

Collana
*Studi e Strumenti per la
Comunicazione digitale e letteraria*

Direttore

Daniele Silvi (Università di Roma “Tor Vergata”)

Comitato scientifico:

Luisa Capelli (Università di Roma “Tor Vergata”), Fabio Ciotti (Università di Roma “Tor Vergata”), Emiliano degl’Innocenti (Università di Firenze), Simona Foà (Università di Roma “Tor Vergata”), Tonino Griffero (Università di Roma “Tor Vergata”), Giulio Latini (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Francesca Petrocchi (Università della Tuscia), Francesca Vannucchi (Università di Roma “Tor Vergata”)

Collana Comunicazione digitale e letteraria

La parola ‘comunicazione’, nella sua radice latina, implica e sottende un trasferimento materiale, fisico, tra individui. Comunicare è, per il mondo romano, mettere in comunità, condividere. Nel medioevo questa idea di contatto materiale si rafforza, grazie alla pratica rituale del Cristianesimo e al sacramento della Comunione: il fedele si ‘comunica’, entra cioè in rapporto diretto, fisico, carnale, con il corpo del Cristo che entra in lui. Nell’era moderna, lo stesso termine viene risemantizzato, ed assume il significato di “trasporto”, per via dell’estensione delle, appunto, ‘vie di comunicazione’, simbolo delle scoperte geografiche e di un nuovo impulso ai commerci. Infine, nell’era contemporanea e, a partire dalla prima metà del Novecento, il termine viene usato per indicare il trasferimento di informazione. In queste evoluzioni, si è sempre conservata l’idea del trasferimento e della condivisione, di elementi materiali o immateriali, che ha riguardato gli individui, costituendosi pertanto come una attività prettamente sociale. Lo studio della Società e degli individui, non potrà quindi prescindere dagli interessi di indagine di questa collana.

Un altro polo imprescindibile di indagine, riguarda invece i media. È questa, infatti, l’accezione propria dell’era contemporanea: i ‘mezzi di comunicazione’, strumenti cioè che ci permettono di condividere informazioni. Perseguiamo quindi, parallelamente, studi di sociologia della comunicazione e di nuove tecnologie, con particolare attenzione all’era post Von Neumann, cioè alle tecnologie digitali della comunicazione.

Naturalmente non verrà tralasciato l’oggetto della comunicazione, che potrà interessare, di volta in volta, questioni di linguistica, letteratura, archivistica, paleografia, epigrafia ed epigrammatica, comparatistica, ecc.

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla doppia revisione paritaria, imparziale e anonima (peer-review-standards ISI).

Daniele Silvi

LEOPARDI SATIRICO:
DALLA *BATRACOMIOMACHIA*
AI *PARALIPOMENI*

UniversItalia

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Copyright 2017 – UniversItalia – Roma
ISBN **978-88-6507-636-1**

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

a Giuseppe Gigliozzi

“When I get older losing my hair,
many years from now,
Will you still be sending me a Valentine
birthday greetings, bottle of wine?
If I’d been out till quarter to three
would you lock the door?
Will you still need me, will you still feed me,
when I’m sixty-four?”

[The Beatles, *When I’m sixty-four*]

“And though he’ll never come back,
she’s dressed in black.”

[The Beatles, *Baby’s in black*]

“Non dimenticate di dire che indossavo un grosso sorriso”

[Linda Eastman ai giornalisti il giorno del suo
matrimonio con Paul McCartney]

INDICE

INTRODUZIONE.....	9
CAPITOLO I UNO SGUARDO D’INSIEME: LA PERSONALITÀ DEL POETA	11
1.1 Giacomo e la sua famiglia	11
1.2 Casa Leopardi: snodo tra passato e futuro	18
1.3 Recanati oggi.....	22
1.4 Una nuova umanità.....	25
1.5 La biblioteca di Monaldo era sufficiente?.....	30
1.6 Le prime traduzioni e le loro motivazioni	34
CAPITOLO II LEOPARDI E I SEGNALI DEI <i>PARALIPOMENI</i> ...	43
2.1 Ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι.....	43
2.2 Precedenti letterari	51
2.3 Lettere, <i>Zibaldone</i> e altre opere.....	78
CAPITOLO III L’IRONIA IN LEOPARDI.....	91
3.1 Il sorriso velato	91
3.2 Un testimone d’eccezione: Francesco De Sanctis	99
3.3 Leopardi “terribile” e “progressivo”	101
3.5 Dalla batracomiomachia ai paralipomeni	110
CAPITOLO IV I PARALIPOMENI DELLA BATRACOMIOMACHIA	115
4.1 L’ultimo Leopardi: Napoli e la situazione politica ...	115
4.2 Architettura dei <i>Paralipomeni</i>	121
4.4 Echi danteschi.....	136
4.6 Satira nel mito o mito nella satira?	139

CAPITOLO V ANALISI TESTUALE ED ELABORAZIONE

INFORMATICA.....	143
5.1 Letteratura e informatica.....	143
5.2 Statistiche del testo: voyant tools.....	148
5.3 Le traduzioni della <i>Batracomiomachia</i> : variantistica.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	189
Studi critici.....	189
Testi.....	192
Altre opere consultate.....	192
RINGRAZIAMENTI	194

INTRODUZIONE

L'argomento di questo volume ha un *focus* molto stretto e, al tempo stesso, prospettive estremamente ampie. Si è voluto indagare circa i motivi e le modalità dell'interesse di Giacomo Leopardi per un poemetto minore (la *Batracomiomachia*) che, da lavoro giovanile, è divenuto un filo conduttore sempre presente nella vita del Poeta. Questo evolversi, sia sotto il profilo dell'attenzione filologica e compositiva, che sotto quello contenutistico, ci ha permesso di vedere in esso una lente di ingrandimento della realtà storica, politica e sociale che Leopardi intese utilizzare per esprimere una sua forte critica nei confronti dei fatti storici, e dei protagonisti, ivi metaforicamente descritti. Una lente ironica e satirica.

Il volume, procedendo dagli studi e dalle ricerche effettuate per la stesura della tesi di laurea e di quella di dottorato, intende ripercorrere tutto l'arco poetico di Giacomo Leopardi riguardo il suo interesse (filologico, traduttologico e compositivo) per la *Batracomiomachia* pseudo-omerica. Tale lavoro lo accompagnerà per tutta la vita, fino all'ultima stesura dei Paralipomeni. Per questo motivo si configura come una valida cartina di tornasole per indagare sullo spirito satirico del Poeta, in parziale contrapposizione con la più diffusa, spesso abusata, etichetta del pessimismo.

L'indagine letteraria si completa con approfondimenti storici, geografici e sociali che hanno riguardato Leopardi dall'infanzia fino alla maturità, cercando di evocare al lettore quali fossero gli orizzonti che egli aveva dinanzi durante i lavori poetici qui analizzati.

Chiude il volume un capitolo dedicato all'analisi testuale informatica, svolta attraverso il più recente software di indagine lessicografica e di statistica testuale: Voyant Tools. Lo studio delle varianti e l'analisi linguistica computazionale sono proposti a complemento e conferma del quadro già tracciato con i metodi di indagine tradizionale e servono a rafforzare le tesi già emergenti dai capitoli precedenti.

CAPITOLO I

UNO SGUARDO D'INSIEME: LA PERSONALITÀ DEL POETA

1.1 GIACOMO E LA SUA FAMIGLIA

Giacomo Taldegardo Francesco-Salesio Saverio Pietro Leopardi nasce alle sette pomeridiane di venerdì 29 giugno 1798, sotto il segno del Cancro, a Recanati nelle Marche, a pochi chilometri dal mare Adriatico, dal conte Monaldo Leopardi e dalla marchesa Adelaide Antici. La famiglia sarebbe potuta essere numerosa ma nei fatti non lo fu poiché in rapida sequenza morirono sette fratelli di Giacomo, sopravvivendo solo Carlo (1799-1878) e Paolina (1800-1869).

Il conte Monaldo (1776-1847) discendeva dalla nobile famiglia della “Gens Leoparda”, risalente al XII secolo, e fino all’età di ventuno anni era stato rinomato più per la sventatezza che per le buone maniere.

Né alto né basso, era il signor Conte, né bello né brutto, rasato – s’intende – il volto, e con la zazzera all’indietro. Vesti sempre di nero alla maniera dell’*ancien régime*, calzoni corti anche quando usavano lunghi, calze nere, scarpe basse con fibbie d’argento, cravatta bianca.¹

L’occasione di riscattarsi gli venne quando le truppe francesi, la mattina dell’11 febbraio 1797, si affacciarono nei pressi di Recanati: in quel frangente egli fu incaricato dal Comune di so-

¹ A. Panzini, *Casa Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1948, p.147.

vrintendere alle milizie. Monaldo si armò alla maniera di Don Quijote, mettendosi la spada al fianco, e si preparò a difendere la patria. Fu governatore della sua città (per acclamazione popolare, dopo la cacciata di Pio VI) nel 1798 e condannato a morte in seguito al ritorno dei francesi. Riparò in un podere di campagna a S. Leopardò, rimanendo nascosto con la moglie, già incinta di Carlo², in attesa di ottenere la revoca della condanna. Nel 1799 la situazione si normalizzò e gli ordinamenti pontifici vennero ripristinati. Il conte Monaldo era conservatore e legittimista, e fu in nettissima opposizione nei confronti della rivoluzione francese e della dominazione napoleonica e dovette attraversare nel giro di pochi anni alterne vicende politiche che riguardarono lo Stato della Chiesa (di cui Recanati faceva parte), ma non perse mai la saldezza delle sue idee seppur con grande fatica e molti rischi, come meglio vedremo nel prossimo paragrafo.

La marchesa Adelaide Antici (1778-1857) era di carattere opposto a quello del marito e nei primi anni del loro matrimonio cercava di accettare con la migliore rassegnazione le imprudenze del conte, sia economiche che politiche, non riuscendo però ad evitarle come quando la mattina del 25 giugno 1800 il conte Monaldo espose ai balconi del loro palazzo, scritte e vignette offensive contro i francesi dopo aver ricevuto la falsa notizia della sconfitta di Marengo. Il conte Monaldo, dopo alcune disastrose iniziative finanziarie, accettò di farsi interdire legalmente (fino al 1820) e la marchesa Adelaide divenne il vero capofamiglia: si tolse le vesti eleganti e i gioielli per indossare scarponi da contadina e cappello di paglia. Si concentrò sull'economia della casa nel più severo rispetto delle norme religiose e il suo carattere si indurì ulteriormente: i figli e il marito proveranno per lei rispetto ma è lecito pensare che non riusciranno mai a sentirne l'affetto profondo che ci si aspetta verso una figura materna.

Pur con queste enormi differenze, estroverso e precipitoso lui, riflessiva e austera lei, i due si furono sempre fedeli e il loro

² Giacomo aveva già un anno.

matrimonio si mantenne stabile. Questi erano i genitori del Poeta di cui ci occupiamo in questo volume e ci teniamo a presentarli al lettore proprio per far capire quale fosse l'ambiente familiare che lo formò. Giacomo nasce in un ambiente movimentato, non immobile e noioso come generalmente si tende a credere: il ragazzo aveva parecchio spazio all'interno del palazzo per giocare e rincorrersi con i fratelli, oltre ai giardini e alla casa di campagna di S. Leopardò dove si recavano in estate; ancora oggi si possono vedere, conservati dalla famiglia, quali fossero i loro giocattoli: il padre aveva fatto fabbricare per loro dei manubri per fare ginnastica e palloni che aveva disposto in giardino, soldatini di piombo, gli scacchi, una lanterna magica³ e persino un'armatura che campeggiava al primo piano del palazzo. Avevano poi una carriola che usavano come carro di trionfo, trainata da Carlo e Luigi e "presieduta" da Giacomo. I fratelli tra di loro usavano chiamarsi con dei diminutivi e quello di Giacomo era "Mucciaccio"⁴; di questo periodo il poeta conserverà sempre un ricordo felice⁵.

In queste sale antiche,
 al chiaror delle nevi, intorno a queste,
 ampie finestre sibilando il vento,
 rimbombarò i sollazzi e le festose
 mie voci al tempo che l'acerbo, indegno
 mistero delle cose a noi si mostra
 pien di dolcezza; indelicata, intera
 il garzoncel, come inesperto amante,
 la sua vita ingannevolmente vagheggia.⁶

Uno dei fratelli, Luigi, studiava la musica e tutti insieme studiavano in una grande stanza luminosa in quattro tavolini, co-

³ Un apparecchio che serviva a creare immagini in movimento facendo scorrere sotto una lente delle strisce di vignette.

⁴ Proveniva da Giacomo che diventava Giacomuccio, poi Muccio e quindi Mucciaccio.

⁵ Per queste informazioni si ringrazia la bibliotecaria di Casa Leopardi, dott.ssa Carmela Magri.

⁶ G. Leopardi, *Le ricordanze*, in *Canti*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 419-420.

me banchi di scuola. Giacomo, in seguito, proseguirà i suoi lavori ed i suoi studi nella prima delle quattro stanze della biblioteca paterna, seduto ad un tavolino di marmo, coprendosi spesso con una coperta di lana posta sulle gambe.

Giacomo rimase a Recanati fino al novembre del 1822, quando si recò a Roma insieme agli zii Antici, rimanendo ospite presso il loro palazzo⁷ fino alla primavera del '23; rientrerà a Recanati il 3 maggio. Già prima però aveva sperimentato il gusto di qualche gita “fuori porta”, come nel settembre del 1818 quando, in occasione della visita del Giordani, si recò con lui a Macerata. Nel luglio dello stesso anno progettò una fuga dalla casa paterna, subito scoperta dal padre che gliela impedì, gettandolo nello sconforto.

Nel luglio del '25 Leopardi parte alla volta di Milano dietro invito dell'editore Stella che voleva assegnargli la direzione dell'edizione completa delle opere di Cicerone. Durante il viaggio si ferma a Bologna per far visita al Giordani. Nel novembre del '26 torna a Recanati e il 26 aprile 1827 è di nuovo a Bologna da dove nel giugno raggiunge Firenze per incontrare Giampietro Vieusseux e il gruppo dell'*Antologia*. Qui incontrerà anche Alessandro Manzoni. Nel novembre dello stesso anno si trasferisce a Pisa in cerca di un clima più mite. A giugno del 1828 torna a Firenze (incontrandosi con Vincenzo Gioberti) e nel novembre è di nuovo a Recanati (accompagnato appunto dal Gioberti).

Sarà l'ultima volta che Giacomo vedrà il suo paese natio: il 10 maggio 1830, invitato dagli amici di Firenze, torna nella capitale toscana (passando ancora una volta per Bologna) ed in questo periodo incontrerà il filologo svizzero Louis De Sinner (1801 – 1860) e Fanny Targioni Tozzetti (1805 – 1885) fiorentina, moglie di un naturalista e ricca di ambizioni intellettuali. Dall'autunno di quell'anno inizierà a vivere insieme ad Antonio Ranieri, che aveva conosciuto il 29 giugno 1827, sempre a Fi-

⁷ Il palazzo Antici-Mattei è oggi sede della “Discoteca di Stato”, in Roma. Sui soffitti di questo palazzo sono affrescate alcune scene della *Gerusalemme Liberata* del Tasso.

renze, come testimoniato dallo stesso Ranieri in una lettera al De Sinner:

Io conobbi Giacomo in Firenze il dì 29 Giugno 1827, anniversario della sua nascita. Sedici mesi di poi io venni in Svizzera e poi costì [a Parigi] e Giacomo ritornò a Recanati. Il 10 Sett. 1830 ci riabbracciammo a Firenze.⁸

Con Ranieri si trasferirà a Roma (dall'ottobre 1831 al marzo 1832), tornando poi a Firenze fino all'estate del '33. Ormai affaticato da varie malattie fisiche, Leopardi decide di stabilirsi a Napoli, in cerca di un clima migliore e meno umido, giungendovi il 2 ottobre 1833. In questo ambiente continuerà a spostarsi, tra il 1836 e il 1837, tra Torre del Greco, Torre Annunziata e Capodimonte; sempre, beninteso, con la fedele compagnia di Antonio Ranieri e della di lui sorella Paolina.

Morirà a Napoli (invasa dal colera, malattia che costrinse Leopardi a frequenti spostamenti tra le province napoletane) il 14 giugno 1837.

Negli ultimi sette anni della sua vita si era dedicato alla stesura dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, in particolare durante la permanenza a Napoli, e anche se il suo stato fisico ed emotivo erano ormai terribilmente peggiorati, il suo spirito battagliero non verrà mai meno come testimonia, non senza una punta di afflizione, Antonio Ranieri:

Salvo qualche lettera che di rado gli perveniva, Leopardi non potette mai leggere nei sett'anni. Scrisse solamente alcune lettere, a tre o quattro versi il dì, come egli ci diceva; e spesso a molto più grandi distanze. Noi, dunque, gli si leggeva, leggeva, leggeva; e, su per giù, e l'un per l'altro, eravamo non di spregevoli lettori in tutte le lingue ch'egli conosceva; servizio, che allora, per verità, ci pareva di niun momento, ma del quale ora, che ho gli occhi stracchi ancor' io sento tutta l'inestimabile importanza. [...] Una delle più deplorabili era il mostruoso disordine delle sue ore. Durante tutta la sua vita, egli fece, appresso a poco, della notte giorno, e viceversa; e

⁸ Giuseppe Piergili, *Nuovi documenti intorno alla vita e alle opere di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1892³.

ne lasciò dovunque stette una non amabile memoria. [...] Quando gli uomini e gli animali tutti si adagiavano a riposo, Leopardi si levava; quando gli uomini e gli animali tutti si levavano, Leopardi si adagiava a riposo!⁹

Giacomo Leopardi non è mai stato un tipo remissivo, forse triste ma non arreso alla vita; uno degli intenti di chi scrive è di dimostrare che la tesi del “pessimismo” è sicuramente suscettibile di revisione e che per capire la personalità complessa di questo grande poeta è necessaria una rilettura di alcune delle sue opere e degli atteggiamenti in esse presenti, a volte più manifestamente, a volte meno.

Numerose sono state le biografie del poeta, ma pochi hanno riflettuto realmente sul suo carattere, al di là del dato meramente storico o biografico; un passo illuminante in proposito si trova nel lavoro di Vossler circa la personalità del Leopardi:

Si diventa personalità in quanto si purificano e affermano le proprie attitudini, mentre l'originalità individuale si ha per nascita e si può crescerla col semplice sviluppo naturale. [...] La natura lo aveva dotato e gravato di un indomabile sentimento di se stesso. Egli era pieno di superbia e di ambizione, colerico, dispotico sino alla prepotenza – Giacomino il prepotente lo chiamavano infatti i fratelli – geloso, tenero e avido d'amore: tanto appassionato nell'impeto di sacrificarsi come in quello di conquistare. [...] Così quest'uomo largamente dotato, nelle cose pratiche rimase per tutta la vita un bambino, bisognoso di assistenza, di cure e di tutela.¹⁰

Anche Luigi Stella, il figlio dell'editore milanese, ebbe modo di conoscerlo e di frequentarlo per un po' di tempo nel 1825, appunto in occasione della visita di Giacomo al suo editore. Luigi inoltre era coetaneo di Giacomo e i due si conobbero quando avevano entrambi 27 anni. I due furono amici ed ebbero una certa confidenza, tanto da scambiarsi in seguito lettere e

⁹ Antonio Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Milano, Mursia, 1995, pagg. 57-59.

¹⁰ Carlo Vossler, *Leopardi* (traduzione di Tommaso Gnoli), Napoli, Ricciardi, 1925.

da generare in Luigi una sorta di senso di emulazione nei confronti di Giacomo. Infatti su l'esempio delle Operette morali, egli scrisse, pubblicandolo anonimo sul <<Nuovo Ricoglitore>>, il *Dialogo tra un giapponese e un musulmano*. Inoltre Giacomo proseguì per diversi anni a collaborare con il giovane editore per una raccolta di ritratti femminili, per la quale Luigi fu sempre in cerca di materiale.

