note latine dell'abate Francesco Maria Bentivoglio (1788-1838), lo stesso nominato anche da Tommaseo nella lettera allo zio e dottore della Biblioteca Ambrosiana (il frontespizio latino infatti recitava: *M. Tullii Ciceronis Epistolae quae exstant omnes item quae vulgo Ciceronis et M. Bruti feruntur mutuae epistolae temporum ordinum dispositae curante Francisco Bentivoglio Ambrosiani Collegii Doctore*), e note italiane di Virginio Soncini (?-1835), che si limitò soltanto a tradurre quelle della già citata edizione francese di Le Clerc.<sup>23</sup> Il primo volume uscì nel luglio 1826<sup>24</sup> e l'ultimo nel gennaio 1832, e non nel 1831 come spesso indicato.<sup>25</sup> A dire il vero, non era così difficile incorrere in tale errore perché il frontespizio del volume bilingue, sia nella parte latina sia nella parte italiana, riportava in numeri romani la data del 1831. Tuttavia, la copertina – tipica copertina stelliana in cartoncino colorato (in questo caso un grigio copiativo) con greca geometrica in nero contenente nome/cognome dell'autore, titolo e dati tipografici, peraltro la stessa tipologia di copertina usata per le edizioni leopardiane – segnalava sempre in numeri romani il 1832, stesso anno con l'aggiunta del mese di gennaio stampato sul foglietto allegato con le indicazioni del prezzo di associazione (9,05 lire italiane, e il doppio per le copie in «carta sopraffina reale») e le spese di «porto e dazio» tutte «a carico del compratore» (l'intera collezione era acquistabile al prezzo di 77,90 lire italiane).<sup>26</sup> Siccome l'annuncio dell'uscita del volume conclusivo delle *Lettere ciceroniane* (con gli indici finali anche dei volumi precedenti) fu inserito direttamente da Stella solo nel numero di febbraio del «Nuovo Ricoglitore»,<sup>27</sup> sono portata a credere che la data corretta sia proprio quella del gennaio 1832. Comunque sia, il lavoro traduttivo di padre Cesari si interruppe alla lettera DCCXXIV posta alla p. 225 del IX volume e fu continuato da Pietro Maròcco (1807-1834), noto benché molto giovane per la sua traduzione dell'*Ars poetica* di

*persunt omnia ad fidem optimarum editionum et codicum mss. denuo recognita apparatu indicibus varietate lectionum et notis illustrata*; e quello italiano *Opere di M. T. Cicerone recate in volgare con note prolegomeni ed indici e col testo latino a riscontro*.

23 Cfr. n. 6. I volumi delle lettere risalivano al 1824.

24 *Rassegna Bibliografica*, in «Nuovo Ricoglitore», n. 20, agosto 1826, p. 611. L'annuncio specificava che il volume uscito era il II dell'edizione completa delle opere ciceroniane: il primo, con la vita di Cicerone e i prolegomeni, sarebbe uscito a conclusione dell'intera collezione. Alla fine dell'annuncio era inserita anche la premessa

*Agli amatori de' buoni studii* di Virginio Soncini, curatore delle note italiane (pp. 611-5).

25 Anche Sebastiano Timpanaro nel suo fondamentale *La filologia di Giacomo Leopardi* indicava il 1831. TIMPANARO 2008<sup>4</sup>, p. 129.

26 L'intera collezione delle *Lettere ciceroniane* edita da Stella è consultabile sul sito <http://archive.org>. Il volume X precisamente all'indirizzo: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_1-oeux8rWEoC](https://archive.org/details/bub_gb_1-oeux8rWEoC) (ultima data di consultazione: 15 dicembre 2025).

27 *Libri Nuovi e Nuove Edizioni che si trovano in Milano presso la Ditta Ant. Fort. Stella e Figli in contrada di Santa Margherita*, in «Nuovo Ricoglitore», n. 86, febbraio 1832, p. 158.

Orazio,<sup>28</sup> ma si arenò per problemi di salute di Bentivoglio, come ricorda pure Sebastiano Timpanaro (TIMPANARO 2008<sup>4</sup>, p. 129).

I *Manifesti* scritti da Leopardi uscirono in fogli volanti e nei primi volumi delle *Lettere*: il solo *Manifesto* italiano fu inserito, sempre come foglio volante, anche nella sottocoperta del «Nuovo Ricoglitore» (quad. 10, ottobre 1825), e poi edito, su richiesta di Stella, sulla fiorentina «Antologia» di Giampietro Vieusseux nel XXIV *Bollettino Bibliografico* (al n. 219) con il titolo *Opere di MARCO TULLIO CICERONE recate in volgare con note, prolegomeni ed indici e col testo latino a riscontro. Antonio Fortunato Stella di Milano agli amatori dei buoni studi* (vol. XX, a. V, quad. LIX, novembre 1825, pp. 179-81). L'*Annuncio bibliografico*, invece, fu redatto da Leopardi nel dicembre 1825, verosimilmente tra il 9 e il 18, come una sorta di «ristretto dei Manifesti», spediti da Stella il 31 ottobre, ma bloccati dalla Censura bolognese e arrivati poco prima del 9 dicembre: pubblicato a Bologna sulle «Notizie Teatrali, Bibliografiche e Urbane, ossia il Caffè di Petronio» di Pietro Brighenti (n. 52, sabato 24 dicembre 1825) fu subito spedito a Stella il 25 dello stesso mese.<sup>29</sup>

Gli editori moderni hanno di solito pubblicato solo la versione definitiva dei due *Manifesti*, latino e italiano, e l'*Annuncio bibliografico*: in questo modo la prima fase elaborativa dei *Manifesti*, quelli sinora inediti e sopra trascritti, è rimasta del tutto ignota rendendo impossibile qualsiasi ragionamento sulle varianti d'autore. Oltre a ciò sono state eliminate una serie di notizie di carattere più materiale e tipografico poste in calce al manifesto latino (scritte in francese) e a quello italiano (scritte in italiano), molto interessanti per quanto non integralmente composte da Leopardi – come risulta pure da una lettera al fratello Carlo<sup>30</sup> – perché testimoniano la cura che lo stesso Leopardi ebbe sempre nella costruzione del testo, una cura che investiva «sia la struttura dell'edizione sia l'attenzione minuziosa per la stampa dei testi»,<sup>31</sup> e il suo personale interesse per gli aspetti paratestuali (per usare un termine moderno) o persino tecnici dell'oggetto libro, indizi dell'importanza da lui attribuita all'editoria come strumento di informazione e di conoscenza.

Per quanto il pubblico del tempo avesse letto solo l'ultima versione dei *Manifesti*, senza peraltro conoscere il nome dell'autore – solo i parenti e qualche amico stretto furono al corrente della loro reale paternità –, per

28 *La poetica d'Orazio nuovamente tradotta verso per verso, lettera discorsiva, e sermoni di Pietro Marocco*, Milano, Tip. F. Rusconi, 1828.

29 Su tutta la vicenda *Epist.*, I, lettera 766, 773, 792 e 806, pp. 987, 998, 1021 e 1034.

30 «Carluccio mio. [...] Ti manderò i manifesti del Cicerone se li gradisci, ma sappi che

sono scritti alla peggio, e ben lontani dall'idea che tu ne hai. Non v'è altro che un latino e un italiano non barbaro. La parte francese la feci scrivere da un nazionale a Milano, e poi doverti farla rifare da un altro, e infine correggerla io stesso: tanto era barbara». Ivi, I, lettera 884, p. 1127.