Io vissi alcun tempo [nell'anno 1825] con questo uomo insigne, nella mia casa paterna, mentre ch'egli s'occupava in letterari lavori richiestigli da mio padre; ed entrai allora in questa opinione, nella quale ebbi a confermarmi pienamente dipoi, che la sua indole fosse conforme al'erbo de' suoi scritti che alla fiacchezza delle sue azioni: perchè, ad onda di queste, io lo riconobbi a molti e chiarissimi indizi veramente dotato di grande forza d'animo, e impedito d'operare fortemente non da altra causa che dalla debolezza del suo corpo. Per la qual cosa, nel far giudizio di lui, parvemi di consultare piuttosto la sua vita interiore così libera, e sublime, che non la estrinseca così vincolata e macchinale.¹¹

La personalità di Giacomo era quella dei grandi artisti: si emozionava per delle piccole cose e per cose altrettanto piccole si disperava; fu deluso e gratificato dalle donne come dagli amici, dai libri come dai viaggi. Questa estrema sensibilità lo fece soffrire ma al tempo stesso vivere nel senso più pieno della parola, consapevole di questo suo stato, triste di un dolore enorme per i fatti della vita e per le realtà del mondo, ma fiducioso delle sue e delle altrui capacità per vivere meglio. Amarezza, disappunto, collera e chissà quanti altri sentimenti “negativi” possiamo ritrovare nella sua opera così come nella sua vita ma di certo non il pessimismo, che sarebbe stato tipico di uno spirito rinunciatario ed arreso, cosa che mai Leopardi fu, financo in punto di morte, come testimonia Ranieri parlando della settimana che precedette il suo decesso:

¹¹ Cito dall'ottimo lavoro di Antonio Suteria, *Leopardi riabilita De Sinner e ispira Pirandello*, Europ.E, Roma 1998, che riporta uno dei ritratti meno conosciuti del Poeta.

Egli riebbe miracolosamente l'ordinato esercizio di molte operazioni vitali che insino dalla prima infanzia aveva provate disordinatissime; e cominciò a pronosticarsi una vita delle più lunghe.¹²

Attivo fino all'ultimo giorno, Leopardi non cedette mai allo sconforto, giungendo alla morte col sorriso sulle labbra:

E il mercoledì, quattordici di giugno, alle ore cinque dopo il mezzodì, mentre una carrozza l'attendeva, per ricondurlo (ultima e disperata prova) al suo casino, ed egli divisava future gite e future veglie campestri, le acque, che già da gran tempo tenevano le vie del cuore, abbondarono micidialmente nel sacco che lo avvolge, ed oppressa la vita alla sua prima origine, quel grande uomo rendette sorridendo il mobilissimo spirito fra le braccia di un suo amico che lo amò e lo pianse senza fine.¹³

Quel sorriso lo aveva accompagnato tutta la vita, ed è secondo noi il segno più bello che ci dice quanto di poco pessimistico c'era in lui e quanta fiducia avesse invece nel futuro.

1.2 CASA LEOPARDI: SNODO TRA PASSATO E FUTURO

È sufficiente visitare Recanati, il palazzo dei Leopardi, e parlare con qualche membro della famiglia per rendersi conto di quanto ci sia da rivalutare riguardo alla idea canonizzata della personalità di Giacomo come afflitto da un inguaribile pessimismo e produttore di versi in quanto unico sfogo alla sua costretta permanenza in questo piccolo centro delle Marche.

Eppure se diamo uno sguardo all'albero genealogico della casata, ricostruito da Monaldo stesso¹⁴, non possiamo che trovare conferma alle comuni voci: un alone di "medioevo" sembra stendersi su tutta la famiglia, presente nelle terre di

¹² A. Ranieri, *Op. Cit.*, p. 90.

¹³ *Ibidem*, p. 91.

¹⁴ Disposto all'ingresso di palazzo Leopardi.

Recanati sin dal 1207, come attestato da una pergamena di quell'anno di mano di un certo Mainetto, figlio di Attone, ritrovata da Giuseppe Vogel e da lui menzionata a Monaldo che fece di tutto, riuscendovi, per averla. Quella di Giacomo è la diciottesima generazione ed è sicuramente la più "tormentata" considerando il periodo storico in cui si sviluppa. Come abbiamo già avuto modo di precisare Monaldo era un conservatore e non vedeva di buon occhio gli sconquassi causati dall'avanzare della Rivoluzione francese e tale era anche il suo atteggiamento nei confronti di Giacomo, dal quale, come si evince dalla sua autobiografia e da svariate testimonianze, si aspettava le stesse reazioni:

Il conte Monaldo si augurava di formare un apologeta della fede e un restauratore della religione vilipesa dalle empietà settecentesche. Giacomo era chiamato a mostrare con i suoi primi scritti di essere nato culturalmente dalla costola del padre.¹⁵

Quello che Monaldo dovette soffrire in quegli anni possiamo solo immaginarlo, nel tentativo estremo di tenere saldi i suoi ideali e di passarli ai suoi figli, in un momento in cui questo era molto difficile, pur nell'isolamento di una cittadina all'interno del più arretrato degli Stati del tempo. Eppure anche in quell'angolo di mondo apparentemente isolato da tutti, l'avanzata delle manifestazioni rivoluzionarie faceva giungere i suoi riflessi e minacciava la saldezza del capofamiglia:

La mattina dell'11 febbraio [1797] una pattuglia di dragoni francesi in avanscoperta si inerpicò lungo la strada fangosa che da Loreto portava, sulla cresta di un colle, ai tre borghi dai quali Recanati era composta. L'armata comandata dal generale Jean Lannes, destinato a grandi giornate napoleoniche e a lasciare inciso il suo nome in *Guerra e pace* di Tolstoj, si era fermata ai piedi del santuario, in attesa di approvvigionamenti.¹⁶

¹⁵ Rolando Damiani, *All'apparir del vero*, Milano, Mondadori, 1998¹, p. 53.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 9.

A quanto pare Monaldo nei confronti di Giacomo non riuscì nei suoi intenti: il giovane poeta non si lasciò sfuggire i fermenti culturali delle grandi città, pur chiuso nell'angusto angolo di Recanati, e la sua attenzione fu catalizzata in particolar modo da Milano dov'era scoppiata ed infuriava la battaglia classico-romantica alla quale interverrà, seppur quasi del tutto ignorato.¹⁷

Alla redazione della "Biblioteca italiana" aveva infatti indirizzato una lettera nel 1816 in cui condannava le idee della Staël con argomenti assai vicini a quelli del classicista Giordani, con il quale aveva incominciato a intrecciare un fitto carteggio. Quale "classicista" egli si era anche presentato nell'ambiente lombardo, inviando al periodico "Lo Spettatore italiano" alcune traduzioni di testi greci e latini.¹⁸

Leopardi si schiera su posizioni classiciste per combattere il Romanticismo dell' "orrido e del turpe", contro le favole nordiche ed a favore delle "favole antiche": la lezione degli antichi doveva insegnare a rifarsi alla natura e non a metafisicizzarla.

Dunque nei primi anni della giovinezza dell'Autore si confrontano in casa Leopardi due mondi: quello rappresentato da Monaldo, clericale e conservatore, e quello rappresentato da Giacomo, innovativo e contestatario. Seppe recitare, a nostro avviso, una buona parte nel cercare di compiacere il padre nei suoi desideri di "clericizzazione" verso il figlio, ma nel contempo alimentava i suoi desideri e li esprimeva, già utilizzando quell'arma che sarà propria della sua ultima poetica: l'ironia. Un

¹⁷ I suoi interventi non vennero mai pubblicati in tempi utili. Per la precisione: la "Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana" scritta a Recanati il 7 maggio 1816 (che tra l'altro è notevole per la sua ironia) fu stampata la prima volta da Alessandro Luzio nel 1897; la "Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La baronessa di Staël Holstein ai medesimi", scritta il 18 luglio 1816, apparve a stampa la prima volta nella raccolta degli *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1906.

¹⁸ Gibellini-Oliva-Tesio, *Storia e geografia della letteratura italiana*, in *Lo spazio letterario*, vol. 3, Brescia, La Scuola, 1991, p. 497.

esempio eclatante della presenza dell'ironia in questo giovane Leopardi è senz'altro la *Lettera della befana*, risalente al 1810, indirizzata alla marchesa Volumnia Roberti; o ancora i versi martelliani *Contro la Ministra* che ribaltavano l'aspetto serio e compassato dei pasti in famiglia. Questi elementi sono, a nostro avviso, importantissimi e sottolineano una inclinazione all'ironia già molto forte sin dalla prima fanciullezza del poeta, come ha notato anche Damiani:

Amante dei giochi e dell'ironia, Giacomo talvolta ricorreva alla penna per divertirsi. Chino sul tavolino che in biblioteca gli fungeva da banco di scuola, interrompeva lo studio per scrivere qualche versetto.¹⁹

Rimandiamo al capitolo terzo questa ricognizione sull'ironia leopardiana per concludere il presente con un passo di De Sanctis, che meglio completa la descrizione che abbiamo dato di un Giacomo che non solo covava sotto la cenere i suoi ideali di libertà, ma che trovava anche il modo di esprimerli, nella vita come nella poesia, con una prodigiosa arte di dissimulazione.

Perché Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare: non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesaurito. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perché non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti. Ha così basso concetto dell'umanità, e la sua anima alta, gentile e pura l'onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore.²⁰

¹⁹ R. Damiani, *Op. Cit.*, p. 47.

²⁰ Francesco De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi*, Milano, Oberon, 1997, p. 66.

1.3 RECANATI OGGI

Questo paragrafo non vuol essere una guida turistica ma un incentivo a superare le abitudini bibliofile per scoprire che è possibile penetrare la personalità di un poeta anche visitando quei luoghi che lo hanno visto crescere, sia fisicamente che spiritualmente. Di certo la prima domanda che viene spontaneo porsi è “quanto è cambiata la Recanati che visitiamo oggi rispetto a due secoli fa?”; prima di risponderci è forse bene richiamare alla memoria un articolo di Umberto Eco apparso su “Repubblica”:

Si dovrebbe dire che Vinci, nobile comune toscano, è superiore a New York, perché a Vinci nasceva Leonardo quando a Manhattan quattro indiani stavano seduti per terra ad aspettare per più di centocinquanta anni che arrivassero gli olandesi a comperargli l'intera penisola per ventiquattro dollari. E invece no, senza offesa per nessuno, oggi il centro del mondo è New York e non Vinci. Le cose cambiano.²¹

Lo stesso si potrebbe dire secondo noi di Recanati: una cittadina che potrebbe essere benissimo, se non il centro del mondo, un centro culturale di grande importanza e che invece continua la sua tranquilla esistenza offrendo ai visitatori la possibilità di farsi un'idea di quelli che potevano essere i pensieri del giovane Giacomo. In effetti, come dice Eco, le cose cambiano; tanto per fare un esempio la torre del *Passero solitario* appare oggi diversa da come appariva agli occhi di Leopardi, poiché un fulmine alla fine dell'Ottocento ne ha distrutto la guglia: questa torre (sec XIII) anticamente terminava con una cuspidale tronco-conoidale, ma dopo la funesta opera del fulmine, presenta ora dei merli. Si trova nel Chiostro della Chiesa di S. Agostino. Questa chiesa fu costruita nel secolo XII in stile gotico e poi rifatta un secolo dopo. Ha visto avvicinarsi diversi artisti per le sue decorazioni e installazioni, come Giovanni di Fiandra, Giuliano da Majano (entrambi per il portale), Bibbie-

²¹ U. Eco, *Le guerre sante: passione e ragione*, in “La Repubblica”, del 5 ottobre 2001.

na, Bellini.

Il colle dell'*Infinito* è rimasto pressoché inalterato ma ha subito l'avanzata dei tempi: alle sue pendici si trova un curato parco provvisto di panchine e lampioni che viene visitato in massa nell'inconsapevolezza che il luogo che tanto ispirava il poeta si trova più in alto ed è inaccessibile al pubblico; vi si può accedere passando dal retro del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, attraversando il cortile del convento adiacente, un tempo sotto la regola di San Francesco e Santa Chiara e poi delle monache del Sacro Cuore, come faceva il giovane Giacomo, fino ad arrivare al muro di cinta da dove, dopo aver salito due piccoli gradini, si può godere del panorama dell'intera vallata. Qui peraltro si incontra la prima delusione: la tanto famosa siepe non esiste. Tantomeno poteva esistere ai tempi di Leopardi visto che al di sotto del muro c'è un dislivello di una decina di metri, quello che invece "da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude"²² sono le cime degli alberi, piantati appunto alle pendici del colle; cosa peraltro annotata anche dall'Autore in un paio di passi dello *Zibaldone*:

Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'*infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o [1431] per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec.²³

E ancora:

Come un filare d'alberi dove la vista si perda, così per la stessa ragione è piacevole una fuga di camere, o di case, cioè una strada lunghissima e drittissima, e composta anche di case uguali, perché allora il piacere è prodotto dall'ampiezza della sensazione²⁴

²² G. Leopardi, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 268.

²³ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997, pens. N°1430-1431 del 1 agosto 1821, p. 326.

²⁴ G. Leopardi, *Op. Cit.*, pens. N° 1826 del 3 ottobre 1821, p. 396.

La prima cosa che si incontra percorrendo il percorso “turistico” del colle è il sacello: è piuttosto una metafora che, grazie a particolari elementi architettonici, rende onore più alla memoria poetica che non al corpo di Leopardi (che invece si trova a Napoli). Gli elementi che costituiscono questa sorta di monumento funebre sono il cemento, l’acqua e le pietre, che acquistano significati simbolici. Le pietre in particolare provengono dalla originaria tomba di Giacomo Leopardi situata nella Chiesa di San Vitale in Fuorigrotta a Napoli.

Anche la Torre del Borgo ha subito dei cambiamenti: fu costruita nella seconda metà del secolo XII (simbolo della fusione in un unico Comune degli antichi Castelli) e scampò alla demolizione del quattrocentesco Palazzo Comunale nel 1872. La merlatura attuale non è quella originale, anch’essa ghibellina, ma appartiene ad un rifacimento posteriore. Su di essa, nonostante abbia conservato la struttura centrale originale visibile agli occhi di Leopardi, ci sono ora elementi nuovi, come la targa ai caduti di Guido Cirilli (1923), un bassorilievo bronzeo di Pierpaolo Iacometti (1634, la Traslazione della Santa Casa di Loreto), l’orologio che risale al 1562 ed un leone rampante del Sansovino.

Dunque qualcosa di diverso c’è, eppure la sensazione che si ha passeggiando per i vicoli è quella che il tempo si sia fermato: la piazzetta antistante Casa Leopardi è quella di un tempo, i vicoli sono gli stessi, il palazzo Leopardi è lo stesso di allora²⁵ e saremmo pronti a scommettere che anche il carattere delle persone non è molto distante da quello di allora. Abbiamo già discusso se e quanto sia stata felice l’adolescenza di Giacomo in questo luogo ma è innegabile che egli abbia ad un certo punto fortemente desiderato partire; secondo noi il motivo non fu quello di una semplice fuga da un posto che gli stesse antipatico o che gli risultasse opprimente: se così fosse stato Leopardi si sarebbe accontentato di fermarsi in un’altra città, magari Roma, che gli sembrava sì intessuta di una cultura polverosa e parruccona, ma al tempo stesso gli appariva smisurata e gran-

²⁵ Con qualche targa commemorativa in più sulla facciata.

dissima. Il posto ideale per sentirsi libero probabilmente. Quella di Leopardi non fu una fuga, perché Recanati non fu una prigione: si trattò invece di lungo itinerare, come sappiamo. Possiamo concludere che Recanati fu un trampolino di lancio, qualcosa di indispensabile per far sì che il Poeta facesse il grande salto verso il mondo, verso la cultura, verso la “social catena”; forse è questo il motivo per cui oggi Recanati non è il centro del mondo come non lo è Vinci, perché gli occhi di tutti sono stati distratti dalla grandezza che Giacomo ha regalato al mondo nella sua maturità e forse, ci sia permesso, in questo abbaglio risiede anche l’alone di nebbia che è calato sulle opere giovanili tra cui appunto l’oggetto di questo lavoro, le traduzioni della *Batracomiomachia*²⁶.

1.4 UNA NUOVA UMANITÀ

La figura di Giacomo Leopardi soffre oggi, secondo noi, di molti stereotipi, che si sono stratificati sino al punto da lasciare offuscata l’umanità del poeta, per sostituirla con una sorta di mezzobusto marmoreo fisso ed immutabile, come quelli delle statue dei poeti che potete trovare se passeggiate a Roma per il parco del Pincio. Non è così e per spezzare questo circolo vizioso ormai radicato è necessario affrontare uno dei temi che più ha pesato sulla memoria del poeta: il suo rapporto con l’altro sesso. L’opinione corrente è che, afflitto da un’inesorabile sfortuna, Giacomo Leopardi fosse da considerarsi uno sconfitto sul piano delle conquiste amorose e non avesse altro sfogo che il sognarle e il cantarle in poesia. Per prima cosa è bene chiarire che il Giacomo ragazzo non era affatto brutto e ripugnante come certe storia letterarie amano descriverlo:

Di fatto il ragazzo, che sembrava così semplice e grazioso, e il cui serio e languido aspetto gli guadagnava il favore delle

²⁶ Lo stesso si potrebbe comunque dire per i *Paralipomeni della Batracomiomachia*, come vedremo più avanti.

donne, sin dagli anni della sua più precoce pubertà si venne facendo sempre più deforme.²⁷

Sapeva Giacomo di rovinare il suo fisico con lo studio forsennato? La risposta è affermativa, pur tuttavia sapeva anche che non gli erano precluse possibilità con il gentil sesso, come afferma lui stesso nello *Zibaldone*:

Ho detto che la grazia ec. deriva dai contrasti, e perciò spesso l'uomo, e l'amore inclina al suo contrario. Osserviamo infatti che alla donna debole per natura, piace la fortezza dell'uomo, e all'uomo viceversa. Il che sebbene deriva immediatamente dalla naturale inclinazione d'ambo i sessi, contuttociò viene in parte dalla [1991] forza del contrasto, giacché si vede che ad una donna straordinariamente forte piace talvolta un uomo piuttosto debole più che a qualunque altra, e forse più che qualunque altro; e viceversa all'uomo debole una donna forte. ec. Così dico della delicatezza opposta alla nervosità, e delle altre rispettivamente contrarie qualità de' due sessi. In tutto questo però influisce l'abitudine de' diversi individui.²⁸

Insomma l'idea era che anche lui potesse piacere alle donne, in qualunque stato versasse il suo fisico quando cominciò a porsi il problema. Del resto delle sue relazioni sappiamo ben poco sul piano storico ed è difficile dire persino se ne tacesse per pudore o per orgoglio. Di certo sembrerebbe essere giunto alla morte senza aver mai provato l'ebbrezza di un rapporto sessuale, se ci atteniamo alla testimonianza di Antonio Ranieri:

Quest'uomo, degno per tutte le parti di un secolo migliore, si portò intatto nel sepolcro il fiore della sua verginità.²⁹

Eppure egli amò, sebbene poco corrisposto, con un sentimento profondissimo fin dalla tenera età, come accadde per una balia, in una casa in cui la femminilità era stata bandita dalla madre nel nome dell'efficienza domestica:

²⁷ C. Vossler, *Op. Cit.*, p. 15.

²⁸ G. Leopardi, *Zibaldone*, n. 1991-1992 del 26 ottobre 1821.

²⁹ A. Ranieri, *Op. Cit.*, p. 91.

L'amore per una balia, che Giacomo attribuiva alla sua infanzia, sorgeva in spazi angusti e refrattari alla tenerezza, dove, esaltato dalle letture e dai suoi racconti interiori, sognava l'assoluto femminile in un volto scorto alla finestra.³⁰

Il suo primo vero amore fu per la cugina, Gertrude Cassi, che era sposata con il conte Giovanni Lazzari ed aveva anche una figlia. Quando Giacomo la conobbe era il dicembre del 1817, lui aveva diciannove anni e lei ventisei: alta, ben fatta, occhi neri e capelli castani. La sera che lei si fermò a cena a casa Leopardi, Giacomo le insegnò qualche mossa degli scacchi e per tutta la notte fantasticò sul loro incontro. In seguito ebbe modo di parlarle di più, di scherzare con lei, di fare battute, di dimostrarsi insomma simpatico e scherzoso. Nella corrispondenza col Giordani di quel periodo ci sarà ampio riflesso di questo episodio e Giacomo ammetterà di aver conosciuto un sentimento meraviglioso e trascinate che mai prima aveva provato e che scoprirà fornirgli un bene maggiore dello studio.

Non possiamo non citare Teresa Fattori, che porgerà il destro all'immaginazione poetica di Leopardi per la figura di Silvia. A volte i due comunicavano a segni dalle finestre, abitando Teresa proprio di fronte al palazzo di Monaldo. Alle "conversazioni" partecipavano anche Maria Belardinelli, una tessitora che abitava a fianco a Teresa e Carlo, fratello di Giacomo, che con lui divideva la stanza da letto. Teresa morirà il 30 settembre 1818 di tisi e Giacomo soffrirà sempre molto di questo evento, giudicando ingiusta una morte nel così bel fiore degli anni.

Abbiamo poi una servetta, una certa Brini, che Giacomo incontrò per la strada mentre stava passeggiando con Carlo. I due la seguirono finché lei non entrò nel portone dello stabile dove lavorava. La incontrò di nuovo qualche mese dopo e...

...gli parve di essere salutato dolcemente, benché non l'avesse dapprima identificata per la distanza che li separava. Lo zio Ettore e i suoi accompagnatori nella passeggiata canonica lungo il corso gli avevano poi confermato che era

³⁰ R. Damiani, *Op. Cit.*, p. 31.

proprio lei. [...] Le fantasie erotiche sulla Brini poterono persino assurgere al grado di pettegolezzo, quando sorse la voce a Recanati che il contino avesse avuto una relazione con lei e l'avesse lasciata incinta.³¹

La verità in proposito non la sapremo forse mai e rimane da chiedersi, qualora fosse vero, se Giacomo non ne avrebbe lasciato traccia in qualche lettera o nello *Zibaldone*. Forse, come dicevamo prima, per pudore o per orgoglio non lo avrebbe comunque fatto, ma l'evento assume importanza per un altro particolare, come notato dall'acuto Damiani:

Questa diceria, raccolta con sdegno o con un sorriso dai biografi ottocenteschi, dimostrava che i comportamenti di Giacomo, per quanto singolari agli occhi della gente recanatese, erano comunque tali da fargli attribuire una ordinaria sessualità.³²

Per citare altri eventi degni di nota ci dobbiamo spostare a Bologna nel 1827 quando Giacomo, ospite dell'avvocato Brighenti, conoscerà una delle figlie di questi, Marianna, con la quale intraprese una qualche relazione. Costei, che studiava disegno e canto, aveva molti punti in comune col carattere di Giacomo e delle voci dicono che, prima di morire nel gennaio dell'83, abbia strappato una lettera di Giacomo.

Sempre in questo contesto geografico fa la sua comparsa Rosa Padovani, nel periodo in cui Giacomo abita nella casa degli Aliprandi. Anch'essa una cantante che andò ad abitare a fianco del nostro poeta. A quanto pare fu lei che fece il primo passo e chiese a Leopardi di essere invitata ad un concerto di alto livello al quale diversamente non avrebbe avuto nessuna speranza di presenziare. La cosa non andò molto avanti poiché Giacomo successivamente si rifiutò di proteggere, con il suo buon nome, quella che lui considerava una cortigiana.

La Padovani venne rapidamente rimpiazzata da Teresa Carniani, che sebbene fosse bionda (a Leopardi a quanto sembra

³¹ R. Damiani, *Op. Cit.*, p. 116.

³² *Ibidem*, p. 117.

piacevano le brune) esercitò il suo fascino. Era sposata al conte Francesco Malvezzi de' Medici, aveva studiato a Firenze, si dilettava di traduzioni, e faceva parte dell'Accademia dell'Arcadia, oltre ad essere amica di Vincenzo Monti. Scriveva spesso a Giacomo ed in alcune lettere si può leggere la civetteria di lei che racconta come il marito l'abbia più volte rimproverata per aver trattenuto il poeta in casa sua fino a tarda notte. Ciononostante lo invitava ripetutamente per chiedergli pareri e revisioni alle sue opere.

Ringraziava Giacomo dell'amicizia dimostrata [...]: “spero che ne vedrete la mia gratitudine” gli diceva con le parole ambigue della lusinga. [...] L'assiduità in casa della contessa divenne una chiacchiera della Bologna elegante. [...] Qualche pettegolezzo sul conte giunse probabilmente sino a casa sua.³³

La storia subì alterne vicende che qui non è il caso di menzionare, tra allontanamenti e rappacificazioni ma alla fine si spense, soffocata dall'infinità di pettegolezzi che aveva suscitato. Sempre a Bologna conobbe altre due donne che parvero interessarsi a lui: Antonietta Tommasini e sua figlia Adelaide. Che rapporto ci fosse con le due non è chiaro, sta di fatto che:

Nel giugno 1827 Adelaide spedì al suo poeta, appena giunto a Firenze, una lettera colma di ambiguità innocente, in cui la loro amicizia sembrava acquistare i risvolti di un amore clandestino.³⁴

Le conoscenze femminili di Leopardi furono molteplici e possiamo solo nominare Teresa Lucignani, Esterina Sacchi, Sofia Vaccà, Lauretta Cipriani Parra, Fanny Targioni Tozzetti.

Dunque, tirando provvisoriamente le somme, sembra che anche sull'argomento che più è servito ad una certa critica per alimentare e giustificare la natura del “pessimismo” leopardiano ci sia molto da rivedere e da riscrivere. Come siano finite

³³ *Ibidem*, p. 295.

³⁴ *Ibidem*, pp. 299-300.

queste storie a noi non è dato sapere, quello che possiamo solo dire è che forse in molti casi a Giacomo è mancata la volontà di concretizzare quegli amori, quasi che facendolo pensasse di impoverirli. Citiamo in proposito ancora il Vossler:

Ma non appena si trattava di agire e di conquistare, a quel che sembra, non gli pareva ne valesse la pena. Leopardi appartiene a quel genere di uomini riflessivi i quali, invaghiti del loro proprio sentimento, per quella loro squisita visione interiore non solo dimenticano l'appagamento delle loro passioni, ma lo differiscono e sinanco lo sfuggono; poiché essi presentano che nella realizzazione della loro brama l'incantevole spettacolo del loro desiderio verrebbe subito a estinguersi.³⁵

1.5 LA BIBLIOTECA DI MONALDO ERA SUFFICIENTE?

La domanda è pertinente poiché individuare i connotati precisi di questo luogo significa ricostruire la parte più importante (ma non esclusiva) della prima giovinezza di Giacomo. Il *Catalogo* della biblioteca fu pubblicato ad Ancona nel 1899³⁶ ma ci duole constatare che non è del tutto attendibile, mancando in esso numerosi testi pur presenti tra gli scaffali: per farsi un'idea di cosa effettivamente sia contenuto nella biblioteca di Palazzo Leopardi non si può fare a meno di visitare personalmente il posto e di parlare con la bibliotecaria.

Il conte Monaldo, curiosamente, deve la maggior parte della formazione della sua biblioteca proprio a Napoleone, da lui tanto osteggiato: fu infatti tra il 1808 e il 1810 che la biblioteca diverrà consistente grazie alla soppressione delle congregazioni religiose e dei conventi operata dalle leggi napoleoniche; ciò causò la svendita di una quantità enorme di libri che Monaldo acquisterà per poco prezzo, spesso anche a peso. La biblioteca nacque dalla sua passione per i libri e forse rappresentò lo sfogo in un ambiente familiare dove ormai poco contavano le

³⁵ C. Vossler, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁶ In occasione del primo centenario della nascita del poeta.

sue decisioni, vista la recente interdizione. Di fatto nel 1812, quando fu aperta ai recanatesi, la biblioteca contava 12.000 volumi che nel 1839 diverranno 14.000; attualmente la cifra è salita a circa 22.000³⁷.

Se facciamo un rapido calcolo riferendoci agli anni dell'adolescenza di Giacomo e supponiamo che egli potesse leggere di media un libro al giorno, risulta che per leggerli tutti avrebbe impiegato poco più di trentadue anni! Cosa che come sappiamo non avvenne, visto che il giovane conte abbandonò Recanati all'età di ventiquattro. Per di più sappiamo che non leggeva solo i libri della sua biblioteca ma anche altri di varia provenienza: prestiti dello zio Carlo, biblioteca del seminario, etc. Supporre che egli leggesse a caso i libri che gli capitavano sottomano non è nemmeno pensabile, o forse questo avvenne all'inizio, ma in seguito sicuramente Giacomo operò delle scelte precise su cosa leggere e su quali libri attingere dalla biblioteca paterna e quali invece cercare al di fuori di essa. In questa scelta evidentemente si accorse di alcune lacune che funestavano la biblioteca del padre:

L'ambiente nobile recanatese influi su Giacomo con un modello di vita sociale più tollerante di quello ammesso dalla madre e con possibili prestiti di libri mancanti nella biblioteca paterna, che pur aspirava all'autosufficienza. Soprattutto Carlo Antici, che aveva studiato a Heidelberg ed era sempre sollecito verso il nipote, gli consentì di maneggiare i suoi numerosi volumi. Don Francesco Serrano, insegnante di disegno, gli facilitò i rapporti con la biblioteca del seminario³⁸, del quale era rettore. In quello stesso istituto era professore di storia ecclesiastica Giuseppe Antonio Vogel, già parroco di un villaggio alsaziano, approdato nel suo esilio susseguente alla Rivoluzione francese dapprima a Fermo e poi dal 1809 a Recanati come canonico della cattedrale.³⁹

³⁷ Giacomo contribuirà inviando al padre circa trecento testi nel corso degli anni.

³⁸ Della quale oggi rimane un'enorme stanzone dove i libri giacciono ammassati in balia dei topi.

³⁹ R. Damiani, *Op. Cit.*, p. 27.

Va inoltre aggiunto che il Vogel aiutò Monaldo a redigere il primo catalogo della sua biblioteca. Di questa “terra di mezzo” infatti Monaldo si fa via via un’idea più precisa e quello che all’inizio era un continuo comprare senza criterio diviene man mano un procedere più ragionato:

Se inizialmente Monaldo può sembrare un bibliomane, col passare del tempo il conte padre assume sempre di più la fisionomia di un bibliofilo che ricerca avidamente i libri per fruirne.⁴⁰

Su questo punto è opportuno muoversi con una certa cautela: è vero che Monaldo è un uomo del Settecento, e come tale risente della mentalità “illuminata” propria del tempo, cercando nello studio e nell’apprendimento le basi della formazione dell’individuo, ma è altrettanto vero che era e rimaneva un conservatore convinto e coerente di marca strettamente papalina. La logica conseguenza era una biblioteca ricca e ben organizzata ma costituita in prevalenza da classici latini e greci, padri della Chiesa, molta Bibbia, molti testi storici ed eruditi⁴¹.

Se questo era il “materiale da costruzione” presente in quella “fabbrica dell’uomo” che era la biblioteca leopardiana, occorre dare ora un, pur fuggevole, sguardo a chi erano i “direttori dei lavori”, cioè i precettori di Giacomo. Il primo è don Giuseppe Torres, un ex gesuita, che già era stato maestro di Monaldo. Dal 1807 il nuovo precettore è don Sebastiano Sanchini, un abate, che seguirà i ragazzi fino al 1812. Da quell’anno Giacomo proseguirà da solo i suoi studi nella biblioteca paterna, anche se va ricordato il sacerdote Vincenzo Diotallevi che accompagnerà i ragazzi nelle loro uscite⁴² fino al 1818. Espri-
mere commenti circa la composizione di questo collegio docente è superfluo, di sicuro venne costruito ad immagine e so-

⁴⁰ Elisabetta Benucci, *La biblioteca di Palazzo Leopardi a Recanati*, in A-A.VV., *La fabbrica del libro*, anno VII, gennaio 2001, Napoli, Arte Tipografica, 2001, p. 22.

⁴¹ Ai quali, sia detto molto genericamente, si aggiungono testi di viaggio e scientifici.

⁴² Provvedendo anche all’educazione.

miglianza della mentalità di Monaldo che, ricordiamolo, si occupava quasi esclusivamente dell'educazione dei figli, pur nel malcontento celato della consorte.

Il filone classicheggiante abbondava, ed a questo si devono gli interessi del giovane poeta per le traduzioni: l'intento cioè di capire un mondo che lo affascinava ma, forse, anche quello di attualizzarlo. Secondo noi Giacomo prese dalla biblioteca paterna quanto di meglio poteva e cercò di adattarlo ai propri sentimenti di rivoluzione e di attivismo, quando la biblioteca non bastò più semplicemente cercò altrove; e trovò. Quest'ultimo dato, affatto scontato, comunica, a nostro avviso, un altro elemento importante di riflessione: Giacomo studiò perché lo voleva! Forse vedeva in quegli studi un'arma di riscatto, il *passé-partout* che gli avrebbe aperto le porte del mondo, il biglietto d'ingresso del teatro dove la sua vita sarebbe stata finalmente rappresentata appieno. Qualunque siano i motivi è un dato di fatto che Giacomo studiò perché volle farlo e non perché fosse costretto da qualcosa o da qualcuno, avendo peraltro a disposizione diverse altre opportunità, come ad esempio la musica.

Materia della pigrizia non sono propriamente le azioni faticose, ma quelle, faticose o no, nelle quali non è piacere presente, o vogliamo dire opinione di piacere. Niuno è pigro al bere o al mangiare. Lo studio è cosa faticosissima. Ma se l'uomo vi prova piacere, ancorché pigro ad ogni altra cosa, non sarà pigro a studiare, anzi travaglierà nello studio gl'interi giorni. E forse la massima parte delle persone assolutamente studiose, sono infingarde, e pure nello studio operano e si affaticano continuamente.⁴³

Torneremo più avanti su questo argomento, per ora basti notare che nelle biblioteche nobiliari nelle Marche nel Settecento era elevata anche la presenza di testi francesi che le censure non riuscirono a limitare. A conferma di questo basta analizzare i cataloghi relativi e scoprire l'assidua presenza di autori come D'Alembert, La Caille, De Lalande, Jallabert, Montesquieu,

⁴³ G. Leopardi, *Op. Cit.*, pensiero del 20 maggio 1823 pag. 2702, p. 540.

Voltaire, Rousseau, etc. In casa Leopardi va notata la preziosa *Encyclopédie*, un'opera che di certo lasciava il segno nel panorama della cultura italiana, immobile e tranquillo (diremmo "anti-quario" per usare una parola leopardiana).

La composizione della biblioteca di casa Leopardi, e di quelle di altri nobili⁴⁴, era dunque un alquanto singolare punto d'incontro di vecchio e di nuovo, di classico e di rivoluzionario, di conservatore e di progressista, un ambiente destinato necessariamente a produrre una reazione quando fosse entrato in contatto con una mente elastica e geniale come quella di Giacomo; un'ulteriore prova insomma di quanto questo snodo tra passato e futuro passasse insospettabilmente per le vie di Renanati ed avesse come epicentro il palazzo dei Leopardi.

Queste biblioteche sembravano avere in comune proprio il tentativo dei proprietari, consapevole o inconsapevole, di conciliare il patrimonio delle conoscenze acquisite, basato su una matrice cristiana, con le spinte innovatrici veicolate dal nuovo pensiero. Si può ritenere dunque che Religione e Lumi fossero i due poli entro i quali avvenivano le scelte culturali dei dotti aristocratici marchigiani e più in generale del ceto nobiliare italiano.⁴⁵

1.6 LE PRIME TRADUZIONI E LE LORO MOTIVAZIONI

La giovinezza di Giacomo, per quello che riguarda lo studio, è caratterizzata da interessi eruditi, di ricerca, in ogni caso propedeutici (in maniera più o meno consapevole) ai lavori seguenti.

Eccolo quindi alle prese con le grammatiche latine e greche, per imparare quelle lingue che maggiormente gli permetteranno di sviluppare le sue doti di filologo, come vedremo più a

⁴⁴ Citiamo in veloce rassegna gli Antici, i Castiglioni di Cingoli, i Solarri, i Mozzi.

⁴⁵ Stefania Valeri, *La presenza della cultura francese nelle biblioteche di alcuni nobili delle Marche nel Settecento*, in AA.VV., *La fabbrica del libro*, anno VI, gennaio 2000, Napoli, Arte Tipografica, 2000, p. 36.

vanti.⁴⁶

Grammatiche di sicuro non molto aggiornate: per il greco la migliore era di certo quella del Weller⁴⁷, seguita dal peggiore *Indirizzo per sapere in meno di un mese la lingua greca* del Sisti⁴⁸, dai *Commentarii Graecae linguae*⁴⁹ e dall'anonima *Compendiaria Graecae grammatices institutio*⁵⁰. A questi testi, già evidenziati dal Timpanaro⁵¹, vorremmo aggiungere la *Biblioteca greca*⁵² del Fabricio (quello che oggi chiameremmo un libro di “autori”) e il *Corso di Letteratura greca* del Cesarotti che, citato da Giacomo, curiosamente non è presente nell'attuale biblioteca di palazzo Leopardi.

Sul fronte del latino la situazione non era certo migliore: anche in questo caso grammatiche arretrate, con la sola eccezione del recente lessico del Forcellini che risale al 1805. Questa fase di istruzione⁵³ alimentò in Leopardi anche l'interesse filologico; quello per le traduzioni venne dopo e precisamente nel 1815, l'anno della “conversione letteraria” che si svolse gradualmente fino al 1819.

Abbiamo quindi le traduzioni degli *Scherzi* epigrammatici (1814) di vari autori, tradotti dal greco; *La guerra dei topi e delle rane* (1815) la prima traduzione del poemetto burlesco *Batracomachia*

⁴⁶ Cfr. infra, pag. 73.

⁴⁷ Jacob Weller, *Grammatica Graeca nova*, a cura di J. F. Fischer, Lipsia, Leipzig, 1756.

⁴⁸ Gennaro Sisti, *Indirizzo per sapere in meno di un mese la lingua greca*, Napoli, 1752.

⁴⁹ Budé, *Commentarii Graecae linguae*, Parigi, 1548.

⁵⁰ *Compendiaria Graecae grammatices institutio in usum seminariorum patavinorum*, Padova, 1748.

⁵¹ Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997³, p. 13.

⁵² Fabricio, *Biblioteca greca*, Amburgo, 1718.