31 CADIOLI 2018, p. 300.

completezza di informazione e per correttezza filologica, sarebbe a mio avviso necessario pubblicare tutti i testi, non solo seguendo un rigido ordine cronologico ma anche verificandoli sugli annunci apparsi nelle riviste del tempo (il milanese «Nuovo Ricoglitore» e la fiorentina «Antologia»), sulla prefazione al primo volume edito delle *Lettere* di Cicerone a firma Antonio Fortunato Stella (sempre di mano leopardiana) e sul volume *Leopardi. Scritti editi sconosciuti spigolature* di Clemente Benedettucci, primo editore del Cicerone leopardiano (BENEDETTUCCI 1885, pp. 201-32): in sostanza, le due versioni dei *Manifesti* qui presentati per la prima volta, poi le versioni tradizionalmente inserite nelle edizioni delle opere complete leopardiane, però accompagnate dalle brevi note sotto riportate e cassate perché a torto non ritenute parte integrante dei *Manifesti* medesimi<sup>32</sup> – e poco importa se del tutto o non del tutto di mano di Leopardi – e infine l'*Annuncio bibliografico* bolognese:

En même temps que nous nous occuperons de cette édition latine, nous publierons aussi tous les Ouvrages de Cicéron en italien avec le texte original en regard. Chacune de ces éditions sera du format de ce Prospectus, avec les mêmes caractères et papier. Elles sortiront des presses de la Société typographique des Classiques italiens.

Les conditions pour la souscription sont les suivantes:

1.° L'édition latine sera composée d'environ vingt volumes, et celle de la traduction italienne avec le texte latin en regard, sera à peu près de quarante volumes.

2.° Le prix de l'édition latine est de 25 centimes italiens la feuille; celui de l'édition [*sic*] latine et italienne est de 20 centimes. Le papier sera satiné: on payera pour cela 30 cent. par volume, y compris la brochure.

3.° Le prix sera augmenté d'un tiers pour ceux qui ne souscriront que pour des Ouvrages séparés soit en latin, soit dans les deux langues.

4.° Le petit nombre d'exemplaires de l'une et de l'autre édition qui seront imprimés sur papier velin [*sic*], coûteront le double des éditions ordinaires.

5.° La souscription restera ouverte aux mêmes prix et conditions jusqu'à la fin del l'année 1826, passée laquelle, le prix de ces éditions pourra être augmenté.

6.° Il ne paraîtra pas moins de six volumes de l'édition latine et italienne, et de trois de la latine, dans le courant de l'année prochaine; et pendant les années suivantes on publiera douze volumes de l'une

32 Nel pubblicare il *Manifesto* italiano come premessa al primo volume delle *Lettere* ciceroniane, Stella aveva comunque deciso di non inserirle: da abile libraio-stampatore qual era, le aveva

eliminate perché, per quanto indispensabili per chi avesse cercato informazioni simili sulle pagine di una rivista per l'eventuale associazione, non lo erano affatto all'interno di un volume a stampa.

et six de l'autre chaque année: en sorte que les deux éditions seront terminées en 1828, ou au plus tard dans les premier mois de 1829.

On avertit que malgré l'intention de suivre un ordre très-exact dans la distribution des matières, il pourra arriver quelquefois qu'on fera précéder la publication d'un volume à celle d'un autre dont la matière ne serait pas encore prête. Le premier volume, qui doit rendre compte de tout (*sic*) le travaux exécutés, et qui contiendra en outre les Prolégomènes et la Vie de Ciceron [*sic*], ne pourra paraître qu'à la fin de l'ouvrage.

Nel medesimo tempo che si eseguirà la stampa del testo colla traduzione italiana a riscontro, si eseguirà pur separatamente quella del solo testo in eguale forma, carta e caratteri del presente Prodomo, impresso nella stamperia della Società tipografica de' Classici italiani, come lo saranno tutte le Opere di Cicerone qui promesse, le quali si venderanno sotto le seguenti condizioni:

1.° I volumi dell'edizione latina e italiana saranno quaranta circa, e venti pure in circa quelli della latina soltanto.

2.° Il prezzo per la latina ed italiana è fissato a centesimi venti italiani al foglio; a venticinque quello della sola latina. La legatura e cilindatura a centesimi trenta al volume.

3.° Il prezzo per chi volesse Opere separate sia in latino ed in italiano, o in latino solamente, sarà aumentato d'un terzo.

4.° Le poche copie che si stamperanno in carta velina sì dell'una come dell'altra edizione costeranno il doppio.

5.° I detti prezzi saranno mantenuti per tutto l'anno 1826, scorso il quale potranno esser soggetti ad aumento.

6.° Nel prossimo anno non si pubblicheranno meno di sei volumi della edizione latina ed italiana, e di tre della latina. In ciascun anno dei susseguenti, dodici dell'una, e sei dell'altra: di modo che entro il 1828, o qualche mese dopo al più tardi, tutte e due le edizioni saranno compiute.

Si avverte che quantunque nella distribuzione delle materie si seguirà un ordine esattissimo, nondimeno talvolta, secondo che si avrà pronta la materia, si anticiperà la pubblicazione di un volume, e si posticiperà quella di un altro. Il primo, il quale renderà conto di tutti i lavori eseguiti, e conterrà, oltre i Prolegomeni, anche la Vita di Cicerone, non si potrà pubblicare se non dopo che saranno stati stampati gli altri.

### 3. TRA I TESTI

I *Manifesti* definitivi risultano composti da alcuni paragrafi delle due bozze inedite qui pubblicati per la prima volta e da alcuni scritti *ex novo*: per la precisione nel *Manifesto* latino definitivo sono presenti soltanto i §§ 1, 5, 9

(con un'aggiunta)<sup>33</sup> e 12 della prima versione qui riprodotta; invece il *Manifesto* italiano definitivo risulta simile alla sua bozza solo per i §§ 1, 3, 9, 10 e 12. Dopo averci riflettuto a lungo e aver svolto ulteriori indagini archivistiche e bibliografiche, benché in altra sede abbia avanzato supposizioni differenti,<sup>34</sup> ritengo che anche le seconde versioni effettivamente edite, benché diverse dagli autografi qui riportati, siano di mano di Leopardi: del resto, lo ricorda lui stesso in numerose lettere tra cui, a solo titolo d'esempio, quella al cugino Giuseppe Melchiorri del 3 ottobre 1825 e quella al fratello Carlo del 23 novembre.<sup>35</sup> Persino la necessità, più volte esplicitata, di ricevere una copia dei *Manifesti* editi per poter elaborare l'*Annuncio bibliografico*, poi stampato sul «Caffè di Petronio», in verità lascia semplicemente supporre che Giacomo non fosse in possesso dei due manifesti definitivi indispensabili per redigere quella sorta di riassunto che è appunto l'*Annuncio* bolognese.

I due *Manifesti* sopra trascritti rappresentano, come già ricordato, la prima fase elaborativa, ideata e composta da Leopardi durante il soggiorno milanese in casa di Stella, quando i lavori di traduzione e commento dell'edizione ciceroniana erano stati avviati da poco (Cesari sicuramente aveva già iniziato la traduzione delle *Lettere*) e quando non erano state prese tutte le decisioni su come e in quali tempi realizzare l'intera impresa editoriale: per esempio, è evidente che l'ingresso di Bentivoglio come curatore della parte latina non fosse stato ancora stabilito visto che il suo nome appare soltanto nelle versioni definitive. Del resto, com'è noto, Stella, dopo il licenziamento di Tommaseo, avrebbe voluto che se ne occupasse Leopardi: in verità, Giacomo, da quanto scriveva ad Antonio Papadopoli il 19 agosto 1825 (*Epist.*, I, lettera 720, p. 926), cercò subito di svincolarsi dall'impegno preso, tanto da mantenere soltanto una «soprintendenza lontana» chiusa definitivamente il 16 giugno 1826 con l'invio delle ultime «noterelle», semplici «bagattelle», e con la lettura dell'*Introduzione* di Bentivoglio, trovata nel complesso «lodevole» (ivi, I, lettera 936, p. 1179). Il che è chiaro indizio della conclusione dei lavori sul primo volume delle *Lettere* ciceroniane, ormai quasi pronto per la stampa.<sup>36</sup>

33 L'aggiunta era la seguente: «In eo quum ratio in itae viae in Cicerone edendo, tum etiam singulares litarae, et compendia scripturae explicabuntur, quae passim brevitatis causa erunt adhibenda».