⁵³ Sulla quale molto si potrebbe dire: solo a titolo di spunto è interessante notare che l'istruzione del latino era affidata a Don Sanchini, un ecclesiastico, sulla base di grammatiche di ispirazione clericale, dunque la conoscenza del latino del giovane Leopardi era sicuramente quella del latino cristiano, cosa comprovata anche dal fatto che lui stesso lamenta la mancanza, nella sua biblioteca, dei grandi autori classici a fronte di una grande abbondanza di autori cristiani.

miomachia di 303 esametri, sempre dal greco; gli *Idilli* di Mosco (1815); il primo libro dell'*Odissea* (1816); le *Iscrizioni greche triopree* (1816) di Marcello di Side, medico e poeta dell'epoca di Adriano; la *Torta* (1816), traduzione del *Moretum* pseudovirgiliano; la *Traduzione del libro secondo della Eneide*⁵⁴ (estate 1816); il *Libro terzo dell'Eneide* (1816); la *Titanomachia di Esiodo* (1817), si tratta della traduzione dei vv. 664-723 della *Teogonia* di Esiodo dove si narra della lotta dei Titani contro Zeus; il *Frammento del libro di Giobbe* (1821); la *Guerra de' topi e delle rane* (1821-'22), la seconda versione della *Batracomiomachia*; il *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne* (1823); i *Versi morali tradotti dal greco*⁵⁵ (1823-1824); e ancora *Guerra dei topi e delle rane* (1826), terza e ultima versione del poemetto pseudo-omerico; ed infine l'*Epistola di Francesco Petrarca al cardinal Giovanni Colonna* (1827).

Questo a grandi linee l'elenco delle traduzioni principali, per contenuto ed estensione, del giovane erudito. Quello che varrebbe la pena di puntualizzare sarebbe il rapporto di Leopardi con l'antichità, ma rimandiamo questa discussione al secondo capitolo, cercando per il momento di rimanere sul terreno che abbiamo ora circoscritto, quello cioè dell'esperienza biografica. Le domande alle quali vorremmo cercare di dare una risposta sono due: Giacomo avrebbe avuto lo stesso interesse per i classici se la biblioteca paterna ne fosse stata sprovvista?

E, secondo quesito, come mai una personalità così attratta dalla spinte innovatrici non ha invece preferito letture più all'"avanguardia", magari di fattura francese?⁵⁶

Riguardo al primo punto dare una risposta è ovviamente impossibile, in quanto la storia non si fa con i se, tuttavia farsi un'idea della personalità di un autore (scopo di questo capitolo introduttivo) significa anche interrogarsi sui perché dei bivi che la sua esistenza ha preso. Sin dalle prime battute dello *Zibaldone*

⁵⁴ Con essa Leopardi si guadagnò l'attenzione di Vincenzo Monti e Pietro Giordani.

⁵⁵ Si tratta di traduzioni libere da Archiloco, Alessi Turio, Anfide, Tubulo e Eupili (quest'ultima datata al 1826 da G. Carducci).

⁵⁶ Per quest'ultima provocazione, che non nega affatto l'ipotesi sin qui sostenuta, si veda il capitolo sesto.

il tema è non solo presente ma quasi “opprimente”:

Per guardarci dai vizi e dalla corruzione dello scrivere adesso è necessario un infinito studio e una grandissima imitazione dei Classici, molto molto maggiore di quella che agli antichi non bisognava, senza le quali cose non si può essere insigne scrittore, e colle quali non si può diventar grande come i grandi imitati. Come il cocchiere fa guidando i cavalli per la china, che poco concede loro perchè troppo non gli rapiscano.

Peraltro il discorso non può non tener conto dell'annosa questione delle posizioni leopardiane all'interno della *querelle* classico-romantica: prima di tutto va chiarito che l'idea che Leopardi aveva del Romanticismo è diversa da quella che abbiamo noi oggi, di sicuro molto attenuata dall'isolamento di Recanati e dalla esiguità di testi romantici nella biblioteca paterna, soprattutto se ci limitiamo al periodo che va fino al 1820⁵⁷. In più c'è da mettere in rilievo la generale forma attenuata con cui il Romanticismo fu percepito e ricevuto in Italia: basti pensare alla definizione di *Sturm und Drang* in Germania e confrontarsi con il fatto che il divulgatore ufficiale italiano di questo movimento era una rivista dal nome “Il conciliatore”! Il mezzo che Giacomo aveva per tenersi il più possibile aggiornato erano i giornali che si faceva spedire da Milano, tramite alcuni amici⁵⁸; e precisamente la “Biblioteca italiana”, lo “Spettatore” e la “Gazzetta di Milano”. Per non parlare del fatto che anche a quei tempi i confini della classicità e del romanticismo erano tutt'altro che definiti:

Del resto anche all'epoca la confusione fra le due scuole era frequente: ad esempio, i confini tracciati dai critici italiani e francesi, specie di parte classicista, erano viziati da una scarsa conoscenza delle effettive tendenze delle letterature inglese e tedesca, e ora appaiono molto lontani dall'immagine del romanticismo delineata dalla storiografia letteraria più accorta.

⁵⁷ In pratica in quegli anni nella biblioteca c'erano solo alcuni volumi di Chateaubriand, Madame de Staël e dello Schlegel.

⁵⁸ Come lui stesso ammette in una lettera al Giordani.

Così Goethe e soprattutto Schiller venivano considerati tra i capofila della nuova scuola, ignorando le polemiche che li avevano contrapposti a questa e le profonde differenze filosofico-politiche, prima ancora che letterarie, che li separavano.⁵⁹

Questo stesso errore è stato clamorosamente commesso anche nei confronti di Leopardi, additato per molto tempo come il prototipo di autore romantico, errore che ancora perdura in molte antologie scolastiche. Un tipo di errore dal quale non si sono salvati molti altri autori della nostra storia letteraria, e che si fonda su una svista di fondo, e cioè la pretesa di esattezza delle etichette “romantico”, “illuminista”, “arcadico”, etc., che altro non sono se non approssimazioni, indicazioni storiche volte al collocamento meramente tale di un’opera o di un autore ma che ben poco possono pretendere circa la qualificazione dei contenuti o delle poetiche.

Ora l'uso di formule quali *romantico*, *barocco*, eccetera, è appunto di dare il *la* all'interpretazione d'un'opera d'arte o, in altre parole, di segnare i limiti entro i quali il problema critico va impostato, e oltre i quali è l'arbitrio, l'anacronismo. Quelle formule vogliono soltanto tener presente il carattere dell'epoca in cui l'opera fu prodotta, sì da evitare che un accordo di parole, o di suoni, o di colori, o di forme, venga surrettiziamente riempito con intenzioni che son suscitate nella mente dell'interprete, ma che certo non esistevano nella mente dell'artista. Analoghi risultati possono provenire da intenzioni ben distinte. Così se in un secentista come Alessandro Adimari troveremo un sonetto d'amore per una bella sepolta, ci guarderemo bene dal vedervi una manifestazione di romantica necrofilia; se altrove egli andrà in visibilio per una bella donna ferita, ci asterremo dal dare a simile componimento il senso di una morbosa squisitezza baudelairiana del tipo di *Une Martyre*; ma tenendo presente il panconcettismo barocco, attribuiremo la scelta di quei repellenti soggetti più che altro a desiderio di provocar meraviglia attraverso l'uso concettistico che d'essi potevasi fare. [...] Approssimazioni come barocco, romantico, decadente, ecc. han tratto origine da determinate

⁵⁹ Riccardo Bonavita, *Descrizione di una battaglia*, in AA.VV., *Antichi e moderni*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 24-25.

rivoluzioni della sensibilità, e non giova distaccarle dalla loro base storica per applicarle generosamente agli artisti più disparati, secondo il più o meno stravagante capriccio dei critici. Troppo spesso l'artista mancato che vive represso nell'animo del critico cerca uno sfogo intessendo un romanzo critico, ossia proiettando su un autore una luce a lui aliena, che ne altera la figura rammodandola a scapito della corretta interpretazione. A tale scopo, quelle approssimazioni sono adoperate capricciosamente dal critico come salse e pimenti da un abile cuoco per mascherare le vivande. Così il Petrarca si sorprende a baroccheggiare, e, anzi, addirittura ad anticipare il Proust, il Tasso a romanticheggiare, il Marino a dannunzieggiare; [...] Ma quelle approssimazioni vogliono soltanto indicare dove batte l'accento, ed hanno un senso solo nell'ambito di certi periodi storici. Uno stesso concetto assume significato diverso nel Petrarca in cui si trova adoperato per la prima volta, e nel Marino, che l'ha imitato da Petrarca: poiché il Marino lo investe con lo spirito barocco alieno al Petrarca, e vi fa convergere l'attenzione del lettore. Nel Petrarca quel concetto è incidentale, nel Marino deliberatamente essenziale. Onde la problematicità di ricerche su precursori del secentismo, del romanticismo, e magari del futurismo, ricerche tanto eleganti, quanto il più delle volte arbitrarie e inconclusive, poiché quelle formule empiriche non sono applicabili a ogni tempo e a ogni luogo. Credo che dall'aver trascurato questo criterio derivi lo scredito in cui son cadute certune di quelle approssimazioni, e specialmente l'antitesi classico-romantica. Quest'antitesi, introdotta, com'è noto, dal Goethe e dallo Schiller, ha finito per essere adottata come criterio interpretativo per tutte le età e tutte le letterature; e in letteratura, e anche nelle arti plastiche e nella musica, si parla spesso di classici e romantici a quel modo che, in politica, si parla universalmente di conservatori e di liberali, con estensione manifestamente arbitraria.⁶⁰

Sta di fatto che la posizione di Giacomo all'interno della famigerata *querelle* assume aspetti sfumati e singolari: quello che egli contesta del Romanticismo in questi anni giovanili⁶¹, schierandosi eroicamente dalla parte dei classicisti, è la poetica

⁶⁰ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni, 1996⁵, pp. 15-19.

⁶¹ Gli anni cioè dei suoi interventi sulla battaglia classico-romantica.

dell'orrido e del truculento che ha modo di conoscere attraverso le opere del Byron, poiché secondo lui questi atteggiamenti sovvertono le regole della poesia e del buon gusto. Aggiungiamo inoltre che in Italia circolava abbondantemente l'idea di poesia romantica come poesia dell'orrido, vuoi per la *Lettera semiseria* di Berchet che additava l'*Eleonora*, una ballata spettrale di Burger, come archetipo dell'orrido romantico, vuoi per gli autori presenti nelle riviste che Leopardi leggeva, che trattavano delle forze inspiegabili che agivano nel mondo, quali Ann Radcliffe⁶², Lewis⁶³, Southey, Coleridge⁶⁴.

Ben lungi dal voler esaurire in queste poche pagine l'interessante discussione dell'inserimento di Giacomo all'interno della battaglia classico-romantica, aggiungiamo solo che la visione del romanticismo che il nostro poeta si era venuto formando non gli derivava solo dalla lettura di queste opere sparse che abbiamo citato ma anche e soprattutto dalla lettura degli interventi degli altri intellettuali che alla *querelle* parteciparono attivamente, ricordiamo inoltre che il testo base di questa disputa, l'*Allemagne*, comparirà nella biblioteca paterna solo nell'autunno del '21!

Aggiungiamo solo un ulteriore spunto di riflessione: dobbiamo tenere bene a mente la tendenza, almeno nel primo Leopardi, ad articolare il proprio pensiero, secondo schemi prettamente settecenteschi, in termini di dicotomie nette; molte di queste⁶⁵ non corrispondono affatto alle due categorie "classici" e "romantici" e spesso si mescolano, appartenendo ora all'uno ora all'altro: ecco che punti di forza dei classicisti nelle dicotomie leopardiane appartengono all'opposta fazione e viceversa; e quelli che a Leopardi sembrano punti cruciali della discussione,

⁶² Ci riferiamo all'opera *Il Romito della tomba misteriosa, ossia il fantasma dell'Antico castello*.

⁶³ L'opera in questione è *Il Romanziere inglese, ossia scelta di componimenti patetici tratti da quella lingua*.

⁶⁴ Si fa riferimento alla tragedia *Il rimorso*, con scene di spettri, incantesimi e intrisa di esotismo.

⁶⁵ Illusione/verità, mitologia/scienza, primitivo/moderno, infanzia/vecchiaia, natura/civiltà, etc.

in realtà poco c'entrano col dibattito contemporaneo ma appartengono di fatto al sistema filosofico del Poeta che spesso così si trova ad essere una figura isolata ed inattuale.

Lasciando ad altra sede il proseguo di questo discorso a noi preme tirare alcune conclusioni sulle domande che ci eravamo posti all'inizio del paragrafo: indubbiamente Giacomo avrebbe calcato la strada dei classici anche se la biblioteca paterna non ne fosse stata così ricca, questo in virtù degli stimoli esterni di cui abbiamo ora parlato; per quanto riguarda le letture d'oltralpe possiamo farci un'idea di come sono andate le cose: Giacomo aveva accesso a testi francesi oltre che inglesi, tedeschi, etc., tuttavia non si elegge traduttore di essi ma dei greci e dei latini; forse per una reazione ideologica alla De Staël, forse perché voleva vestire le sue idee "progressive" d'una luce immortale e mitica, ed infine (ma rimandiamo questa più ampia riflessione al prossimo e all'ultimo capitolo) perché il rapporto che Leopardi aveva con i classici era particolarissimo ed essi erano visti come una sensazione piuttosto che un dato storico, un'eco, qualcosa di archetipico che è dentro di noi: le idee "avanguardiste" erano ben presenti nella mente dell'Autore, ma venivano dissimulate sotto la patina dell'eterna bellezza classica. L'atmosfera descritta nei classici era un rifugio intellettuale, una "terra di mezzo" dove Giacomo era l'assoluto padrone e dove nessuno avrebbe messo facilmente bocca, almeno fino al divampare della battaglia tra classicisti e romantici.

CAPITOLO II

LEOPARDI E I SEGNALI DEI *PARALIPOMENI*

“In Italia quando un’opera letteraria
ha un fine politico, i posteri perdono
sempre le tracce delle sue origini”

[U. Foscolo, *Poemi narrativi*]

2.1 Ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι...

Prendiamo spunto dal fondamentale lavoro del Blasucci⁶⁵ per dare non solo il titolo ma anche il senso a questo capitolo, che intende ripercorrere le primissime tappe della genesi dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, opera nella quale, secondo noi, alberga il più profondo spirito ironico leopardiano. Non entreremo nel merito delle singole opere che citeremo come precedenti letterari all’idea di “animali parlanti” come metafora del genere umano, ma ne lasceremo abbondanti spunti per chi volesse indagare in tale direzione.

I *Paralipomeni della Batracomiomachia* sono un poemetto satirico di otto canti in ottave. Viene presentato come continuazione del poema pseudomerico *Batracomiomachia* che per ben tre volte era stato tradotto da Leopardi (e precisamente nel 1815 con il titolo *La guerra dei topi e delle rane*, nel 1821-'22 con il titolo *Guerra de' topi e delle rane* e nel 1826 con il titolo *Guerra dei topi e*

⁶⁵ Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Bologna, il Mulino, 1985.

delle rane).

La citazione foscoliana in esergo ci proietta verso la problematica che ne è oggetto: sviscerare gli intenti di Leopardi nell'affrontare una tematica storica molto chiara ma le cui tracce si sono perse tra fraintendimenti, forzature ed accostamenti a volte arditati. Per far questo ripercorreremo le principali tappe critiche che il poemetto ha incontrato nel suo viaggio dalla sua composizione fino ai nostri giorni. Le notizie e i riferimenti di Leopardi attorno a questa sua opera sono estremamente scarsi, quindi è piuttosto complicato risalire alle origini delle motivazioni e delle scelte stilistiche e compositive. Di certo possiamo dedurre che la stesura è posteriore al 1831 (per via dell'accenno storico alla sconfitta dei Belgi⁶⁶) e la composizione, se si crede alle parole di Ranieri, durò fino alla morte del poeta.

Nella storia della *Batracomiomachia* pseudo-omerica, Rubabriciole, nipote del re dei topi Mangiaprosciuti, viene ingannato dal principe delle rane Gonfiagote che si offre di fargli attraversare uno stagno e poi lo abbandona nel mezzo delle acque condannandolo a morte certa. A seguito di questo evento scoppia quindi la guerra tra i topi e le rane, in soccorso delle quali gli dei inviano i granchi, decretando così la sconfitta dei topi. A questo punto interviene Leopardi che da seguito, con i *Paralipomeni*, alla storia⁶⁶. Si tratta della guerra scoppiata fra i topi e le rane in seguito agli avvenimenti trattati nel poemetto ed in queste vicende si ravvisano precisi riferimenti alla situazione politica italiana del tempo: i topi rappresentano i liberali, le rane le truppe papaline ed i granchi gli austriaci.

L'allegoria basata sul mondo animale ha radici lontane da ricercarsi nella struttura stessa della favola greca dove, a differenza dell'epica, i significati sono solo veicolati dalle cose o dai comportamenti e le riflessioni verbali sono, se non del tutto inesistenti, comunque molto circoscritte, limitandosi a massime o moniti conclusivi.

⁶⁶ I *Paralipomeni della Batracomiomachia*, tratto da G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Milano, Newton & Compton, 1997, p. 238, c. I, st. 4.

⁶⁶ Il termine "paralipomeni" significa appunto "cose tralasciate".

L'allegoresi del mondo animale è propria di ogni cultura e di ogni immaginario collettivo: anche la filosofia se ne è servita in molti suoi miti, da Pitagora a Aristotele, da Empedocle a Platone. Quello che veniva chiaramente stabilito in questa sede era sì una sorta di continuità tra il mondo animale e quello degli uomini ma al tempo stesso anche una netta cesura nel βουλευτικόν, cioè la capacità di usare l'intelletto per prendere decisioni. Che la realtà del mondo animale fosse radicata nella cultura arcaica è evidente da diversi indizi, basti qui citare l'etimo stesso della parola "tragedia" che in una delle ipotesi più accreditate significa "danza dei capri", ma al tempo stesso questo mondo animale serviva a conferire carattere di superiorità a quello umano, in virtù di una serie di contrasti che fondamentalmente si basavano sulla mancanza di assennatezza negli animali.

La prima opera da citare a tal proposito è il *Corpus Aesopiacum*: si tratta di una raccolta di favole, risalente probabilmente al V secolo, scritte da Esopo, figura che assume tratti mitici e connotati sfumati al pari di quella di Omero⁶⁷. Il *corpus* giunto a noi è l'esito di tardive redazioni, interpolato con aggiunte e parti spurie, ma la sua notevole importanza è attestata dal fatto che Aristofane testimonia che ad Atene esso era usato come testo scolastico. Le favole di Esopo sono molto semplici: due o tre protagonisti, generalmente sempre animali e sempre di specie diverse, caratterizzati da tipi fissi o "maschere"⁶⁸: abbiamo così la volpe astuta, il lupo ingordo, la scimmia infingarda e fraudolenta, etc. Accanto a questi animali compaiono anche gli umani, personaggi presi dall'umile lavoro quotidiano (pastori, contadini, pescatori) che vengono contrapposti singolarmente alle bestie determinando, da questa contrapposizione, un vincitore ed un vinto. Gli errori che gli animali commettono, le loro insensatezze, le ingordigie, le sviste e le colpe sono irragionevolezza umane, non proprie del mondo degli animali: a questi vengono

⁶⁷ La tradizione lo vuole trace o frigio di nascita, di condizione servile. Secondo alcune descrizioni era di aspetto deforme, visse una vita tragicomica e morì di morte violenta ad opera degli abitanti di Delfi.

⁶⁸ Come nella commedia plautina.

attribuite in quanto specchio della specie umana. In ogni caso la favola di Esopo illustra consigli e moniti ma non produce satira di nessun tipo, tantomeno satira politica: questi personaggi maledicono se stessi quando compiono errori per aver scelto male, ma in una tassonomia che preordina i valori e non li sottopone a giudizio o revisione morale. I personaggi insomma riconoscono di aver scelto il male, ma non si pongono il problema di capire cosa sia il male.

La storia delle rane e dei topi confluì anche nei codici di Fedro, divenendo un classico nella tradizione medievale.

Per orizzontarci in questo *mare magnum* che è il *corpus* di Esopo ci fornisce importanti coordinate Dante, nel canto XXIII dell'*Inferno*, nella quinta bolgia, dove scoppia una lite tra i diavoli che Dante paragona alla lite tra i topi e le rane narrata dall'autore greco:

Taciti, soli, senza compagnia
 N'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,
 come frati minor vanno per via.
 Volt'era in su la favola d'Isopo
 Lo mio pensier per la presente rissa,
 dov'el parlò de la rana e del topo.⁶⁹

Leopardi, come confermato da una nostra puntuale ricognizione nella biblioteca paterna, conosceva questa tradizione nella versione del Burmanno⁷⁰, in latino. Si tratta di una suggestione molto forte in quanto la storia narra le vicende di un topo che stringe amicizia con un ranocchio⁷¹, il topo lega una zampa del ranocchio alla sua e quando la rana salta in acqua, il topo affoga. Infine un nibbio vede il topo che galleggia e lo cattura per mangiarselo, catturando così anche la rana: i morti quindi

⁶⁹ *Inf.* XXIII, vv. 1-6.

⁷⁰ Phaedri Aug. Liberti, *Fabularum Aesopiarum Libri V* cum integris commentariis curante Petro Burmanno, ed. III, Lugduni Batavorum, 1745.

⁷¹ Ci troviamo quindi di fronte ad una palese forzatura della realtà; viene cioè compiuto qualcosa di innaturale (vedi più avanti nel testo la storia di Edipo).

in qualche modo uccidono i vivi, una sorta di vendetta dell'aldilà⁷².

Dunque gli *αλογα ζωα* non hanno funzioni satiriche⁷³ ma alla satira possono servire, e Leopardi se ne accorse da subito:

[...] è evidente che quel poema è scritto ad imitazione di Omero e col suo stile, e che vi si svolgono in ridicolo molti pensieri e molte espressioni che Omero applica alle cose più serie. Gonfiagote è il Paride, e Rodipane il Menelao della *Batracomiomachia*. La descrizione delle armature dei topi e delle rane è un'imitazione caricata delle tante di questo genere che si trovano nell'*Iliade*. Giove, che vedendo prepararsi la battaglia, aduna gli Dei, è appunto il Giove di Omero vestito con abiti da commedia.⁷⁴

Proseguendo nella nostra rassegna di opere antiche che poterono fornire ispirazione a Giacomo citiamo *Sulla malignità di Erodoto*, un'opera di Plutarco dove si parla appunto di una battaglia tra topi e rane; una favola che non aveva nulla di satirico.

Abbiamo poi Eliano con le sue *Storie di animali*, e varie citazioni in Archiloco, Solone ed altri minori. Quello che sembra legare tutte queste letture è un vivo interesse per l'anima delle bestie, un interesse di natura filosofica, che Leopardi svilupperà ne *I filosofi e il cane* (1810) di cui parleremo più avanti in questo capitolo.

Le favole dalle quali il giovane Giacomo riceveva suggestioni erano dunque favole di matrice classica e questo spiega secondo noi l'affezione che il poeta coltivò per quest'opera: un interesse che aveva le sue spinte nell'aspetto filologico (come vedremo più avanti) ma anche nel fascino stesso del *τόπος* letterario: gli animali della favola assumono significato nel momento stesso in cui gli uomini vi si riflettono. Le favole greche attribuivano alle bestie origine e caratteristiche umane (anche se

⁷² Come in Eschilo o in Sofocle.

⁷³ Cfr. C. Ferrini, *Kant, H. S. Reimarus e il problema degli aloga ζωα*, in "Studi kantiani", XV, 2002.

⁷⁴ G. Leopardi, *Discorso sopra la Batracomiomachia*, in Pierpaolo Fornaro, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999, p. 141.

fisse e stereotipate) e questo forniva conferme e giustificazioni all'idea di poetica che il poeta si andava formando: una poesia che non riguardasse l'uomo nella sua esteriorità ma ciò che dell'uomo è proprio. Così avverte lo stesso Leopardi:

[...] la poesia non diletta nè molto nè durevolmente se verte
 [...] sopra uomini ma non sopra ciò che meglio spetta
 all'uomo ed a ciascun lettore, cioè le passioni, i sentimenti,
 insomma l'animo umano.⁷⁵

Qui s'innesca una polemica antiromantica verso l'uso di dar voce e sentimenti agli oggetti, cosa per Leopardi impensabile e comunque irrealizzabile a meno di non trasferire negli oggetti una natura umana, insomma di renderli metafora umana con proprietà umane.

L'arma di questa battaglia contro il pensiero romantico sono appunto le favole greche, poiché esse non trasferirono sentimenti e voci umane negli oggetti inanimati (ribadiamo ancora una volta cosa impensabile per il Poeta) ma si servirono degli animali, trovata geniale per il loro naturale accostarsi al genere umano (nelle abitudini primarie come il mangiare, il dormire, etc.) e la possibilità di renderli specchio di quest'ultimo:

Non tanto io quanto voi stessi, o Lettori, spontaneamente avvertirete in primo luogo la naturalezza e bellezza delle favole greche, le quali [...] popolarono il mondo di persone umane, e alle stesse bestie attribuirono origine umana, acciocché l'uomo trovasse [...] quello che la natura lo spinge [...] a cercare, dico enti simili a sé.⁷⁶

Dunque il giovane poeta trova nella tradizione classica non solo il fascino per tematiche che lo interessavano e che gli sembravano utili a fini poetici, ma anche gli strumenti per combattere contro i romantici; un'antichità classica che cercheremo di dipingere meglio nel prossimo paragrafo.

⁷⁵ *Zibaldone*, cit., pens. n° 1847 del 5 ottobre 1821.

⁷⁶ *Zibaldone*, cit., p. 992.

2.1 L'ANTICHITÀ CLASSICA PER LEOPARDI

L'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni, siano materiali, come una prospettiva, una veduta romantica ec. ec. o solamente spirituali ed interiori. Perchè ciò? per la tendenza dell'uomo all'infinito. L'antico non è eterno, e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli, produce una sensazione indefinita, l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde, e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno. Non così nelle cose moderne, perch'ella non vi si può perdere, e vede chiaramente tutta la stesa del tempo, e giunge subito all'epoca, al termine ec. Anzi è notevole che l'anima in una delle [1430] dette estasi, vedendo p.e. una torre moderna, ma che non sappia quando fabbricata, e un'altra antica della quale sappia l'epoca precisa, tuttavia è molto più commossa da questa che da quella. Perchè l'indefinito di quella è troppo piccolo, e lo spazio, benchè i confini non si discernano, è tanto angusto, che l'anima arriva a comprenderlo tutto. Ma nell'altro caso, sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia indefinito, v'è però in questo, che lo spazio è così ampio che l'anima non l'abbraccia, e vi si perde; e sebbene distingue gli estremi, non distingue però se non se confusamente lo spazio che corre tra loro. Come allorchè vediamo una vasta campagna, di cui pur da tutte le parti si scuopra l'orizzonte.⁷⁷

Questo passo dello *Zibaldone* è piuttosto noto per essere stato messo più volte in relazione con l'idillio *l'Infinito*, ma in realtà esso è molto importante per capire come l'Autore considerasse il concetto di "antico". Giustamente abbiamo parlato di concetto, poiché l'antichità che Leopardi ha in mente non è quella dei classicisti umanisti, che ne facevano un modello da imitare, da restaurare. Pare più esatto affermare che l'antico sia una sensazione, ancora meglio una sensazione riguardante il tempo; immaginazione di qualcosa che non c'è più, che perde irrimediabilmente il suo senso e la sua funzione nel momento stesso

⁷⁷ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., pensiero n° 1429-1430 del 1 agosto 1821.

in cui si concretizza, come chiarisce Francesco Tateo:

Classici non appare che una volta nell'indice leopardiano, in un'accezione perfettamente contraria a quella di *antichi*, per designare appunto l'esattezza della pedanteria che guasta l'irregolarità del genio.⁷⁸

Lo stesso Autore precisa la sua posizione in un pensiero dello *Zibaldone*:

È un curioso andamento degli studi umani, che i geni più sublimi liberi e irregolari, quando hanno acquistato fama stabile e universale, diventino *classici*, cioè i loro scritti entrino nel numero dei libri elementari, e si mettano in mano de' fanciulli, come i trattati più secchi e regolari delle cognizioni *esatte*.⁷⁹

Dire antico invece è come dire arcano, perduto in un tempo che fu del quale ora rimangono solo gli echi, le suggestioni, le immagini sfumate. In questa concezione peraltro troviamo una guida per capire la difficilissima posizione leopardiana all'interno della battaglia classico-romantica, una posizione che sfugge poiché la *suppositio terminorum* dalla quale Leopardi partiva era fundamentalmente diversa dalla nostra, quantomeno a proposito dei concetti di “classico” e di “romantico”:

Leopardi tende a far incontrare antico e romantico [...], spogliando i due termini delle concrezioni storiche, e facendone due forme analoghe di sensibilità dell'indefinito poetico, collocando ai due poli opposti la banalizzazione dell'antico, che è il classicismo, e la banalizzazione del romantico, che è il romanticismo.⁸⁰

La poesia di Leopardi è fatta di evocazioni, di ricordi e quindi le sue basi non possono che essere la poesia antica e ciò che essa evoca; il senso dell'indefinito, del lontano, delle imma-

⁷⁸ Francesco Tateo, *Su Leopardi e gli antichi*, in *Antichi e moderni*, supplemento annuale di “Schede umanistiche”, I, 1998, p. 9.

⁷⁹ G. Leopardi, *Op. Cit.*, pensiero n° 307, 8 novembre 1820.

⁸⁰ F. Tateo, *Op. Cit.*, p. 10.

gini prospetticamente sfumate, magari dietro una siepe, sono funzioni dell'immaginazione. L'immaginazione a sua volta costituisce la vita contemplativa, l'*otium* ciceroniano riscritto secondo un nuovo codice, e la poesia diviene quindi lontananza avvertita nel presente.⁸¹

Giustamente l'esegesi che si esercita sui versi di Leopardi ricorre alla riflessione della prosa [...], per commentare la poesia, perché la poesia era per lui – com'è noto – il trasferimento di quella riflessione in una scrittura “diversa” (*alia lingua loqui*); ma la diversità riguarda proprio la nostra questione degli antichi, la poesia come trasferimento di quella riflessione nella lontananza del codice antico, che spiega anche il registro tipico della poesia leopardiana, senza che si debba ricorrere al concetto accademico di classicismo: la poetica della lontananza.⁸²

2.2 PRECEDENTI LETTERARI

Non è facile, quando si vuole analizzare un testo alla ricerca delle motivazioni delle scelte lessicali, poetiche, o comunque “tecniche” che lo hanno generato, ricostruire nel dettaglio la sua gestazione nella mente dell'autore. Una serie di fattori rimarrà sempre inesplorata, pur incidendo probabilmente in maniera determinante.

Nel caso in esame ripercorrere le tappe dei precedenti letterari che hanno avuto influenza su Giacomo Leopardi è praticamente impossibile, tenuto conto del fatto che non v'è traccia certa delle letture del giovane poeta, e anche se ci fosse sarebbe difficile stabilire in che misura Giacomo abbia maturato da solo determinate scelte o si sia fatto influenzare da altri autori. Abbiamo ristretto il campo alle opere più famose che avessero lo stesso o simile argomento della *Batracomiomachia* e abbiamo po-

⁸¹ Il che ci porterebbe almeno a riconsiderare sotto nuova luce alcune affermazioni apparse come retoriche, come ad esempio la tematica dell'*ubi sunt*.

⁸² *Ibidem*, p. 19.

tuto verificare l'effettiva presenza di questi testi nella biblioteca di Monaldo⁸³.

Ci occuperemo solo di alcuni dei precedenti letterari "illustrati" cui il Poeta, secondo la nostra ipotesi, si ispirò. Tuttavia per avere un quadro complessivo di tutte le possibili suggestioni, ci affidiamo all'ottimo elenco del Facchetti:

[...] parlo di fonti vere e proprie e non di richiami culturali occasionali. [...] mi limiterò ad individuare le principali [...] che [...] suddivido in: a) incidentali; b) proprie; c) intenzionali. [...] Di esse, naturalmente, la maggior parte si raggruppa sub c; le altre, equamente, sub a e b. Di queste ultime due categorie, rientrano in a: 1) *La Storia del reame di Napoli* del Colletta; 2) Le conversazioni del Leopardi con lo stesso; 3) I vari cenni desumibili da *Sette anni di sodalizio con G. Leopardi* del Ranieri; 4) La lettera del Leopardi del 21.6.1832 al De Sinner. In b, invece: 5) Alcune *Operette morali*, e precisamente: *Storia del genere umano*; *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*; *Il Parini ovvero della gloria*; *Dialogo di Federico Rysch e delle sue mummie*; ma anche pensieri vari dello *Zibaldone*. 6) Le varie traduzioni della *Batracomiomachia* [...]; 7) L'insieme delle opere che riguardano, come scrive il Fubini⁸⁴ «... mondi remoti e fenomeni strani e singolari della natura»; quindi, in particolare: a) *Il Discorso sopra la vita e le opere di M. C. Frontone*; b) la traduzione dei frammenti delle *Antichità romane* di Dionigi di Alicarnasso; c) la traduzione della *Titanomachia* di Esiodo ed il relativo discorso preliminare; d) la *Palinodia a Gino Capponi*; e) *I nuovi credenti*; f) gli *Errori popolari degli antichi*; g) *l'Orazione agli italiani in occasione della liberazione del Piceno*. I contributi specifici, poi, a mio parere e senza dilungarmi, consistono: nella formulazione del tema della felicità quale presupposto politico dell'agire umano, ma purtroppo inconcludente (*Storia del genere umano*); nell'affinamento della *vis* satirica (*Palinodia di Gino Capponi*); nell'accostamento circostanziato al mondo storico ed alla poetica primordiale (*Antichità romane*; *Titanomachia*;...)⁸⁵

⁸³ Cosa che comunque non garantisce a sua volta la certezza che Giacomo abbia effettivamente letto quei testi, o li abbia letti magari solo in parte per poi accantonarli.

⁸⁴ Mario Fubini, *Opere*, Torino, 1977.

⁸⁵ Vittorio Facchetti, *Precedenti, struttura e problematica politica dei "Paralipomeni della Batracomiomachia"*, in AA.VV, *Il pensiero storico e politico di Giacomo*

L'elenco prosegue con la vastissima categoria c (quella delle fonti "intenzionali"), che comprende la *Batracomiomachia* nella versione originale, l'*Iliade*, l'*Odissea*, gli *Animali parlanti*, l'*Orlando furioso*, il *Giorno del Parini*, i *Dialoghetti* monaldiani, il *Rapporto intorno gli scavi pompeiani eseguiti negli anni 1835-'38* dello Schulz, le opere speculative del Vico, e così via fino alle opere filosofiche, storiche ed economiche sia degli illuministi che dei romantici, gli opuscoli liberal-progressisti di fine Settecento, e simili. In ogni caso si può concludere che:

Tutte, comunque, vuoi di *a* e *b* vuoi di *c*, hanno avuto, nel Leopardi, un rielaboratore capace di fonderne gli elementi oggettivi con quelli più autenticamente soggettivi, sì che ogni contributo è valso e vale, più che in sé in rapporto all'opera che, unitariamente, ne deriva.⁸⁶

Questo l'elenco del Facchetti, cui diamo fiducia di completezza, dal quale estrarremo solo alcuni esempi, per indagare sulle dinamiche variantistiche e d'ispirazione che tali opere possono aver innescato, aggiungendo anche autori che secondo la nostra ipotesi hanno comunque influenzato la tradizione alla quale Leopardi attingeva; vediamo quindi in dettaglio di quali ispiratori e maestri Giacomo poteva disporre tenendo presente che avremo modo di constatare meglio nei prossimi e più specifici capitoli come molto Leopardi debba, per i rimaneggiamenti della *Batracomiomachia*, al Tassoni, e più in generale a tutta la tradizione eroicomica del Seicento; in questo paragrafo tratteremo un diagramma riassuntivo di questo tipo di letteratura che servirà da strumento per l'analisi del testo che verrà proposta in seguito.

- ALESSANDRO TASSONI (Modena, 28/11/1565 – 25/4/1635)

mo Leopardi – Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984), Firenze, Olschki, 1989, pp. 193-194.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 195.

Alessandro Tassoni si vantava di essere il creatore ed il fondatore di questo tipo di poesia, mista di eroico e di comico, e quindi in sostanza di un nuovo genere letterario. Ne parla spesso in più punti ed in particolare nella prefazione all'edizione della *Secchia rapita* del 1624, ma questo suo vanto per parecchio tempo segnò anche i limiti del suo poema. Non è questa la sede per discutere degli elementi comici di cui è piena l'epopea romanzesca dei secoli XV e XVI, tuttavia è importante notare almeno come l'effettiva novità del Tassoni consista nel mescolare serio e faceto nello stesso argomento, e la *Secchia rapita* differisca sia dal *Morgante* sia dai poemi burleschi che la precedettero per la deformazione comica che investe tutta la società, messa in ridicolo nella sua interezza, ora con intento di satira civile, ora per semplice divertimento stilistico. In ogni caso dal Tassoni in poi il Seicento è pieno di poemi eroicomici: si tratta di una poesia bizzarra che si pone il fine di rispecchiare la vita umana nei suoi contrasti e nei suoi toni diversi; per questi motivi i suoi registri si muovono dalla satira alla parodia, dalla caricatura alla facezia, dal sorriso pacato allo scherzo triviale. Di certo non si può dire che questa produzione sia il frutto di una coscienza morale fremente di sdegno per gli odi civili, le rivolte e la situazione socio-politica in generale, mancando di fatto questi toni nelle opere ad eccezione di qualche sporadico caso.

Tornando al Tassoni, sappiamo che egli era modenese, di animo insofferente, battagliero e ribelle. Le cronache riferiscono anche della sua indole scherzosa e della sua dialettica tagliente, spesso impegnata a deridere letterati, conoscenti e parenti senza né misura né pietà. Tuttavia alcune ombre si addensano sulla sua biografia visto che altri ne parlano come di un uomo arido, vendicativo, rissoso, avido di denaro; probabilmente queste voci provengono da circoli particolarmente colpiti dai suoi versi, tanto che si arrivò a dire che egli scriveva versi ingiuriosi sotto pagamento. Ravvedutosi e spinto dal desiderio di trovare gloria, si reca a Roma dove viene nominato primo segretario del cardinale Ascanio Colonna. Per un certo tempo visse in questa città, fra gli amici, dedito agli studi e alla coltivazione di un campo, membro onorato dell'Accademia

degli Umoristi. A Roma diviene anche l'informatore politico di Casa Savoia che lo ricompenserà con l'incarico di segretario dell'ambasciata piemontese in Roma e più tardi con la nomina a "gentiluomo ordinario" del cardinale Maurizio a Torino. Vive gli ultimi anni a Modena, presso la corte estense, venerato come il poeta che ha dato lustro alla città natale con due opere, i *Pensieri* e il poema umoristico-satirico *La Secchia rapita*, considerato il capolavoro della poesia eroicomica. Ci preme, di questo aspetto biografico, mettere in evidenza solo quella che potrebbe essere una sfumatura anche leopardiana, come si evince dal discorso di Previtera:

Donde le infinite disuguaglianze, le antinomie e le gravi contraddizioni di questo scrittore, in cui par che ci fossero due nature contrastanti: da una parte lo storico, l'erudito, il filologo, l'ammiratore dell'arte antica, e dall'altra il verseggiatore comico e burlesco, lo schernitore d'Omero e dei poemi omerici.⁸⁷

L'opera di Tassoni è forse il testo più interessante di cui tenere conto sotto l'aspetto filologico: secondo noi da questa derivarono a Giacomo precise suggestioni stilistiche, che lo portarono a cambiare in maniera decisa ed incisiva l'aspetto lessicale delle successive traduzioni della *Batracomiomachia*, passando da un linguaggio raffinato ad uno più incisivo e, per certi versi, popolare.