34 LANDI 2025, pp. 103-4.

35 Così a Giuseppe Melchiorri: «I miei lavori letterarii in Milano sono stati il combinare gli elementi di una edizione latina, e di un'altra latina e italiana, di tutte le opp. di Cicerone, della quale vedrai presto i programmi, l'uno la-

tino e l'altro italiano, che ho fatti io». E a Carlo: «Io sto qui [a Bologna] lavorando qualche cosa per lo Stella, il quale ha già stampato qualche mia coserella nel Nuovo Raccogliatore, i Manifesti del Cicerone latino e italiano fatti da me [...]». *Epist.*, I, lettere 738, 3 ottobre 1825, p. 949, e 777, 23 novembre 1825, p. 1004.

36 Nella lettera allo zio Carlo Antici del 20 agosto 1825, infatti, si leggeva: «Io vivo qui poco volentieri e per lo più in casa, perché Milano è veramente insociale, e non avendo affari,

I *Manifesti*, sia quelli presentati qui per la prima volta sia quelli pubblicati, sono scritti in prima persona come se fosse proprio l'editore Stella a illustrare al suo possibile lettore, o lettrice, le caratteristiche dell'edizione. I primi due ancora in bozza sono solo in parte l'uno la traduzione dell'altro tanto da risultare due testi analoghi ma distinti, con ogni probabilità concepiti da Leopardi pensando a fruitori leggermente diversi: per il manifesto in latino un pubblico dotto e preparato a livello filologico, in grado di apprezzare informazioni più specifiche e settoriali; per il manifesto in italiano un lettore/una lettrice che da un lato vuole godersi gli scritti ciceroniani tradotti con l'originale latino a fronte così da poter anche verificare di persona la traduzione medesima, e che dall'altro appare più interessato alla forma editoriale dell'opera che non agli elementi testuali. Non è quindi un caso che nel manifesto italiano il § 3 sia del tutto diverso rispetto al manifesto latino, visto che illustra le novità e le caratteristiche della traduzione con quelle «noterelle appiè della pagina» inserite ogni volta in cui fosse stato necessario spiegare meglio sia un «passo di Cicerone» sia l'eventuale cambio di significato dalla parola latina a quella italiana; e tanto meno è un caso che il § 8, dedicato alle «qualità» delle note, distinguesse quelle filologiche «acconce al gusto dei dotti» da quelle «accomodate al gusto ed alla capacità comune», inserite proprio per facilitare «la intelligenza dell'uno e dell'altro testo».

Le differenze più vistose tra la prima e la seconda versione riguardano invece la scelta come curatore e revisore della parte latina e delle relative note dell'abate Bentivoglio, il quale, da quanto si legge nel *Manifesto* italiano effettivamente edito, «datosi già da parecchi anni addietro all'immenso lavoro di ricorreggere tutte le opere ciceroniane, e riscontratele colle edizioni più famose, sì antiche come moderne, [...] di più con un grandissimo numero di codici manoscritti, parte dell'ambrosiana e parte di altre biblioteche», si era a quel punto finalmente deciso «a dare in luce il frutto delle sue fatiche e de' suoi studi» (PP, pp. 1028-9). Bentivoglio, molto presumibilmente, era entrato a far parte del gruppo di lavoro verso la fine di settembre 1825, come si può dedurre anche da un accenno di Leopardi al cugino Melchiorri del 3 ottobre (*Epist.*, I, lettera 738, p. 949). L'abate Bentivoglio era stato scelto per la sua lunga carriera alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, che lo aveva visto scrittore (1809), custode del catalogo (1810), dottore (1820), viceprefetto

e non volendo darsi alla pura galanteria, non vi si può fare altra vita che quella del letterato solitario. Partirò subito che me lo permetterà la buona creanza verso lo Stella e che sarò libero dalle faccende letterarie che ho per lui il che non sarebbe se non di qui a qualche anno,

secondo l'intenzion dello Stella, ma secondo la mia, sarà dentro il mese prossimo». Ivi, I, lettera 722, p. 932; e anche lettera 738, a Giuseppe Melchiorri, 3 ottobre 1825, p. 949, e lettera 936, ad Antonio Fortunato Stella, 16 giugno 1826, p. 1179.

(1823) – ne sarebbe poi diventato prefetto nel quinquennio 1830-1835 –, e per la personale conoscenza dei numerosi manoscritti ciceroniani conservati presso la biblioteca medesima (tra questi molti proprio delle epistole).<sup>37</sup> Su di lui Leopardi, che lo aveva conosciuto proprio durante il soggiorno milanese in casa Stella, esprimeva un giudizio positivo,<sup>38</sup> tanto da non fargli mai mancare, durante il lavoro all'impresa ciceroniana, la propria collaborazione, per esempio cercando e trovando per lui le cosiddette varianti lagomarsiniane:<sup>39</sup>

Ultimamente ebbi da Bologna il 2° volume del Cicerone, del quale le dico sinceramente, che nè io potrei, nè so come altri potesse desiderar cosa alcuna di più, sia circa la bellezza dell'edizione, sia circa la copia e la comodità delle illustrazioni, sia finalmente circa la sagacità, il giudizio e la matura sobrietà delle note critiche, intorno alle quali avrò caro ch'ella faccia i miei complimenti all'abate Bentivoglio. (*Epist.*, II, lettera 1053, ad Antonio Fortunato Stella, 24 marzo 1827, p. 1301)

Proprio dopo l'entrata in scena di Bentivoglio, Leopardi rivedeva e in parte riscriveva i due *Manifesti*, e vi aggiungeva quell'ultimo paragrafo già presente nella bella copia manoscritta in latino citata in apertura,<sup>40</sup> una sorta di *captatio benevolentiae* verso i futuri compratori dell'edizione – ricordiamoci che Leopardi scriveva sempre “al posto di” un editore interessato non solo a stampare un'edizione di alto livello, ma anche a ricavarne prestigio e profitto economico – e allo stesso tempo un invito rivolto agli studiosi di Cicerone a proporre eventuali loro traduzioni:<sup>41</sup>

37 Cfr. CASTELLI 2006, p. 376.

38 «Ho molta amicizia con questo abate Bentivoglio, che è continuamente nell'Ambrosiana, e che per via privata potrebbe essere utilissimo a chi volesse copiar qualche cosa da quella Biblioteca della quale egli è quasi il custode; ed io non mancherei d'impegnarlo ad aiutare per sua parte l'impresa il più che potesse. Il suo modo di pensare è molto diverso da quello del Mai». *Epist.*, I, lettera 772, a Karl Bunsen, 16 novembre 1825, p. 997.

39 Cfr. Ivi, I, lettera 806, ad Antonio Fortunato Stella, 25 dicembre 1825, p. 1034; e lettera 822, a Giuseppe Melchiorri, 18 gennaio 1826, p. 1053. Le varianti lagomarsiniane si riferiscono all'ampia collezione di varianti testuali di manoscritti ciceroniani raccolti dal cardinale e umanista Girolamo Lagomarsini (1698-1761), soprattutto tra il 1735 e il 1744. Si tratta di materiale che, pur non essendo mai confluito in un'e-

dizione critica pubblicata, divenne fondamentale per i critici successivi come Barthold Georg Niebuhr, peraltro tra i corrispondenti illustri anche del nostro Leopardi.