Il poema è scritto in ottave e l'episodio centrale è costituito dai modenesi che inseguono i bolognesi per punirli di un oltraggio perpetrato nella loro terra. Alcuni facinorosi entrano in Bologna e, per dissetarsi, calano in un pozzo una secchia di legno. Arrivano i bolognesi e si scatena una zuffa proprio per quella secchia che comunque i modenesi riescono a portare nella loro città. Scoppia allora una vera guerra, alla quale partecipano anche gli dei dell'Olimpo (riferimento satirico ai poemi omerici). Famoso il personaggio del Conte di Culagna che occupa ben tre canti dell'opera; il conte è un eroe della paura ed

⁸⁷ Carmelo Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo*, Milano, Vallardi, 1942, p. 10.

in più "filosofo, poeta e bacchettone"; ben nota la scena della purga che fa i suoi effetti nel ventre del Conte, mentre costui si trova nella pubblica piazza. Il Croce afferma che nell'opera avviene la liberazione scherzosa dall'epica tradizionale e soprattutto dai suoi disfatti epigoni, pur mantenendosi vivi l'ammirazione ed il culto per il poema del Tasso, così vicino alla nuova sensibilità estetica ed umana.

Di quanto e come la lettura di quest'opera abbia influito sulle traduzioni della *Batracomiomachia* si dirà più avanti, basti ora precisare che la *Secchia rapita* non compare nell'indice dei testi contenuti nella biblioteca di Monaldo, e quindi potrebbe sfuggire ad una ricognizione a distanza: nella biblioteca di Recanati invece il testo c'è, anche se non presenta nessuna annotazione a margine di mano di Giacomo Leopardi.⁸⁸

Nella *Secchia* i motivi ispiratori sono più d'uno e non si può parlare unicamente di satira politica: l'autore schernisce nemici personali della sua città, conoscenti invisibili, dileggia i difetti della società contemporanea mascherandola sotto altre epoche, parodia il poema eroico e cavalleresco, i petrarchisti, i marinisti, gli aristotelici e i cruscanti. Il poema per questo motivo ha poca continuità interna, e piuttosto che di azione si deve parlare di episodi, movenze eroiche, scene. Di certo non furono gli intenti polemici ad attrarre Leopardi, poiché questi sono veramente blandi; il poema anzi è dichiaratamente un esercizio, un divertimento, un esperimento per verificare come i due stili interagissero insieme; lo stesso autore lo dice nella prefazione all'opera:

La Secchia Rapita, poema di nuova spezie inventata dal Tassone, contiene una impresa mezza eroica e mezza civile, fondata su l'istoria della guerra, che passò tra i Bolognesi e i Modanesi al tempo dell'imperador Federico Secondo, nella quale Enzio re di Sardigna, figliuolo del medesimo Federico, combattendo in aiuto de' Modanesi, restò prigioniero e prima d'esser liberato morì in Bologna, come oggidì ancora può vedersi dall'epitafio della sua sepoltura nella chiesa di S. Domenico.

⁸⁸ Per queste informazioni si ringrazia il prezioso aiuto della biblioteca di casa Leopardi, dott.ssa Carmela Magri.

[...] Ma comunque si sia, quando l'autore compose questo Poema (che fu una state nella sua gioventú) non fu per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco; imaginando che se ambidue di lettavano separati avrebbero eziandio dilettrato congiunti e misti, se la mistura fosse stata temperata con artificio tale che dalla loro scambievole varietà tanto i dotti quanto gli idioti avessero potuto cavarne gusto.⁸⁹

Serio e faceto si mescolano sullo sfondo dell'antichità classica, e forse proprio questo elemento attrasse Leopardi: memorabile è il concilio degli Dei, con il quale anche il recanatese dovette fare i conti per la propria parodia. Di certo questa si può dire la parte più bella del poema: tutta la rappresentazione è briosa, gli dei sono degradati con gusto e con misura a figure e a tipi secenteschi, genialmente adattati alla vita del tempo, alle sue quotidianità.

La fama in tanto al ciel battendo l'ali
 con gli avisi d'Italia arrivò in corte,
 ed al re Giove fe' sapere i mali
 che d'una Secchia era per trar la sorte.
 Giove, che molto amico era a i mortali
 e d'ogni danno lor si dolea forte,
 fe' sonar le campane del suo impero
 e a consiglio chiamar gli Dei d'Omero.

Da le stalle del ciel subito fuori
 i cocchi uscir sovra rotanti stelle,
 e i muli da lettiga e i corridori
 con ricche briglie e ricamate selle:
 piú di cento livree di servidori
 si videro apparir pompose e belle,
 che con leggiadra mostra e con decoro
 seguivano i padroni a concistoro.⁹⁰

⁸⁹ Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, ed. elettronica in www.liberliber.it, dall'edizione del 1624 a firma Il Bisquadro, di A. Tassoni.

⁹⁰ A. Tassoni, *Op. cit.*, c. II s. 28-29.

Seguono poi le gustosissime descrizioni degli Dei, per le citazioni delle quali rimandiamo e per un preciso raffronto con la *Batracomiomachia* rinviando il lettore ad una consultazione integrale delle opere.

Terminate le descrizioni, la pompa degli dei classici è ormai svuotata d'ogni regalità, ed essi ci appaiono figure non solo più umane ma anche le più goffe tra le umane. Ecco quindi che l'apertura del concistoro suona ridicolmente altisonante, un po' come i raduni delle sette segrete e dei cospiratori descritti da Leopardi nei *Paralipomeni*:

De la reggia del ciel s'apron le porte,
stridon le spranghe e i chiavistelli d'oro;
passan gli Dei da la superba corte
ne la sala real del Concistoro:
quivi sottratte a i fulmini di morte
splendon le ricche mura e i fregi loro;
vi perde il vanto suo qual più lucente
e più pregiata gemma ha l'Oriente.

Posti a seder ne' bei stellati palchi
i sommi eroi de' fortunati regni,
ecco i tamburi a un tempo e gli oricalchi
de l'apparir del Re diedero segni.
Cento fra paggi e camerieri e scalchi
venieno, e poscia i proceri più degni;
e dopo questi Alcide con la mazza,
capitan de la guardia de la piazza.⁹¹

A l'apparir del Re surse repente
da i seggi eterni l'immortal Senato,
e chinò il capo umile e riverente
fin che nel trono eccelso ei fu locato.
Gli s'edea la Fortuna in eminente
loco a sinistra, ed a la destra il Fato;
la Morte e 'l Tempo gli facean predella,
e mostravan d'aver la cacarella.⁹²

Una volta entrato, Giove, inizia un retorico discorso sulla

⁹¹ *Ibidem*, c. II s. 37-38.

⁹² *Ibidem*, c. II s. 42.

creazione del mondo e, in queste pochissime righe, vengono nominati proprio i topi e i ranocchi:

Girò lo sguardo intorno, onde sereno
 si fe' l'aer e 'l ciel, tacquero i venti,
 e la terra si scosse e l'ampio seno
 de l'oceano a' suoi divini accenti.
 Ei cominciò dal dí che fu ripieno
 di topi il mondo e di ranocchi spenti,
 e narrò le battaglie ad una ad una
 che ne' campi seguìr poi de la luna.⁹³

Concludendo possiamo dire che l'arte del Tassoni si concentra quasi interamente nel momento parodico, di sbeffeggiatore di poemi eroici o romanzeschi, ma senza strumenti o intenti satirici:

Del resto, fu veramente il Tassoni un temperamento satirico? Ripete motivi e forme di satira, ma non ha l'animo di un vero poeta satirico, la tempra morale che illumina con la coscienza retta la materia satireggiata; in lui prevalgono sempre interessi d'altra natura, lo scherzo per lo scherzo, la trivialità, la buffonata, la caricatura.⁹⁴

- FRANCESCO BRACCIOLINI (Pistoia, 1566– 1645)

Francesco Bracciolini visse a Milano e Roma: fu segretario del cardinale Federico Borromeo e di Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII. Fu autore di tragedie, di pastorali, di poemi di imitazione tassesea; fu uno dei fondatori dell'Accademia degli Umoristi e scrisse molto nell'ambito burlesco, come le *Poesie giocose*, i *Sonetti in vita e in morte della Lena fornaia*, il poemetto *Battino*, le stanze rusticali di *Ravanello alla Nenciotta* e *Risposta alla Nenciotta*. L'opera che a noi interessa tuttavia è lo *Scherzo degli dei*: si tratta della derisione dei miti e degli dei dell'antichità classica, gli avvenimenti non seguono un filo logico: sono narrati gli amori di Venere e Marte, di Venere e Anchise, la leggenda della Notte che vendica il figlio Momo, quella della Natura che

⁹³ *Ibidem*, c. II s. 43.

⁹⁴ C. Previtiera, *Op. cit.*, p. 28.

taglia la volta del cielo con conseguente caduta degli dei sulla terra, la rivolta degli uomini a questo avvenimento dietro la guida dell'ubriacone Taccone. Il poema rimase interrotto. Con lo *Scherno degli dèi*, la cui prima parte in 14 libri fu edita nel 1618 (la seconda, in sei libri, nel 1626) contese a Tassoni la primogenitura sul poema eroicomico. Bracciolini fu scrittore antibarocchista per indole e per educazione e nelle sue composizioni si insinua un gusto novellistico gradevole.

Bracciolini era un canonico e più volte ammonì contro l'uso indiscriminato della mitologia⁹⁵ e quindi la critica ha concluso che tutto il poema avesse come intento lo scherno della medesima e non, come pure si era supposto, la satira del malgoverno spagnolo. Del resto il suo temperamento non fu tale da far pensare ad una satira politica in grande stile delle condizioni sociali del suo tempo, la stessa parodia letteraria, contro le stravaganze del Seicento o il petrarchismo o la poesia amorosa, non va oltre il luogo comune, come notiamo da questo esempio estratto dal punto in cui mentre Prometeo (intervenuto contro la rivolta degli uomini) prepara la battaglia, ode un poeta cantore che ineggia al vino e lo corregge specificando:

Chiario, fresco e buon vin vo' che si leggea,
e il testo del Petrarca si correggea...⁹⁶

In sostanza la sua poesia si ferma al lato esteriore, al lato ridicolo delle cose e dei personaggi, senza penetrarne l'aspetto psicologico o caricarli di significati metaforici.

- PIERO DE' BARDI (1570 – 1643)

Di questo letterato ed autorevole accademico della Crusca (con il nome "Trito") ricordiamo il *Poemone*⁹⁷, una parodia di

⁹⁵ Lo stesso Manzoni, nel condannare la mitologia, ripeterà quasi gli stessi concetti del Bracciolini.

⁹⁶ P. Bracciolini, *Lo scherno degli dei*, c. XX s. 52.

⁹⁷ Questo titolo è noto che venne dato al libro dagli amici del poeta; il titolo originale era *Avino Avorio Ottono Berlinghieri*, che è poi un verso di Ariosto (*Fur.*, XVII, 16).

tutta l'epopea cavalleresca, ripresa per lo più dall'Ariosto; riappaiono i paladini tradizionali, ma trasformati in ghiottoni, beoni, ladri e gentaglia simile: Rinaldo è un imbecille, Ricciardetto è attaccato alla sottana di una donna, Astolfo implora da Sacripante la grazia della vita e va a chiudersi a Parigi, dentro ad una fogna! Tutta la storia si compone delle loro bravate d'ogni genere.

Anche questo poema venne scritto per passatempo, durante gli ozi della villeggiatura ed il suo solo intento è quello di sbeffeggiare i paladini, senza alcun intento morale.

- GIOVAN BATTISTA LALLI (1572 – 1637)

Costui passò la vita tra malanni e disgrazie ma non perdette mai la sua serenità piacevole e burlona, se fosse vissuto ai giorni nostri sarebbe stato di certo il prototipo dell'umorista. Scrisse molto, e tutte le sue opere sono d'intento burlesco, anche se non tutte si possono dire riuscite, come le *Rime del Petrarca in stil burlesco* o l'*Eneide travestita*⁹⁸. A noi interessa, e molto, la *Moscheide*. Si capisce subito dal titolo che ci collochiamo nello stesso genere della *Batracomiomachia*, e l'argomento è la guerra di Domiziano alle mosche. La storia avrebbe qualche fondamento storico se si crede alle parole di Svetonio che afferma che il tiranno soleva "muscas captare ac stilo praeacuto configere"; sta di fatto che Domiziano alla fine decide, nel poema, di dedicarsi egli stesso alla caccia delle fastidiose bestie, armato di un attrezzo costruito appositamente, una specie di piccola balestra:

Incurva il balestrino e su v'adatta
 l'acuto strale il valoroso arciero:
 e come a punto cacciatrice gatta,
 s'abbassa e storce taciturno e fiero.
 Nelle viscere ad una il ferro appiatta
 (mirabil colpo!) al saettar primiero:
 Somma gli astanti al feritor dan lode,
 ed egli altier se 'n pavoneggia e gode.⁹⁹

⁹⁸ L'*Eneide* alla fine, più che "travestita", ne risulta "profanata" da una continua presa in giro che si protrae per libri e libri senza sosta!

⁹⁹ Giovan Battista Lalli, *Moscheide*, c. I s. 42.

La trama prosegue narrando di come l'imperatore venga poi assalito da uno stuolo di mosche e i servi, accorsi a liberarlo, nella confusione percuotano anche lui coi bastoni, in una clamorosa e ridicola mischia furibonda. Infine una mosca cavallina si vendica anche sul cavallo di Domiziano che, imbizzarrito, scaglia il suo padrone a terra.

Nonostante l'autore scrivesse in seguito una *Allegoria dell'opera* non c'è da ritrovare nella *Moscheide* alcun significato satirico particolare o moralistico: si tratta di un poema piacevole, scorrevole ed in alcuni punti particolarmente divertente, senza nessuna pretesa ulteriore che quella del divertimento.

Un altro poemetto famoso di questo autore è la *Franceide* che si collega alla scia di satire che fiorirono in quegli anni sulla guerra tra Francesi e Spagnoli. Tuttavia, vista la contingente tragicità degli eventi, spesso scritti di questo genere ottenevano l'effetto contrario, mettendo a disagio il lettore.

Lalli fu un poeta a tutti gli effetti, ed in questo senso più che la missione civile della poesia egli ne colse l'aspetto di arte fine a se stessa, di diletto, di rasserenatrice della vita. Con questi versi, proprio nella *Franceide*, commenta infatti la natura del Poeta, che...

...consuma invano
la vita, il tempo e i suoi tesori tutti
in un mestier che da' paglia e non grano,
morso d'api e non miele, fiori e non frutti...¹⁰⁰

- LORETO VITTORI (Spoleto, 1600 – 1670)

La sua storia come le sue origini sono misteriose, di certo si sa che il suo debutto professionale fu a Spoleto, come soprano del coro della Cattedrale. Si ignorano del tutto notizie circa la sua famiglia, la sua educazione o i motivi per i quali fu, o volle essere¹⁰¹, evirato. Un aneddoto racconta che egli fu avvicinato una volta per la strada da un vecchio che si dichiarò essere suo

¹⁰⁰ G.B. Lalli, *Franceide*, c. III s. 80.

¹⁰¹ Si può supporre che lo volle per acquisire le qualità canore che gli permisero di fare tanta fortuna.

padre, affermando di avere le prove di questo fatto, con questo ruolo egli supplica il celebre musico di dargli del denaro. “Volentieri” – disse l’altro – “ma desidero ripagarti con la tua stessa moneta” ed estraendo dalla tasca una borsa vuota, la donò al vegliardo. Dunque nessun padre, certo o riconosciuto come tale, e nessuna traccia delle sue origini. All’età di diciassette anni sembra sia stato condotto a Roma dal vescovo di Spoleto, Maffeo Barberini. Verso il 1618 si pose sotto la protezione dei Medici; a diciannove anni ebbe il ruolo principale nel *Medoro* di Peri e Gagliano, rappresentato a Palazzo Pitti in occasione dell’elezione dell’arciduca Ferdinando al trono imperiale (1619). A partire dal 1621 si stabilisce definitivamente a Roma al servizio del cardinale Ludovico Ludovisi, nipote di Papa Gregorio XV e nello stesso periodo è membro del coro pontificio. Nel 1647 lascia la Cappella Sistina e conduce una vita apparentemente più oscura, sulla quale si possiedono poche informazioni. Muore a Roma il 23 aprile 1670.

Il Vittori, oltre ad essere stato uno dei famosi cantori della Cappella Sistina, fu anche abile compositore di drammi musicali, ariette, cori popolari, cantate e balletti. Egli, piuttosto che a quella letteraria, appartiene alla storia della musica; tuttavia nella sua versatilità pubblicò anche un volume di versi, scrisse commedie, un dramma sacro, dialoghi morali. Tra questa produzione è di nostro interesse citare la *Troia rapita*, un poema giocoso di palese imitazione tassoniana. Gli elementi sono sempre i medesimi: c’è la rivalità tra due paesi (Rieti e Cantalice), e un rapimento che accende lo sdegno dei contendenti. Lo sfondo storico è una guerra realmente combattuta tra i due comuni. Ci sono persino alcuni personaggi ricalcati su quelli della *Secchia*, come Titta Squarcia e il Conte di Culagna. Tutta l’opera però risulta monotona e sbiadita e sostanzialmente vi manca la poesia.

- BARTOLOMEO BOCCHINI (Bologna, 1604 – ?)

Di fatto il Tassoni ebbe molto successo tra i suoi contemporanei e venne preso a modello da molti. Uno di questi “imitatori” è appunto Bartolomeo Bocchini, che scrive una specie

di “anti-Secchia”, il *Lambertaccio* (1641). Il Bocchini era bolognese ed era quindi adirato contro il modenese che aveva oltraggiato nel suo poema la città di S. Petronio; si narra di lotte tra Bolognesi e Modenesi e più ancora delle zuffe interne alla fazione bolognese e quindi tra Geremei e Lambertazzi. Si tratta di un’opera minore, piuttosto mediocre nello stile e nel contenuto, considerando che l’autore è un poeta dialettale senza molta dimestichezza con la lingua letteraria e si riduce ad una stucchevole cronaca munitale versificata. La comicità è volgare e triviale, allusioni satiriche ed intenti parodici sono del tutto assenti; insomma siamo ben lontani dalla poesia della *Secchia*.

Oltre che poeta egli fu anche pittore, scrisse rime in dialetto veneto e bolognese. Tra le altre sue opere ricordiamo gli *zanni*, *Del trionfo della Zagnara*, *Il trionfo di Scappino*, la *Corona maccheronica* (1648).