40 *Supra*, p. 194.

41 Questo paragrafo, presente solo nella bella copia manoscritta non di mano di Leopardi, fu presumibilmente composto dallo stesso Giacomo: visto però che non ci sono informazioni più precise neppure nelle lettere del periodo, posso solo ipotizzare che prima di partire da Milano per tornare a Bologna Leopardi avesse lasciato un appunto di tal genere ad Antonio Fortunato Stella o, ancora meglio, che avesse dettato questo nuovo paragrafo a suo figlio Luigi, al quale, peraltro, potrebbe appartenere la bella copia – anche questa, comunque, è solo una supposizione basata sugli stretti rapporti intercorsi tra Giacomo e lo stesso Luigi (cfr. LANDI 2023).

Quod superest, omnes, qui ubicumque gentium sunt, litteratos viros etiam atque etiam rogamus ut hisce nostris inceptis faveant; iisdemque, si quid ex suo litterario penu ad nostram editionem augendam et exornandam conferre animum induxerint, gratias nos et relaturos pro viribus et habituros esse maximas profitemur.

Resta ch'io preghi caldamente gli uomini dotti e letterati, massime italiani, a voler favorire e promuovere questa intrapresa, protestando loro che se eglino per avventura non isdegnaranno di concorrere con alcun frutto del loro ingegno e dei loro studi ad ornare e nobilitare la nostra edizione, oltre che io mi sforzerò, secondo il poter mio, di renderne loro il cambio, me ne stimerò anche tenuto ad una singolare e perpetua gratitudine, verso loro. (PP, p. 1028-9)

Oltre a ciò, nella riscrittura dei due *Manifesti* Leopardi decideva di casare molti riferimenti sia all'edizione di Le Clerc, assai meno utilizzata proprio per il lavoro di revisione, collazione e note che sarebbe stato svolto da Bentivoglio in persona, sia a quella di Ernesti, usata soltanto per la suddivisione in capitoli, e finiva così per ridurre gli accenni eccessivamente tecnici e/o filologici: il testo dei due *Manifesti* definitivi veniva così semplificato per renderlo più adatto a un pubblico misto e più ampio, composto non solo da specialisti del settore ma anche da lettori/lettrici di formazione media, che avevano bisogno da un lato di spiegazioni utili per comprendere come sarebbe stata realizzata l'intera opera, dall'altro di strumenti atti a rendere più semplice la lettura degli scritti ciceroniani e la consultazione dei singoli volumi: è dunque una ben precisa scelta leopardiana che il § 4 del nuovo *Manifesto* italiano (molto rimaneggiato rispetto al § 5 dell'autografo qui riprodotto), definisse l'ordine effettivo di pubblicazione dalle *Lettere*, poi seguite dai libri retorici, dalle orazioni e dalle opere filosofiche, e spiegasse con precisione in quale modo quelle stesse lettere sarebbero state presentate al lettore, ossia «tutte in un corpo» e distribuite «secondo l'ordine dei tempi» con l'aggiunta alla fine di «una tavola di ragguaglio, per via della quale il lettore troverà senza niuna fatica a qual luogo nel nostro ordine nuovo corrisponda quel luogo che qualsivoglia Lettera teneva nell'ordine vecchio» (PP, p. 1029). Ed è altrettanto una precisa scelta, solo per fare un ulteriore esempio ma a mio avviso molto illuminante, che Stella, attraverso Leopardi, avesse pensato «d'arricchire» l'edizione di «carte geografiche, le quali serviranno ad abbreviare le note, o almeno ad imprimere più facilmente nella mente de' lettori i luoghi di Cicerone rammentati» (*ibid.*).

## 4. QUALCHE CONSIDERAZIONE CONCLUSIVA

I *Manifesti* e l'*Annuncio bibliografico* ciceroniani hanno goduto in generale di una scarsa attenzione da parte della critica leopardiana<sup>42</sup> probabilmente perché sono stati considerati solo documenti di mero servizio e non opere originali. Tuttavia, anche volendo considerarli a questa stregua (ma sarebbe molto riduttivo) testimoniano l'interesse di Leopardi per i cosiddetti aspetti paratestuali e strettamente editoriali di un libro: infatti, queste per il Cicerone sono soltanto le prime di una lunga serie di scritture leopardiane liminari che, passando attraverso la nuova edizione delle *Annotazioni* (1825), l'interpretazione alla *Rime* di Petrarca (1826), le due *Crestomazie* (1827 e 1828), il progetto mai attuato dello «Spettatore fiorentino» (1832), le brevi prefazioni all'edizione fiorentina e a quella napoletana dei *Canti* (1831 e 1835) giungono sino alla seconda *Prefazione dell'Interprete* alle rime petrarchesche composta a Napoli tra il novembre 1836 e la metà di gennaio 1837 – quindi pochi mesi prima della morte – dopo la richiesta dell'editore fiorentino David Passigli di poter rieditare la sua interpretazione in *I quattro poeti italiani coi migliori commenti antichi e moderni* (1838-1839),<sup>43</sup> un lungo elenco a cui si potrebbe poi aggiungere il *Discorso* premesso alla traduzione dell'orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone, edita sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» (1827).

Non è qui il caso di soffermarsi su tutti questi scritti,<sup>44</sup> ma alcuni di essi danno ragione della proposta avanzata poco sopra di pubblicare nel Cicerone leopardiano anche quelle note editoriali (in francese e in italiano) qui riportate: per esempio, nel manifesto dell'edizione fiorentina dei *Canti* Leopardi sottolineava la nitidezza «di caratteri e di carta», e nella «notizia» dell'edizione napoletana dava conto tanto della struttura dei volumi, con relative novità ed eliminazioni, quanto del lavoro di revisione effettuato anche sui componimenti già precedentemente pubblicati; e nel *Preambolo* allo «Spettatore fiorentino» inseriva addirittura una serie di informazioni (carta, caratteri, prezzo dell'associazione,...) che appunto ricordano le note poste alla fine dei due *Manifesti* ciceroniani:

42 Anche TIMPANARO 2008<sup>4</sup> dedica al Cicerone leopardiano solo pochissime annotazioni (pp. 127-9) anche perché, purtroppo, quasi tutte le schedine leopardiane mandate a Stella (e inserite a parte nelle lettere inviate a lui, al figlio Luigi o a Luigi Moratti, corrispondente libraio degli Stella) con le sue correzioni e osservazioni sono andate perdute,

come mi aveva confermato lo stesso Timpanaro in alcune conversazioni private di molti anni fa.

43 Cfr. *Epist.*, II, lettera 1941 e 1944 (13 ottobre 1836), pp. 2074 e 2076. L'interpretazione leopardiana fu inserita nel t. II (1839).

44 Per un'analisi precisa di tutti questi testi rimando a LANDI 2025.

Il sabato d'ogni settimana, cominciando dal principio di Giugno prossimo, uscirà un foglio dello *Spettatore fiorentino* di 16 pagine in ottavo, in carta reale come il presente manifesto, carattere<sup>45</sup>

Alla fine di ogni mese si darà disegnato in litografia il ritratto di qualche illustre Italiano nostro contemporaneo, con una breve notizia intorno alla vita del medesimo. Così gli associati con poca spesa verranno a formarsi una collezione di ritratti importanti.

Ogni semestre farà un volume. Alla fine di ogni volume si darà una tavola delle materie.

Il prezzo dell'associazione in Toscana è di paoli 12 per un trimestre, 20 per un semestre, e 36 per un anno. Fuor di Toscana, per la posta, franco sino ai confini, il Giornale importerà

Le associazioni in Firenze si ricevono all'ufficio dello *Spettatore fiorentino*, lung'Arno, n. 4194 e dai principali librai. Nelle altre città dalle Direzioni delle poste. (*PP*, p. 1033)

Ma non è ancora tutto. I due *Manifesti*, soprattutto nella versione definitiva decisamente più scorrevole e divulgativa, furono redatti con l'intento di fornire una serie di dati tecnico-pratici (proprietà delle traduzioni, novità rispetto ad altre edizioni simili, punteggiatura, elementi editoriali-redazionali quali suddivisioni in capitoli e tipologia delle note, prolegomeni e indici...), necessari sia per illustrare le peculiarità dell'impresa sia per consentire al potenziale pubblico, persino a quello non del tutto esperto, di muoversi dentro il testo con agio e scioltezza. Oltre a ciò, l'eleganza del dettato e della scrittura attestano il riguardo di Leopardi verso l'interlocutore/interlocutrice di un'edizione di siffatto genere, un riguardo peraltro ben presente in tutti gli altri scritti paratestuali composti negli anni successivi e sopra ricordati, e insieme la consapevolezza che l'appropriazione di un'opera difficile come quella ciceroniana passasse persino attraverso la scrupolosità con cui un editore presentava le scelte operate e le modalità di stampa, nel desiderio che tali scritti, pur nella loro complessità dovuta alla lingua d'origine, diventassero patrimonio del maggior numero possibile di lettori, forse anche di lettrici.

C'è pure un'ultima e non del tutto trascurabile questione. L'invito di Stella ad occuparsi dell'impresa ciceroniana rappresentò per Leopardi la prima concreta possibilità, dopo vari tentativi non andati a buon fine, di trovare un'occupazione lontana da Recanati e di iniziare una vita indipendente dalle restrizioni

45 Gli editori moderni di solito hanno aggiunto alla fine di questa frase e di quella che termina con «importerà» alcuni puntini di sospensione che, però, sono del tutto assenti nell'autografo. Le due frasi erano state lasciate in sospenso da Leopardi per ultimarle una vol-

ta ottenuta l'autorizzazione alla pubblicazione, invero mai concessa, dal governo fiorentino: il progetto dello «*Spettatore fiorentino*» infatti si arenò e non fu mai ripreso in mano da Leopardi. Cfr. BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, *Carte Leopardi*, C.L.XI.9.

imposte dalla famiglia e dalla perifericità del suo luogo natale. Si è sempre stati soliti pensare che Leopardi accettasse tale invito esclusivamente per potersene andare via: per quanto questo sia indubbio, la lettera a Stella del 13 marzo 1825 (*Epist.*, I, 679, p. 869) lascia intendere qualcosa di più. Leopardi, infatti, nel lodare il proposito stelliano di offrire finalmente un'edizione completa e tradotta delle opere ciceroniane, ancora mancante in Italia, e nel mostrargli subito le eventuali difficoltà («la recensione del testo, ossia la scelta delle *veramente* migliori edizioni, l'accuratezza della lezione, e in breve la parte filologica del testo»), dichiarava la sua disponibilità a occuparsene «o in tutto o in parte».

Nel ripercorrere la biografia intellettuale leopardiana Cicerone, del resto, occupa un posto non affatto secondario: nel dicembre 1822 Giacomo aveva pubblicato le *Notae in M. Tullii Ciceronis de Re Publica quae supersunt edente Angelo Mai* sulle romane «Effemeridi letterarie» (IX, pp. 333-40. Ne furono tirati anche alcuni estratti a parte: Roma, *De Romanis*, 1822, pp. 8, in-8°), e tra il 1823 e il 1825, si era dedicato alla lettura di alcune opere ciceroniane in latino o tradotte (o di opere su Cicerone), come ben risulta dagli *Elenchi di lettura*, quali il *De Oratore* tradotto in francese dall'abate Jean-Baptiste Colin, il *De Officiis*, il *De Divinatione*, il *De Fato*, il *De Natura Deorum*, il *De Senectute*, l'*Oratio pro Sulla* e la *Ciceronis Vita literaria* di Giovanni Faccioli.<sup>46</sup> Non meno interessanti risultano poi alcuni pensieri dello *Zibaldone*, sin dalle prime pagine non ancora numerate, da cui risulta chiaramente la considerazione sull'arte oratoria, la lingua e la personalità di Cicerone:

Cicerone (e l'eloquenza è cosa molto simile alla poesia) studiò profondissimamente l'arte sua e la sua lingua e la gramatica e gli esemplari greci quanto mai si può pensare, ec. e con tutto questo studio non diventò già un uomo da nulla nè un pedante nè un imitatore e che se io, ma diventò un Cicerone. (*Zib.* 21)

Inoltre, Cicerone era ritenuto «principe della raffinatezza nella prosa latina» e modello «eterno e supremo» d'«ogni possibile perfezione in ogni genere di prosa», e tra gli autori più importanti del mondo romano antico perché «fissò, ordinò, stabilì, compose, formò e determinò la lingua latina», e perché capace di dare voce a grandi tematiche come la libertà (in questo le sue *Filippiche* sono le ultime in cui la libertà stessa era «difesa e predicata apertamente e senza sospetto ai contemporanei») e di rappresentare «la più recondita e intima sorgente della storia di quei tempi».<sup>47</sup> Proprio per tutti questi motivi era citato da Leopardi in un pensiero davvero sostanziale sul

<sup>46</sup> *PP*, «Elenchi di Lettura», pp. 113-22 (II Elenco, nn. 1, 2, 4, 14 e 27; IV Elenco, nn. 164, 165, 179, 260, 325 e 339). Ricordo, inoltre, che nella Biblioteca di casa Leopardi sono presenti numerose opere di Cicerone: cfr. CAMPANA 2011, *sub vocem*.

<sup>47</sup> In ordine: *Zib.* 2150, 23 novembre 1821; 2576, 15 giugno 1822; 741-2, 8-14 marzo 1821; 459, 27 dicembre 1820; e 468, 2 gennaio 1821.

nesso tra «bello stile» e scienza/filosofia: era possibile per gli scienziati, si chiedeva Leopardi, scrivere in «bella lingua» ed «elegantemente»? Non certo per «i professori di scienze matematiche o fisiche, e di quelle che tengono dell'uno e dell'altro genere insieme, o che all'uno o all'altro s'avvicinano», ma sicuramente per tutti gli altri – «i moralisti, i politici, gli scrutatori del cuore umano e della natura umana, i metafisici, insomma i filosofi propriamente detti» – perché «le scienze di costoro» non erano poi troppo lontane da quelle per cui si richiedeva di scrivere bene né dalla «riflessione che produce il bello, il semplice, l'elegante»; anzi,

Cicerone diceva che senza filosofia non si dà perfetto oratore; e lo stesso si può dire del perfetto scrittore d'ogni genere. La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza. Di più la materia stessa di tali discipline è suscettibilissima d'eleganza. Quindi molti ottimi scrittori antichi e moderni ha fornito questa sorta di dottrine. (*Zib.* 2725-8, 30 maggio 1823)

Non è dunque così difficile pensare che l'offerta di Stella fosse risultata particolarmente appetibile non solo per la possibilità di trasferirsi a vivere in una grande città, ma anche per la tipologia di lavoro proposto, quello scandaglio linguistico-filologico-traduttivo che Leopardi mai abbandonò nel corso della sua esistenza e che è, in verità, alla base della specificità e dell'unicità del suo essere poeta e prosatore, nonché filosofo.