- BARTOLOMEO CORSINI (Barberino di Mugello, 1606 – 1675)

Si tratta dell’ennesimo imitatore del Tassoni, autore del *Torracchione desolato*, un racconto totalmente inventato intorno ad alcune rovine d’un antico castello sui colli mugellani, detto appunto “Torracchione”. L’andamento della trama sembra prendere spunto da quello dell’ *Orlando furioso*, essendo una somma di avvenimenti fantastici, del rapimento di una fanciulla, di eserciti che combattono strenuamente, di magie, di sfide, di duelli; fallita un’ambasciata, i Mangonesi avanzano verso Ortaglia e si accampano sulla riva del Lora in piena. All’alba subiscono l’assalto di sorpresa da parte dei Torracchionesi, che dall’argine opposto bersagliano di dardi l’accampamento, subito contrastati dalle fanciulle guidate da Margherita ed Armilla, mentre gli attaccati formano un muro di scudi. Il grosso Meone de Cerchiai riempie la propria umile veste di sassi e si unisce allo scambio di proiettili. Il suo esempio è subito seguito dai combattenti di entrambi gli eserciti, ai quali il greto del fiume fornisce numerosi sassi e ciottoli. Lo stesso Meone viene ferito al naso e reagisce con maggior furia nei lanci. Numerosi sono i feriti ed i caduti ma gli attaccanti sono avvantag-

giati nel tiro dall'argine, finché interviene il conte Alciamante con un velo donatogli da Diana, le acque del Lora si aprono permettendo il guado ed i Torracchionesi si danno alla fuga. Dopo una notte piena di personaggi vaganti, il cavallo di uno di questi passa tra i due eserciti, causa una scaramuccia per catturarlo che degenera in battaglia. Lo scontro è subito interrotto da un misterioso cavaliere che sfida a duello i campioni del conte e li abbatte uno ad uno. Lo affronta il conte in persona, ma dopo un breve duello è attirato in una trappola preparata dalla maga Dianora, il cavaliere misterioso si tramuta in drago, lo rapisce e lo porta ad Ortaglia. Subito riprende l'accanita mischia (XII capitolo) che vede la vittoria dei Mangonesi, pur privi di capitano. Per la raccolta dei caduti e la cura dei feriti sono stabiliti sei giorni di tregua durante i quali il conte resiste agli inganni di Dianora, è liberato da Pegaso e gli altri personaggi intrecciano le loro avventure personali. Il poema quindi prosegue con l'ultima battaglia ad esito alterno fino alla morte di Virgilio Forti, capitano dei Torracchionesi, i quali fuggono nel Torracchione. La pesante saracinesca si chiude lasciando fuori parte dei fuggitivi, che sono uccisi, dentro parte degli inseguitori, che sono uccisi, e lo sventurato Bettino mezzo dentro e mezzo fuori, completamente morto. Il giorno seguente il Torracchione è assalito, dopo dura lotta viene preso ed incendiato, mentre anche Lazzeraccio gli dà fuoco affinché non cada in altre mani, e muore tra le fiamme.

La poesia scorre fluida e il tutto è ben costruito tanto che il poema sembra più vicino all'opera di Ariosto che a quella del Tassoni, anche se naturalmente a questa intendeva rifarsi – non riuscendovi – come si evince dalle frequenti trovate buffonesche, dall'uso del dialetto, dalle descrizioni comiche delle battaglie e via dicendo. Vi è anche qui un concilio degli dei, descritto nel canto IX, che tuttavia si muove tra il serio e il faceto – come anche in altri luoghi del poema – come se l'autore fosse indeciso tra i due registri poetici.

Il Corsini tentò di fare una parodia dell'*Odissea*, ridusse in termini giocosi qualche episodio delle *Metamorfosi*, oltre a contraffazioni minori di altri poemi classici. In sostanza la sua è

una satira bonaria, incerta, leggera e superficiale, senza rilievi e senza intendimenti moralistici, senza acrimonia e senza impeti.

- CARLO DE' DOTTORI (Padova, 1618 – 1685)

Questo autore ebbe una vita avventurosa. Fu al servizio di Eleonora Gonzaga, segretario a Roma del cardinale Rinaldo Este, poeta cesareo a Vienna presso Leopoldo d'Asburgo. Scrisse poemi, melodrammi. Le sue rime sono raccolte in *Poesie liriche* (1643), *Odi* (1647 e 1651), *Canzoni* (1650). Scrisse anche un romanzo erotico- mitologico, *Alfenore* (1644).

Con l'*Asino* del De' Dottori ci riavviciniamo fortemente allo stile tassoniano: anche qui abbiamo un'azione storica, la satira della società borghese contemporanea, diverse caricature dei personaggi del tempo, allusioni ad usi e costumi dei medesimi, miscela di serio e di faceto sapientemente equilibrati e fusi insieme omogeneamente forse ancor più che in Tassoni. Al posto dei Modenesi e dei Bolognesi ci sono i Padovani e i Vicentini e al posto della secchia uno stendardo, che ha come impresa un asino. Tutta la concezione, e la struttura, del poema imita la *Secchia*, proponendo persino una simile descrizione degli dei, intenti a gozzovigliare con arrosto e fegatelli come se stessero ad un pasto da casa di campagna anziché sull'Olimpo, per tacere dell'incontro di Marte con Mercurio in un'osteria!

Brulotto in faccia, e ricco di parole.
 Legato in groppa ha un piccolo forziere,
 gli stivali son corti, e han triste suole,
 e 'l suo cappel bizzarro s'impennacchia
 con due che paion ali di cornacchia.¹⁰²

Di sicuro l'opera tiene il passo con quella del Tassoni, ma a questa deve molto e quindi infine, anche per via del ricorso ai motteggi volgari per suscitare il comico, ne risulta comunque una imitazione anche se ben riuscita.

Tra le altre opere di questo autore ricordiamo il *Parnaso*, un poemetto giocoso definito dallo stesso autore un "guazzabu-

¹⁰² Carlo Dottori, *L'Asino*, c. II s. 17.

glio”; la *Prigione*, un capriccio giovanile fatto di note ridanciane triviali e di tematica erotica; ed infine l’ *Aristodemo* (1657), un’opera dalla tematica patetica e drammatica dove l’autore padovano di certo dà il meglio di sé, dimostrando quindi che il suo temperamento artistico doveva essere investito probabilmente tutto in questa direzione. Il suo *Aristodemo* fu riscoperto da B. Croce nel XX secolo, e viene considerata una delle migliori tragedie del XVII secolo.

- FEDERICO NOMI (1633 – 1705)

Quanto si dirà per Ippolito Neri¹⁰³ si potrebbe ripetere per il Nomi e per il suo poema eroicomico il *Catorcio d’Anghiari*. Egli fu uno studioso pisano, docente dell’Ateneo della stessa città e pubblico lettore nello studio di Pisa. Fu anche grande latinista e giureconsulto, sacerdote e letterato. Il poema di cui parliamo è un’altra delle imitazioni tassoniane e di nuovo l’occasione del cantare è la rivalità tra due comuni: Anghiari e Borgo S. Sepolcro, i cui cittadini, nel giugno 1450, avrebbero rubato un “catorcio” della porticciola del Ponte di Anghiari, cioè il chiavistello di una delle porte d’ingresso al paese, e l’avrebbero portato nel loro paese come trofeo. Quando si accorsero del furto, gli anghiaresi vollero vendicarsi e lo fecero offendendo alcune donne di Borgo Sansepolcro intente a fare il bucato sulle rive del Tevere. Il fatto storico dal quale il Nomi prende spunto era però avvenuto molto tempo prima: Nell’anno 1397 il capitano Cantino Cantini con 2.000 fanti di Monterappoli, Pontorme ed altre terre vicino ad Empoli penetra di notte in San Miniato per un sotterraneo e s’impadronisce della cittadina. Il vicario fiorentino Davanzato Davanzati, che ha tradito Firenze, viene gettato da una finestra. Secondo gli usi del tempo, Cantino porta ad Empoli per trofeo un catenaccio che viene appeso nel palazzo del comune.

Questa è la trama dell’opera: mentre Giano (Re di Anghiari) è occupato a raccogliere l’esercito, Ghirone (Re di Liturgia, colui che muove guerra per primo) passa di sorpresa il Tevere ed

¹⁰³ *Supra*, p. 80.

assalta Anghiari, validamente difesa dai cittadini. Gli attacchi si concentrano contro una breccia delle mura, dove i difensori erigono barricate con botti di vino. Il prode e balzubiente Carlone, armato di clava, riesce a respingere gli attaccanti ed anche a dileggiarli.

Giano giunge in soccorso della cittadina ma non c'è battaglia e gli eserciti si fronteggiano per un mese, passato in scorribande e scaramucce. In una di queste i Borghesi prendono un castello, ne asportano la porta per scaldarsi ed appendono il catorcio (serratura) sopra la porta di San Leo di Borgo dicendo che è stato preso ad Anghiari. Inoltre decidono di celebrare la presunta vittoria ogni anno con solenni feste ed una gara di tiro con la balestra. In primavera Ghirone attacca la repubblica neutrale di Montedoglio, tentando di scalarne le mura con piramidi umane, ma Giano giunge in soccorso e dopo una breve mischia mette in fuga i cavalieri facendo strage di fanti. I fuggitivi riparano in Borgo e gli inseguitori si rifanno su sei lavandaie rimaste accidentalmente fuori dalle mura che vengono picchiate ed evitano altri oltraggi in quanto troppo brutte.

Ai Borghesi si aggiunge il forte mezzo-asino Miccione che sfida a duello numerosi avversari avendo la meglio contro tutti tranne contro Maurizio Magi che resiste fino a sera. Il giorno seguente gli eserciti danno inizio ad una mischia furibonda efficacemente descritta nei capitoli XIII e XIV. L'oscurità divide i combattenti che per metà sono feriti, molti sono stati calpestati. Lattanzio Capassini cerca il figlio Guido, lo trova morto e lo piange nella scena più struggente del poema, se non si esprimesse in un pseudo-dialetto veneto che la rende quasi comica. In soccorso di Giano giungono quindi i Fiorentini, i Pisani ed i Perugini ma il necromante Cianciano evoca una nebbia che confonde le menti. Gli Aretini si credono Fiorentini, i Fiorentini diventano ghibellini, gli ufficiali pisani si credono soldati semplici e ricordano ai Lucchesi che sono loro schiavi, i Perugini, Aretini e Crotonesi rievocano le loro discordie passate dai tempi di Virgilio, i Pistoiesi si dividono nei partiti bianchi e neri. La nebbia colpisce anche fuori dal campo di battaglia, infatti la Sardegna dichiara guerra alla Corsica, Palermo a Messina e lo

stesso autore polemizza con i suoi colleghi criticoni. Giove invia la Pace e la fata Bella a sbrogliare la matassa, queste convincono facilmente Roberto Vaesio, giunto da Parigi, a mediare la pace. Roberto, sentite entrambe le parti, giunge ad un accordo su tasse, spese, acqua, mulini e confini ma non sulla riconsegna del catorcio al quale Giano non vuole rinunciare per il suo onore e Ghirone per il suo orgoglio. Infine Roberto impone un compromesso: Ghirone tiene il catorcio ma concede agli Anghiari di dire "Ho rinchiuso Ghirone!". La pace torna in Toscana (ma non tra Palermo e Messina).

Ancora una volta, nel corso del lungo racconto, troviamo dame e cavalieri, combattimenti e guerriglie, mostri, fate e persino una discesa nell'inferno.¹⁰⁴ Il serio e il faceto come sempre si alternano ma non danno mai luogo a vera poesia.

- IPPOLITO NERI (1652 – 1708)

Gli intenti di questo autore – un medico granducale pacato e di buon senso – sono ancora più evidenti di quelli degli altri, dichiarando egli espressamente di accostarsi al Tassoni:

E se il mio canto fia sì rauco e basso,
che poco s'oda ed alto non risuoni,
onde non possa stare accanto al Tasso,
per lo meno starà presso il Tassoni.¹⁰⁵

Ci troviamo in Toscana ed il fondamento storico è ancora una volta l'Italia medievale con le sue guerre tra comuni, in particolare tra San Miniato ed Empoli, da cui appunti il titolo del poema in esame: *La presa di San Miniato*. L'autore attinge un po' da tutti: Tasso, Ariosto, Bracciolini, Dottori, Nomi, Lippi, Bardi, ed altri ancora; su alcuni particolari di cronaca paesana egli fonda un lungo racconto, nel quale mescola dati storici e fantasiosi, parodie, avventure amorose, leggende, sicché il tutto anziché la storia della guerra tra i due comuni risulta essere un insieme di avvenimenti episodici. Tuttavia l'opera nel suo insie-

¹⁰⁴ Si tratta di una mal riuscita imitazione dantesca.

¹⁰⁵ Ippolito Neri, *La presa di San Miniato*, c. VII s. 2.

me è ben congegnata e ha una struttura regolare. È una satira moraleggiante ed indulgente, che non scade mai nel giudizio apocalittico o nel rancore, come lo stesso autore tiene a precisare:

Pregoti ben, però, caro lettore,
delle frottole mie se pur t'appaghi,
a non creder che un invido livore
così la mente mia turbi e disvagli.¹⁰⁶

Di certo si debbono riconoscere i pregi dello stile, la ricchezza della lingua e la fluidità della sua ottava, ma non si può negare che a questo autore manchi di fondo l'originalità.

La storia narra di come presso Samminiato, gli Empolesi facciano saltare in aria la porta di un'osteria, e pongano un assedio dopo aver catturato l'oste. Viene tenuto un vero e proprio consiglio di guerra dove si decide, dopo aver scartato l'ipotesi di cucinare del cibo soporifero, di attaccare gli avversari nel sonno, cogliendoli di sorpresa. La strategia ha successo e, nella mischia del combattimento, Ceccone affronta Silvera, la tramortisce, la riconosce e sviene essendo innamorato di lei. A questo punto Silvera sfida a duello Ceccone ma ne esce sconfitta. Deciso a vendicarsi del duplice affronto subito, Varro Mangiatori decide di sorprendere a sua volta gli Empolesi nel sonno, senza successo. I Samminiatesi fuggono lasciando molti caduti sul campo e si difendono chiudendosi nelle proprie case. All'offerta di un'onorevole resa Silvera risponde che ciò avverrà quando gli asini voleranno. Gli Empolesi stringono il cerchio e si preparano ad assalire le porte. Porta Palaja, Porta Bresciana, Porta Empoli sono i luoghi dei combattimenti più aspri. Nella mischia sono impiegate le armi più svariate, che ripercorrono l'arsenale tipico medievale: spade, spadoni, magli, scale, elmi, fionde, paioli di brodo bollente ed un cannone spruzza-inchiostro nelle mani di Amato Bonripari (che colpisce l'autore). Gli assediati vengono però respinti fieramente ovunque e stanno per desistere quando il villano Cantin propo-

¹⁰⁶ I. Neri, *Op. cit.*, c. XII s. 2.

ne di usare un sotterfugio. Durante notte Cantin con trenta compagni muniti di trombe e tamburi conduce alla porta un gregge di capre alle corna delle quali ha legato delle torce. I difensori impauriti dal numeroso "esercito" abbandonano la porta permettendo agli assediati di entrare e saccheggiare la cittadina. I vincitori entrano in trionfo ad Empoli con lo storico cartoccio e le capre vestite di velluto rosso e le corna argentate. Le campane suonano a festa per tre settimane e la vittoria è commemorata ogni anno lanciando dal campanile un asino legato ad una carrucola.

- GIUSEPPE BERNERI (1634 – 1701)

Protetta dal cardinale Giulio Rospigliosi, poi Clemente IX, nella Roma barocca della Controriforma, sotto la vigile regia dei Gesuiti, fiorì l' "Accademia degli Infecondi" che promosse un teatro edificante e "popolare" e commedie con musica inneggianti alle vittorie della cristianità. Il poema eroicomico giocoso *Il Meo Patacca ovvero Roma in feste ne i trionfi di Vienna* fu stampato nel 1695. L'autore era Giuseppe Berneri, segretario della Accademia degli Infecondi e membro di quella degli Intrecciati, noto per versi latini e per un teatro devozionale, sacro e morale, andato in scena all'Oratorio San Filippo Neri e a Palazzo Borghese a porto di Ripetta. Le ottave dei dodici canti del poema eroicomico in romanesco Meo Patacca narrano le imprese di uno sbirro, o "bullo", che arringa il popolo per sostenere la guerra contro i Turchi che assediano Vienna. Meo ha come antagonista Marco Pepe, un antieroe, un bullo a chiacchiere. Alla notizia della vittoria (1683), Meo devolve le somme raccolte per festeggiare. Roma è un tripudio di banchetti e di filate di carri allegorici. Ne fanno le spese i "provinciali", presi a bastonate e i negozi del ghetto, saccheggiati. Genere tipico del barocco, *Il Meo Patacca* è dissacrazione e ribaltamento degli eroi della grande tradizione epica.

- GIOVANNI DOMENICO PIERI (XVII sec.)

Giovanni Domenico Pieri, nel poema eroicomico *La Fieso-*

leide descrive l'assedio di Cesare, tornato vittorioso dall'oriente, alla città etrusca di Fiesole, colpevole di aver aiutato Catilina: dopo alcuni duelli e le prime avventure ad intreccio dei singoli eroi, il poema descrive l'attacco alla cittadina che fallisce a causa dell'intervento del mago Zambardo, il quale evoca una tempesta malefica con lampi, neve e fulmini che causa ai romani mal di pancia, febbre e mal di denti.

Il giorno seguente, aiutati dalla nebbia, i barbari giunti in soccorso di Fiesole attaccano di sorpresa il campo romano, aiutati da una sortita di Ircano. I Romani subiscono una strage, soprattutto ad opera dei carri falcati dei Tartari. Cesare si mette alla testa dei suoi, guida una sortita e compie atti di valore abbattendo Drago re di Scozia, lo stregone Bimago di Biarme ed altri compagni. Frattanto alcuni demonietti evocati da Zambardo provocano la piena dell'Arno, del Mugnone, della Chiana e di tutti gli altri corsi d'acqua, mentre altri loro simili ne bloccano le foci in modo da impedire ai Romani la fuga e l'arrivo di vettovaglie, ma sono subito cacciati da Rosmondo e Brimarte. Al sopraggiungere dell'oscurità, dopo una giornata di lotta, i Romani ripiegano all'interno del campo fortificato.

All'alba del giorno dopo Rosmondo con Clorindo, Druarte, Brimarte ed altri eroi, tornati da varie avventure, amori o prigionie al campo romano, attaccano i barbari alle spalle e si riaccende la battaglia. I Romani abbattano Narbante capo degli Svevi, Sarmante "Il Forte" capo dei Goti ed altri eroi mettendo i Fiesolani in fuga verso la cittadina. Re Ircano, i figli Fiesolano Armonte, con Rubeno capo dei Lituani e Durippe capitana delle vergini della Scizia, tentano invano di fermare i guerrieri e sono costretti a ritirarsi. Gli inseguitori vogliono intrufolarsi per la porta assieme ai fuggitivi ma sono fermati dall'intervento del mago Zambardo e dell'eroica Mirtilla, che salva dalla cattura lo stesso re.

I Romani assalgono da tre lati la cittadina e danno il via ad accaniti combattimenti. Rosmondo uccide Fiesolano, figlio di Ircano. Armonte, l'altro figlio di Ircano, salva Mirtilla. Ircano affronta lo stesso Cesare. Le difese cedono e gli attaccanti superano la prima cinta ma interviene il mago Zambardo che e-

voca numerosi demonietti, questi scavano rapidamente una grossa voragine tra il primo ed il secondo muro di cinta facendovi precipitare 1.200 attaccanti, gli altri arretrano sbigottiti e ripiegano sconsolati al campo. Rosmondo rimane solo, bloccato nella cittadina e si apre la strada a forza uccidendo Rubeno capo dei Lituani, Sandranapeo capo dei Norvegesi, Rinoceo capo dei Tartari, Radasso capo degli Ungari e dei Moscoviti, altri capitani e numerosi uomini.

Per rianimare il suo esercito Cesare adotta una serie di provvedimenti:

- Armeno è inviato con una flotta in Africa a raccimolare truppe, vettovaglie e tesori. Ma i demonetti evocati da Zambardo causano una burrasca che affonda parte delle navi e spinge le altre oltre le Colonne d'Ercole, fino in America (ed i superstiti danno così il via al popolamento di quelle terre);

- Il resto dell'esercito sfila in processione per richiamare l'aiuto divino contro il demoniaco Zambardo;

- Il campo viene ulteriormente fortificato divenendo una vera e propria città. I lavori coprono anche la realizzazione di una galleria verso la piazza principale di Fiesole.