## BIBLIOGRAFIA

BENEDETTUCCI 1885 = BENEDETTUCCI Clemente, *Leopardi. Scritti editi sconosciuti spigolature*, Recanati, Rinaldo Simboli, 1885.

BEZZOLA 1978 = BEZZOLA Guido, *Tommaseo a Milano*, Milano, il Saggiatore, 1978.

CADIOLI 2018 = CADIOLI Alberto, «Architetture di carta, La "forma dell'edizione" in alcuni libri in Giacomo Leopardi», in *Prassi ecdotiche della modernità*, 3, 2018, pp. 297-320.

CAPPELLETTI 1882 = CAPPELLETTI Licurgo, *Bibliografia leopardiana*. Seconda edizione notevolmente corretta ed ampliata, Parma, Ferrari e Pellegrini Successori Adorni, 1882.

CASTELLI 2006 = CASTELLI Carla, «Il ms. *Ambrosianus* gr. T 122 sup. e altri manoscritti 'perduti' delle *Vitae sophistarum*», in *EIKASMOS*, XVII, 2006, pp. 373-89.

DAMIANI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose. II. Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988.

DANELON 2010 = DANELON Fabio, «Per il rapporto tra Tommaseo e l'“industria culturale” milanese», in ALLEGRI Mario (a cura di), *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*. Atti del Convegno internazionale di studi, Rovereto, 3-4 dicembre 2007, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2010, pp. 41-60.

FLORA 1940-1941 = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, a cura di Francesco FLORA, Milano, Mondadori, 1940-1941, 2 voll.

LANDI 2025 = LANDI Patrizia, «Giacomo Leopardi, o l'arte della prefazione», in *Rara Volumina. Rivista sull'editoria di pregio e il libro illustrato*, nn. 1-2, 2023 [ma Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2025], pp. 95-116.

LANDI 2023 = LANDI Patrizia, «Luigi Stella. Un giapponese ed un musulmano di Turchia: notizie poco note su Leopardi, gli Stella e le *Opere morali*», in *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2023, 16, pp. 141-82.

LANDI 2012 = LANDI Patrizia, «A Milano si stampa quel che si vuole. Leopardi a Milano / Leopardi e Milano (1815-1859)», in EAD., *Con leggerezza ed esattezza. Studi su Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 87-146.

TIMPANARO 2008<sup>+</sup> = TIMPANARO Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*. Terza edizione riveduta, con *addenda*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008<sup>+</sup>.

TOMMASEO 1964 = TOMMASEO Niccolò, *Memorie poetiche*. Edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di Marco PECORARO, Roma-Bari, Laterza, 1964.



## LE AUTRICI E GLI AUTORI

LUIGI ARATA

Laureato in Letteratura greca antica con una tesi su un anonimo medico ippocratico presso l'Università di Pisa nel 1994, è stato fino al 1997 borsista in Scienze Filologiche Classiche, Linguistiche e Storiche presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha conseguito il diploma di perfezionamento con una tesi sull'ostetricia e ginecologia dell'antica Grecia nel 2000. È il più giovane editore della tragedia di Eschilo *Coefore* (Bologna, 1999) e dell'orazione di Lisia *Per l'invalido* (Firenze, 2001). Già assegnista presso il Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e Loro Tradizioni "Francesco Della Corte" all'Università di Genova, incluso in progetti internazionali come CLGP ("Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta") e LGGA ("Ancient Greek Grammars' Lexicon"), è stato membro della redazione del Centro Italiano dell'Année Philologique.

ANTONELLA BRANCACCIO

È dottoressa di ricerca in Italianistica presso l'Università di Roma "La Sapienza", dove ha svolto attività di docenza e di organizzazione didattica. È autrice delle monografie *Il "dilavato e graffiato" schermo di Alessandro Manzoni* (Bergamo, 2016) e *Alessandro Verri. La bottega romana (e romanzesca) di un "antiquario"* (Latina, 2016). Ha pubblicato saggi di letteratura, cinema e teatro in volumi collettanei e riviste specializzate, tenendo lezioni, seminari e convegni in varie università italiane. Su Leopardi ha scritto «I versi, le immagini. Il Leopardi di Nelo Risi», in *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 27-30 settembre 2017 (Firenze, 2020). È tra i soci del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati. Vive a Roma dove è insegnante di ruolo di materie letterarie negli istituti d'istruzione secondaria di secondo grado.

LUCA COSTA

È dottorando in Italianistica (DPhil) presso l'Università di Oxford, con una borsa di studio finanziata dall'AHRC e dal Clarendon Fund. La sua ricerca ridefinisce la storia dell'esistenzialismo, individuando in Leopardi l'iniziatore dell'esistenzialismo ateo. Ha pubblicato diversi studi sul pensiero e sull'opera di Leopardi in riviste di alto profilo come la *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, *The Italianist* e *Italian Studies*. È segretario del gruppo di ricerca «Leopardi and Post-Enlightenment Studies at Oxford».

## SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Laureatosi in Lettere classiche presso l'Università di Bari, ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Filologia Greca e Latina e successivamente quello in Filologia Italiana Contemporanea. Dopo gli studi sulla retorica e la tradizione scoliastica antica relativa all'epica e alla commedia greca, si è specializzato sulla poesia e la narrativa italiana tra Otto e Novecento pubblicando vari saggi su riviste e miscelanee di settore. Cultore della materia presso il Dipartimento LELIA dell'ateneo "Aldo Moro", ha insegnato nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Stettino in Polonia. Ha preso parte a diversi convegni nazionali e internazionali, occupandosi in particolare di questioni di traduttologia antica, della ricezione e della fortuna dei classici negli autori moderni e contemporanei e della funzione Dante e Leopardi negli scrittori del canone novecentesco, come in un suo recente contributo sulle variazioni del topos della stanza del poeta nella lirica di Umberto Saba (*Filologia antica e Moderna*, n.s. V, 1, XXXIII, 55, 2023).

## LETIZIA LEONARDI

È *Honorary Research Fellow* e *Teaching Assistant* presso la facoltà di lingue e letteratura dell'University of Aberdeen. Ha conseguito il dottorato in Translation Studies nel giugno 2024 presso il medesimo ateneo, con una ricerca incentrata sulla traduzione e la ricezione della poesia di Giacomo Leopardi nella cultura anglofona: la tesi, intitolata *Leopardi's voice through translation*, si è classificata al terzo posto al prestigioso Premio Leopardi per tesi di dottorato, conferito dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Ha all'attivo diverse pubblicazioni nell'ambito della traduzione e ha presentato la propria ricerca in numerosi convegni internazionali. Attualmente sta lavorando alla sua prima monografia, sviluppata a partire dalla tesi di dottorato, con il supporto della Modern Humanities Research Association Scholarship.

## J. DERRICK MCCLURE

È professore emerito presso l'University of Aberdeen. La sua produzione comprende monografie, volumi collettanei, un'edizione critica annotata del secondo volume inedito della *Grammar of the Buchan Dialect* di Eugen Dieth, numerosissimi articoli e interventi a convegni su tematiche linguistiche e letterarie relative alla Scozia, nonché un'antologia commentata della poesia in lingua Scots del XX secolo. Ha inoltre tradotto una vasta gamma di autori, tra cui Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry, Sorley McLean, Angus Peter Campbell, Cecco Angiolieri, Frédéric Mistral, Alfred Kolleritsch, i fratelli Grimm, Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, Heinrich Heine, Adam Mickiewicz e William Shakespeare. È curatore principale di un'anto-

logia di poesie polacche con traduzione a fronte in Scots, di prossima pubblicazione. Nel 2002 gli è stato conferito il titolo di Membro dell'Ordine dell'Impero Britannico (MBE) per il contributo reso alla cultura scozzese.

GREGORIO MARIGGIÒ

Laureato con lode in Filologia Moderna presso l'Università «La Sapienza» di Roma, si è occupato di Leopardi lavorando a una tesi sul testo incompiuto *Ad Arimane*. Si interessa di letteratura italiana moderna e contemporanea con particolare riguardo per il modernismo. Attualmente continua gli studi in autonomia contestualmente all'insegnamento.

MELISANDA MASSEI AUTUNNALI

Laureata in filosofia nel 2002 presso l'Università degli Studi di Pisa con una tesi sulla teologia positiva dello pseudo-Dionigi Aeropagita, ha lavorato per quindici anni nel giornalismo e nella critica musicale, pubblicando diverse monografie e partecipando alla stesura di dizionari e opere collettive. Tra i suoi libri si segnala *Caruso. Lucio Dalla. Il rock e i tenori* (Roma, 2011). Dal 2007 fa parte della giuria del Club Tenco. Ha pubblicato anche sei opere di narrativa. Ancora presso l'ateneo pisano, nel 2021 ha conseguito la laurea triennale in lettere moderne con una tesi su Cesare Pavese e nel 2024 la laurea magistrale in Italianistica studiando l'opera saggistica di Giorgio Bassani. Attualmente insegna filosofia e storia e materie letterarie presso le scuole secondarie superiori. Nel 2023 ha pubblicato il contributo «Silenzi programmatici, imposti, traditi, sfidati: Dante e l'esperienza del Paradiso» per la miscellanea *Tempus Tacendi* realizzata da *Alteritas – Interazione tra i popoli*.

NATÁLIA RUSNÁKOVÁ

Laureata in Lingua e letteratura italiana e Storia, ha conseguito il dottorato di ricerca in Teoria della letteratura. Come professoressa associata presso il Dipartimento di Romanistica e Germanistica dell'Università «Costantino Filosofo» a Nitra (Slovacchia) si dedica alle relazioni interletterarie e interculturali tra Slovacchia e Italia, in particolare del periodo tra le due guerre mondiali. Fra i lavori dedicati a Giacomo Leopardi segnaliamo la monografia *Giacomo Leopardi: korene básnickej tvorby* (*Giacomo Leopardi: le radici della sua poesia*, 2012) e l'articolo «Giacomo Leopardi come fonte ideologica delle correnti moderne del pensiero filosofico ed estetico» (*Studi italo-slovacchi*, 2, 2012). Tra le sue ultime opere: la monografia *Slovensko-italianske medziliterárne vzťahy v období medzi dvoma svetovými vojnami na pozadí vojenskej a kultúrnej diplomacie* (*Relazioni interletterarie slovacco-italiane nel periodo tra le due guerre mondiali sullo sfondo della diplomazia*

*militare e culturale*, 2024) e il saggio «The Czechoslovak-Italian Dissention in the Adriatic Problem as Interpreted in the Italian Diplomatic Correspondence» (*Studia Historica Nitriensia*, 2, 2023).

MARTA VITOLA

È attualmente dottoranda in Estetica presso l'Università di Roma Tor Vergata, dove sta svolgendo un progetto sul tema dello stile in Nietzsche. Sempre in Estetica ha conseguito la laurea magistrale in Scienze filosofiche presso l'Università di Bologna, con una tesi dal titolo «*Unendlichkeit! Schön ist's „in diesem Meer zu scheitern“*». *Ripensare il rapporto Nietzsche-Leopardi alla luce di forma e stile*, vincitrice del Premio internazionale “Giacomo Leopardi”, indetto dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani. I suoi interessi di ricerca riguardano la filosofia di Giacomo Leopardi e la filosofia di Friedrich Nietzsche, in particolare per quanto concerne il tema della forma e dello stile, così come la ricezione nietzschiana di Leopardi. Nel 2025 è uscito su *estetica. studi e ricerche* il suo articolo «Il naufragio dell'opera. La forma breve in Leopardi e Nietzsche». È in corso di pubblicazione la sua voce su «Giacomo Leopardi», curata insieme a Francesco Cattaneo, per il *Nietzsche's Philosophers Handbook* (De Gruyter).

## CRITERI EDITORIALI



❑ I contributi devono essere inviati per posta elettronica all'indirizzo: [risl.direzione@gmail.com](mailto:risl.direzione@gmail.com); e accompagnati da un breve profilo bio-bibliografico (max 1000 caratteri, spazi inclusi).

❑ Il testo può essere elaborato con un programma di video-scrittura di uso comune (ad esempio Microsoft Word) e mai in formato PDF. Si prega di adottare solo la minima formattazione necessaria. Le note possono essere automaticamente elaborate dal programma (meglio come note a pie' di pagina).

❑ Il testo deve essere preceduto da un *abstract* in lingua inglese e da uno in lingua italiana (massimo 800-1000 caratteri spazi inclusi) e da un elenco di 5-6 parole-chiave sia in lingua italiana sia in lingua inglese (keywords), posto immediatamente dopo l'*abstract* stesso.

❑ Il testo deve essere corredato di una Bibliografia finale (v. più sotto per i dettagli).

## TESTO

❑ Nel testo si distingueranno principalmente quattro stili di paragrafo:  
1. paragrafo senza rientro a inizio di saggio o dopo una citazione extratestuale; 2. paragrafo con rientro nella prima riga; 2. citazione in prosa se superiore alle tre righe (testo in corpo minore e maggiormente rientrato rispetto al paragrafo normale); 3. citazione in poesia se più lunga di quattro versi (come la citazione in prosa).

Nel documento inviato la suddivisione dell'elaborato e l'indicazione delle sue parti (titolo, titoletti, ecc.) dovranno essere indicate chiaramente. Titolo ed eventuali titoletti vanno in tondo (non usare MAIUSCOLO o MAIUSCOLETTO)

❑ Citazioni di testi in prosa: se superiori alle tre righe saranno rese tipograficamente in corpo minore e rientrato; negli altri casi, così come in nota, saranno da riportare all'interno del testo tra virgolette basse [« »]. Le citazioni all'interno di citazioni devono essere invece racchiuse tra virgolette alte [“ ”].

❑ Citazioni di testi poetici: possono essere, a discrezione, inserite all'interno del testo (soprattutto se constano di meno di 4 versi). Nel caso di collocazione all'interno del testo saranno riportate tra virgolette basse [« »]

e i versi saranno separati, nella rivista, da una barra verticale [ | ]; la doppia barra verticale [ || ] segnala la separazione delle strofe.

☐ Numeri di riferimento delle note: da segnalare ad apice, in corpo minore rispetto al testo [Es.: nota<sup>1</sup>]. L'indicazione del numero della nota segue sempre la punteggiatura [Es.: nota,<sup>6</sup> / nota.<sup>9</sup> / nota!<sup>5</sup> / nota"<sup>4</sup> / nota)<sup>6</sup>], ma precede il trattino medio [Es.: nota<sup>8</sup> -].

☐ Evidenziazione di parole o espressioni: usare le virgolette alte [“ ”] se si tratta di più parole, gli apici [‘ ’] se di una parola soltanto.

☐ Parole straniere: le parole straniere che in italiano non siano di uso corrente andranno segnate in corsivo. Per le citazioni in greco: non utilizzare caratteri non appropriati (ad esempio *Symbol*) e indicare nella mail di accompagnamento il nome del *font* utilizzato. In tutti i casi, avere cura di marcare con precisione gli accenti.

☐ Numeri: una serie di numeri si abbrevia secondo i seguenti criteri:

- a. i numeri da 1 a 99 non si abbreviano mai [Es.: 23-55, 64-68]
- b. del numero 100 e dei suoi multipli si riportano tutte le cifre [Es.: 100-115, 700-712, 2100-2154]
- c. in tutti gli altri casi si eliminano le cifre simili [Es.: 112-5, 236-45, 1284-98]
- d. le date vengono riportate per esteso [Es.: 1914-1918]

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ogni saggio dovrà essere corredato da una Bibliografia generale, che andrà posta in coda al documento oppure inviata in un file separato. I riferimenti bibliografici seguiranno il sistema autore-data (o “all’americana”).

### BIBLIOGRAFIA INTERNA (TESTO E/O NOTE)

☐ Internamente al testo e nelle note a piè di pagina sarà utilizzata soltanto la forma abbreviata, contenente gli elementi seguenti: COGNOME dell'autore /autrice o del curatore/curatrice in MAIUSCOLETTO (mai in MAIUSCOLO), seguito senza virgola di separazione dall'anno di pubblicazione del volume/saggio. Se necessario, far seguire, separandola dal resto con una virgola, l'indicazione del numero delle pagine (p. / pp.) o dei versi (v. / vv.) a cui si riferisce in modo specifico o da cui è tratta la citazione. [Es.: BLASUCCI 2017, p. 54].

☐ Nel caso di omonimia si riporterà anche l'iniziale del nome nei rinvii solo se i due autori/le due autrici hanno pubblicazioni che coincidono per data di pubblicazione.

☐ Per volumi/saggi precedentemente citati si usa: *Ibid./ibid.* (in corsivo) nel caso in cui si debba ripetere la stessa identica opera indicata nella nota appena precedente, ossia stesso autore, stesso titolo e stesso numero di pagina. Si userà invece Ivi/ivi (in tondo), seguito da virgola e numero di pagina, nei casi in cui si debba ripetere la stessa identica opera indicata nella nota appena precedente, ma con la variazione del numero di pagina.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE FINALE

☐ La Bibliografia generale finale raccoglie tutti i rinvii bibliografici citati, disponendoli in ordine alfabetico per cognome di autore/autrice o curatore/curatrice e, all'interno di eventuali sequenze con lo stesso nome in ordine cronologico. L'indicazione bibliografica viene fornita per esteso solo nella Bibliografia generale finale. Qui si scioglie anche l'abbreviazione utilizzata nel testo e/o in nota, secondo il modello seguente: BLASUCCI 2017 = BLASUCCI Luigi, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Bologna, il Mulino, 2017. Nel caso in cui per uno stesso anno siano riportate più opere del medesimo autore/medesima autrice, queste saranno distinte, nell'abbreviazione, con l'aggiunta di una lettera progressiva (a, b, c) a seguire la data di pubblicazione [Es.: BLASUCCI 2017a, BLASUCCI 2017b, ecc.].

☐ Per i titoli delle opere di Leopardi vale una regola specifica diversa: vanno indicati in corsivo [Es.: *Zibaldone*, da abbreviare con *Zib.*], inclusi i titoli dei *Canti* e delle *Operette Morali*. Per lo *Zibaldone* vanno indicati tanto il numero della/e pagina/e quanto la data di composizione, secondo l'esempio: *Zib.* 1356, 20 luglio 1821.

Per tutti gli altri rinvii valgono invece le norme seguenti:

☐ Tranne che nella sequenza COGNOME Nome, tutti gli elementi che compongono il rinvio sono preceduti e seguiti da virgola. Il rinvio si chiude con un punto fermo.

☐ Il nome dell'autore/autrice o del curatore/curatrice va sempre specificato per intero: COGNOME Nome. Il COGNOME va sempre in maiuscolo. Nel caso in cui ciò non fosse possibile, si utilizzi il tondo Maiuscolo/minuscolo, ma, in ogni caso, non si scriva mai tutto in MAIUSCOLO. Nel caso di due autori/autrici usare la lineetta di media lunghezza (–).

Nel caso di volume con più di due autori/autrici indicare il primo nome sarà seguito dalla formula *et al.*: [Es.: CASALI Mauro *et al.*].

Quando si tratti di un volume miscelaneo con un curatore/una curatrice porne il nome come si trattasse di un autore/autrice e fare seguire il

cognome da «(a cura di)» [Es.: DOLFI Anna – MITESCU Adriana (a cura di), *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1990].

☐ Il titolo del contenente (libro, miscellanea, rivista) va sempre in corsivo; il titolo del contenuto (poesia, saggio, capitolo, ecc.) va sempre in tondo e tra virgolette basse [« »]. [Es.: ZANZOTTO Andrea, «Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana», in ID., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991; PRETE Antonio, «Leopardi e l'Italia», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2011, 7, pp. 17-23; FEO Nicola, «La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 2010, pp. 297-311].

☐ Luogo di stampa: in tondo. Lasciare nella lingua originale il nome delle città straniere.

☐ Casa editrice: in tondo.

☐ Anno di pubblicazione: in tondo. Indicare sempre ad apice il numero dell'edizione utilizzata [Es.: 1973<sup>2</sup>] e tra parentesi quadre l'anno della prima edizione [Es.: LUPORINI Cesare, *Leopardi progressivo* [1947], nuova ed. accresciuta, Roma, Editori Riuniti, 1993]. Per i testi in formato digitale, indicare dopo l'anno di pubblicazione “Kindle Edition” oppure “Edizione digitale”, a seconda della tipologia di edizione [Es.: BOITANI Piero, *Prima lezione di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2015 “Edizione digitale”].

☐ Se l'indicazione bibliografica è relativa a un saggio o a parte di un volume indicare le pagine di riferimento, facendo precedere i numeri dalle abbreviazioni relative: p. / pp.

☐ Se l'indicazione bibliografica è relativa a un saggio in rivista per le indicazioni dell'anno, del fascicolo, ecc., si seguono le forme utilizzate nei frontespizi della rivista stessa. Alcune riviste, universalmente note, possono essere riportate, per abbreviazione, con il loro acronimo: Es.: *GSLI*= *Giornale storico della letteratura italiana*. [Es.: VERONESE Cosetta, «“Il mio sistema”: modi di leggere lo “Zibaldone” a confronto», in *Neohelicon*, 2013, 14, 1, pp. 297-313].

☐ Per volumi/saggi citati da siti online indicare, dopo autore-i/ autrice-i e titolo, l'indirizzo http corretto. L'indicazione dell'URL, che non sarà preceduta da in, dovrà essere priva di sottolineatura e in colore nero, e sarà seguita dalla data di consultazione posta tra parentesi tonde [Es.: MINORE Renato, *L'ipertesto ha un precursore saggio e antico, lo «Zibaldone»*, <http://www.fub.it/telema9/Minore> (data di consultazione: 12 maggio 2017)].

## CRITERI EDITORIALI ]

### ☐ Abbreviazioni comuni:

a.: anno

*ad indicem*: vedere l'indice

cap.: capitolo

capp.: capitoli

cfr.: confrontare

EAD.: stessa autrice

ed.: edizione

f.: foglio

fasc.: fascicolo/i

ff.: fogli

*ibid.*: stesso testo citato

ID.: stesso autore

introd.: introduzione

ivi: stesso luogo

ms.: manoscritto

mss.: manoscritti

n.: numero

nn.: numeri

p.: pagina

pp.: pagine

*passim*: in più luoghi

pref.: prefazione

s.a.: senza anno

s.d.: senza data

s.e.: senza casa editrice

s.l.: senza luogo

*s.v.* o *sub vocem*: rinvio a voce d'enciclopedia o simile

sg.: seguente

sgg.: seguenti

trad. it.: traduzione italiana

v. / vv.: verso/ versi

vol.: volume

voll.: volumi





*Finito di stampare  
nel mese di marzo 2026  
da Digital Team – Fano (PU)*