Ircano invece propone di risolvere la cosa con un duello tra due campioni ma sono estratti Rosmondo e Mirtilla che essendo innamorati tra loro iniziano un duello-farsa tra loro, combattuti dentro tra l'onore e l'amore nei versi tra i più originali e commuoventi dell'opera (consiglio caldamente la lettura del verso XV). La farsa viene interrotta dal geloso Armonte e degenera in battaglia. Dopo una bella mischia i Fiesolani sono messi in rotta nonostante l'intervento di Armonte che colpisce sia gli inseguitori che i fuggitivi. Questi sono messi in salvo ancora una volta dall'intervento del mago Zambardo che evoca un'oscurità allucinogena. Mirtilla vede Armonte e Rosmondo uccidersi a vicenda e si vede attaccata da numerose belve. I Romani sono invischiati con visioni d'amore, di cibo allettante, di fantasmi, di mostri, di ninfe, di puzzo o di sonnolenza. Dopo venti giorni in soccorso dei Romani interviene la Sibilla Cumana che disperde la nebbia, distrugge il palazzo di Zambardo e poiché questi tenta la fuga su una quadriga alata lo fa

precipitare uccidendolo. Mirtilla può così sposare Rosmondo e dichiararsi neutrale mentre Cesare guida l'attacco alla tenace cittadina da quattro lati : Rosmondo riesce ad aprire una breccia nel portone ed uccide Arbante di Ardea, poi assale la seconda porta dove uccide Pindauro di Lepanto e mette in fuga i difensori. Guiscardo invece vede respinti i suoi attacchi dal trace Ormida. Ircano fa crollare una torre sugli attaccanti uccidendole più di un migliaio ma Cesare penetra per la breccia creatasi nonostante la pioggia di calce ed acqua bollente mischiate. Duarte sconfigge Gelio, che si arrende, e ferisce la vergine Durippe, che si innamora di lui. Brimarte con 1.000 uomini frattanto penetra in città per il cunicolo sotterraneo e mette a fuoco il palazzo di Ircano. Oramai sconfitto, Ircano assale Cesare che lo uccide. Fiesole è distrutta e desolata.

- LORENZO LIPPI (XVII sec.)

Con questo autore ci muoviamo invece sulla scia del Tasso ed abbiamo il rovescio della medaglia della *Gerusalemme liberata*: si tratta infatti dell'assedio e della riconquista di un castello, che si chiamava Malmantile, da cui il titolo del poema *Il Malmantile racquistato*. Fiorentino, temperamento d'artista, il Lippi studiò disegno e pittura e fondò con Salvator Rosa l'Accademia dei Percossi; era di indole schietta, amante delle allegre brigate ed egli stesso, in più luoghi, ammette di comporre nelle ore di ozio e per passatempo, inoltre fornisce anche una sua descrizione proprio nel *Malmantile*:

È tra costoro un certo girellaio,
che per l'asciutto va su i fuscellini,
male in arnese, e indosso porta un saio
che fun sin del Romito de' Pulcini...

Gli è detto: - questo è un tale che si chiama
Perlone, dipintor de' miei stivali;
un uom, che al mondo acquistasi gran fama
nel far de' ceffauti pe' boccali:
e con gl'industri e dotti suoi pennelli

suo nome eterno fa negli sgabelli...¹⁰⁷

Nell'intreccio, pur povero, si trova come sempre di tutto: soldati, castellani, dame e cavalieri, diavoli, maghi, incantesimi, duelli, innamoramenti, inseguimenti, beffe e così via. Spesso si allude a persone contemporanee, anzi si ricorre continuamente al commento per renderle evidenti, e questo fa del *Malmantile* un'opera storica più che una burlesca. In sostanza una specie di divertimento per sé stesso, tanto è vero che il poeta non volle che fosse divulgato e fu pubblicato solo dodici anni dopo la sua morte.

- GIOVAN BATTISTA CASTI (Acquapendente, 1724 – Parigi, 1803)

Il poema che citiamo sono *Gli animali parlanti*, e si tratta di un'opera piuttosto lunga in ventisei canti di sestine, composta da Giovan Battista Casti, abate, poeta alla corte di Leopoldo di Toscana a Firenze e quindi alla corte di Vienna. Si stabilì a Parigi dopo la Rivoluzione; vicino alle posizioni dell'Illuminismo e del sensismo, si fece fama di libertino dissacratore. Scrisse novelle licenziose in ottave – in seguito messe all'Indice – poemi e un resoconto di viaggio; fu anche un apprezzato librettista e polemizzò con Mozart in un'opera musicata dal di lui noto rivale Salieri.

Gli animali parlanti sono, come dicevamo, un poema in sestine, metro insolito per un componimento di tal genere, anticamente destinato ad un tipo di poesia amorosa e sensuale, come esemplificato da Dante e da Petrarca: dietro la storia del mondo animale vi è una satira totale e puntigliosa della realtà politica dei tempi dell'autore, delle prevaricazioni dei potenti, delle astuzie dei politicanti e dell'obbligato collasso del regime monarchico. Egli fa particolare riferimento alla Francia prossima alla Rivoluzione, visto che l'opera stessa fu scritta appunto a Parigi dove egli visse gli ultimi cinque anni della sua vita, anche se pare accertato che una prima stesura di questo poema fosse

¹⁰⁷ Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato*, c. IV s. 7 sgg.

già nelle mani dell'autore quando fuggì da Vienna nel dicembre del 1796. Del resto sulla data d'inizio della composizione degli *Animali parlanti* gli studiosi hanno avanzato ipotesi diverse, servendosi delle poche notizie certe trasmesse dai suoi primi biografici tra cui Lorenzo Da Ponte¹⁰⁸: in genere si concorda che i quattro apologhi siano precedenti alla stesura del poema, e l'inizio sembra collocarsi attorno al 1794.

Nei quattro apologhi la tematica sociale e politica è dominante: l'asino, umile bestia rassegnata al proprio destino, biasima il servilismo degli oppressi, le pecore alludono alla passività delle masse di fronte al despota, la "lega dei forti" (fatale al povero toro) fra la tigre, l'orso e il leone, rimanda alle alleanze tra le potenti nazioni europee, la gatta¹⁰⁹ allude invece ai pericolosi trattati fra i deboli e i potenti.

Lo stesso Casti, nella prefazione al poema, chiarisce gli intenti satirici del suo lavoro e ne indica i precedenti:

Fin dai tempi più remoti l'ingenuo scrittore e il franco filosofo si sono assai sovente trovati in caso di dover involgere nel velo dell'allegoria certe ardite verità che i riguardi adottati dalla molle società qualificano per dure e pungenti, o che l'intolleranza dell'arbitrario potere perigliose rende a quei che hanno il coraggio di proferirle apertamente. Quindi fra i popoli orientali, sopra de' quali si è maggiormente in ogni tempo aggravato il peso de' dispotici governi, talmente comuni divennero le parabole, gli apologhi e generalmente l'uso delle allegorie, che formò, per così dire, il gusto e il carattere del loro linguaggio. Famosissimo sopra tutti i loro scrittori in questo genere fu Esopo di Frigia che, coll'acutezza dell'ingegno e colla sagacità dello spirito, poté vantaggiosamente compensare la deformità della figura e le avversità della sorte; poichè

¹⁰⁸ Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, a cura di G. Gambarin e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1918. I brani riguardanti i rapporti tra il Casti e il Da Ponte sono ora antologizzati in *Letterati, Viaggiatori e Memorialisti del Settecento*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, in *Letteratura italiana Storia e Testi*, 1951, pp. 850-57.

¹⁰⁹ La suggestione è esotica: la gatta, dopo essersi servita del topo per raggiungere la dispensa attraverso una fessura, vorrebbe mangiarsi anche questo, ma rimane imprigionata a causa dell'essersi ingrassata per il cibo mangiato: in Esopo è una volpe a subire la stessa sorte.

seppe egli con allegorici racconti, semplicissimi e alla portata di tutti, e colla forza de' favolosi esempi tratti dalla natura, spargere fra i rozzi popoli utili insegnamenti di sensata morale, e che di rimbalzo andavano a colpire il vizio, per vie facili e insinuanti, instillando la persuasione del vero e del giusto e l'amor della virtù negli animi che sembrar potevano i meno atti a ricevere istruzione e molto meno a profittarne. Per tal ragione viene egli meritamente considerato come original modello di tutti gli scrittori che dopo di lui composero favole, che da lui perciò esopiche furono denominate, e che per la maggior parte altro non sono che traduzioni o imitazioni di quelle del celebre favolista frigio.¹¹⁰

La tematica politica e sociale è evidente nell'opera: la ribellione degli animali, il fallimento dell'instaurazione di una repubblica sono metafora degli eventi francesi durante la Rivoluzione. Di fatto però mancano allusioni palesi ed esplicite, venendo taciuti i nomi dei regnanti e quelli degli stati. Anche i tentativi di interpretazione del valore simbolico dei protagonisti hanno avuto risultati incerti, poiché il Casti li aveva ben dissimulati: nel cane si potrebbe individuare Napoleone ma anche il ministro napoletano Tanucci, la leonessa ricorda la zarina Caterina II ma anche la regina di Napoli Maria Carolina, e così via.

È un punto di passaggio importante: la satira politica degli *Animali parlanti* si lascia alle spalle la trattatistica cinque-seicentesca della "ragion di Stato" per assumere le forme del poema epico-cavalleresco ed eroicomico; la suddivisione in canti, alcuni topoi, le suggestioni del Tasso ed infine il mutamento di registro nel livello metrico. La sestina sostituisce l'ottava, ed è una creazione originale del Casti che non ha precedenti nei poemi eroicomici. Precedentemente la sestina narrativa è usata solo per composizioni amorose, ora diventa il mezzo migliore per dare forma a quell'epica parodica¹¹¹.

¹¹⁰ G. B. Casti, *Gli animali parlanti*, in *L.I.Z. – Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, edizione elettronica in Cd-Rom, 1999, Prefazione, st. 2.

¹¹¹ Lo spunto gli derivò probabilmente dalla produzione favolistica e novellistica contemporanea, e forse in particolare da Lorenzo Pienotti.

Questo l'elenco degli autori e dei testi che circolavano nella biblioteca di Monaldo con Giacomo adolescente. Ad essi va aggiunto anche Voltaire che tra le altre cose, scrisse anche il poema maccheronico, colto ed irriverente *La Pulcella d'Orleans*, dove gli attacchi alla verginità della protagonista sono più frequenti di quelli alla martoriata città. Le vicende vedono contrapposti Inglesi e Francesi. In cielo litigano anche san Giorgio e san Dionigi (patroni rispettivamente d'Inghilterra e di Francia) mentre la battaglia attorno Orleans diviene talmente accanita che l'autore si dichiara impossibilitato a descriverla.

Sono queste elencate tutte storie di lotte tra fazioni, spesso cittadine, che esercitarono certamente una spinta sull'immaginazione compositiva del giovane Leopardi, che poteva certo vedere in esse uno strumento ed una occasione per farne un veicolo di critica verso certi aspetti della società del suo tempo.

2.3 LETTERE, *ZIBALDONE* E ALTRE OPERE

Come già si diceva all'inizio di questo capitolo non vi sono molte indicazioni negli scritti leopardiani che riguardino direttamente le traduzioni della *Batracomiomachia*: si tratta per lo più di accenni tangenziali, di riferimenti indiretti. Vediamo i singoli passi in dettaglio:

- *Zibaldone*

Indubbiamente si tratta del testo più appetito per cercare notizie circa la genesi delle opere leopardiane, tuttavia in questo caso si rivela essere una delusione: non vi sono né indicazioni sulle ragioni della scelta dell'argomento, né tantomeno sulle dinamiche dello sviluppo dell'idea; una veloce ma precisa ricerca, effettuata con il computer, ci fornisce la conferma: la parola "Batracomiomachia" compare solo tre volte, eccone le citazioni:

Così ad Ossian si attribuirono tutte le poesie caledoniche: ad

Omero tutte quelle che compongono oggi l'Iliade e l'Odissea; tra le quali, supposta per vera la persona di quest'Omero, è però ben difficile, come appunto nelle ossianiche, il determinare quali sieno sue, quali d'altri; ed anche se ve ne sia alcuna di sue; anzi è veramente impossibile. Taccio poi delle tante altre poesie epiche attribuite ad Omero (e ad Esiodo), compresa la *Batracomiomachia*, sì manifesta parodia dell'Iliade: e ciò fin dal tempo di Erodoto, che nomina τα Κύπρια 'επεά come opera attribuita ad Omero, a cui egli però la nega, e gli Ἐπιγονοὶ parimente, de' quali pure egli dubita se sieno d'Omero.¹¹²

Ho dimostrato altrove che dovunque esiste una lingua poetica formata, questa lingua non è altro che lingua antica. Ma i tempi d'Omero non potevano avere una lingua poetica (se non per lo stile, come i francesi), perchè non avevano antichità di lingua. E in fatti non avevano lingua poetica a parte: e Omero nomina tutti gli usi di que' tempi, nomina le città, i popoli, i magistrati ec. co' loro nomi propri e *prosaici*. Così accade in tutte le poesie primitive, e così Dante è pieno di nomi propri e *prosaici*, spettanti a geografia (Monteregione ec. ec.), costumi de' suoi tempi, dignità ec., nomi che ora o sono sbanditi dalla lingua poetica, o non vi sono ammessi se non come usati da Dante. Se dunque l'uso del tempo omerico fosse stato che le poesie si scrivessero, Omero avrebbe detto francamente di *scriverle*. Il veder che nol dice mai, nemmeno per perifrasi o metafora (come fa l'autore della *Batracomiomachia* subito nel bel principio, nell'invocazione; il quale dice il Wolf come cosa provata, essere stato verisimilmente circa i tempi d'Eschilo), è prova quasi parlante che non le scriveva.¹¹³

εἶνεκ' αἰοιδῆς Ἦν νέον ἐν δέλτοισιν ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα
 gratia carminis Quod nuper in libellis meis (meglio *mea*, cioè *genua*) super genua posui. *Batracom.* v.2. 3. E la *Batracomiomachia* è pure una parodia omerica. Eschilo fu nel 5^o sec. av. G. C., nato circa il 525. (4 Aprile. 1829).¹¹⁴

Inutile dilungarci ulteriormente sull'analisi dello *Zibaldone* su questo argomento: è pur vero che ci sono molti riferimenti alle

¹¹² G. Leopardi, *Op. Cit.*, pens. N° 4414 del 21 ottobre 1828, p. 4369.

¹¹³ *Ibidem*, pens. N° 4415.

¹¹⁴ *Ibidem*, pens. N° 4483.

favole greche, al concetto di classicità, etc. (e molti di questi argomenti abbiamo già sviscerato e debitamente testimoniato), ma la cronaca di un preciso progetto di traduzione di essi non c'è, neppure leggendo tra le righe.

- *Discorso sopra la Batracomiomachia*

Scritto nel 1815, fu pubblicato nello “Spettatore” di Milano il 31 ottobre 1816. Si tratta sicuramente dello scritto cruciale al quale si deve far riferimento per indagare sulla nascita della prima traduzione della *Batracomiomachia*.

Rinviano ad un capitolo successivo l'analisi più dettagliata, qui basti far notare come gli intenti iniziali che traspaiono da questo breve discorso non erano ancora quelli satirici, piuttosto si trattava di un interesse puramente letterario ma che al tempo stesso andava al di là del semplice esercizio di stile, poiché lo stesso Leopardi afferma di aver tradotto non letteralmente, ma di aver fatto sedimentare nella sua mente l'originale per conferirgli poi la sua personale impronta. Dunque la questione rimane aperta anche dopo aver avidamente letto il *Discorso*, poiché se è vero che non vi sono dichiarate intenzioni satiriche è altrettanto vero che rimane aperto il mistero sul grande interesse di Leopardi rivolto a questa particolare opera. Il lavoro di traduzione che il Poeta compie mira ad allontanare il lettore dall'originale greco, quasi a voler inserire da subito nuovi significati tra le righe e a creare un'opera autonoma:

[...] una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima.¹¹⁵

- *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*

Qui le idee di Leopardi riguardo le favole greche si fanno più esplicite, soprattutto per quello che riguarda la natura metaforica degli animali.

[...] favole greche, le quali [...] popolarono il mondo di per-

¹¹⁵ G. Leopardi, *Op. Cit.*, p. 144.

sonne umane, e alle stesse bestie attribuirono origine umana, acciocché l'uomo trovasse [...] quello che [...] la natura lo spinge irrepugnabilmente a cercare, dico enti simili a sé.¹¹⁶

Di qui la necessità per il Poeta di umanizzare il creato per potervi applicare i sentimenti umani, poiché, dice Leopardi, non si può piangere delle disgrazie d'un lago o di un fiore, ma bisogno vedere in essi lo specchio dell'umano.

Né prenderemo cura [...] degli affetti o delle azioni [...] mentovate dal poeta, se queste non saranno simili a noi; e veruno al mondo non pianse né piangerà delle disgrazie d'un fiore o d'un pomo o d'un lago o d'un monte, né si rallegrò delle fortune di una stella eccetto se prima non l'ebbe immaginando trasmutata in persona.¹¹⁷

La casualità della scelta di una tale opera appare sempre meno probabile e lascia il posto ad un disegno preciso, mosso da altrettanto precise motivazioni ed intenti. Leopardi decide di sfruttare un filone classico piegandolo ai suoi intenti che, come stiamo cercando di dimostrare, erano principalmente satirici.¹¹⁸

- *Epistolario*

Se si intraprende uno spoglio delle missive leopardiane degli anni limitrofi¹¹⁹ a quello della prima stesura della traduzione della *Batracomiomachia*, si nota subito come l'argomento principe sia l'interesse per i classici, le traduzioni in genere ed anche alcune riflessioni di carattere grammaticale sulla lingua greca. In realtà l'interesse maggiore di Leopardi in queste missive è dedicato principalmente al secondo libro dell'*Eneide* e all'*Inno a Nettuno*, mentre la *Batracomiomachia* è menzionata solamente due volte, ed in particolare nella lettera ad Antonio Fortunato Stella datata 21 febbraio 1817, che afferma:

¹¹⁶ G. Leopardi, *Op. Cit.*, p. 992.

¹¹⁷ G. Leopardi, *Ibidem*, p. 992.

¹¹⁸ Su questo aspetto del riuso del classicismo meglio si vedrà nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

¹¹⁹ Ci riferiamo agli anni dal 1812 al 1817 in particolare.

La ringrazio delle copie della *Batracomiomachia* di cui vedo annunciata la II edizione: cosa che non avrei mai sognata quando anche la prima era troppo ad un'opera degna di perpetue tenebre.¹²⁰

Qui l'atteggiamento di Leopardi appare alquanto strano; come mai dopo tanto interesse giudica la *Batracomiomachia* degna delle "tenebre"? a nostro avviso ci sono almeno due motivazioni valide: prima di tutto la ricerca filologica e linguistica della quale evidentemente il Poeta non era soddisfatto, cosa che lo indusse di conseguenza (come sappiamo) a rimaneggiarla per altre due volte, e poi l'attitudine leopardiana (testimoniata dai fratelli) ad avere un atteggiamento dissimulatorio e, in questo caso, adulatorio per ringraziare l'editore di una operazione che evidentemente gli risultava gradita.

2.2 LEOPARDI TRADUTTORE E FILOLOGO

Indubbiamente la *Batracomiomachia* è l'opera che più di tutte racchiude due importanti aspetti del Poeta di Recanati: il suo essere traduttore e filologo. Del resto la cosa non stupisce in quanto la sua prima redazione risale al 1815, l'anno cioè di quella che Timpanaro chiama la "conversione retorica" del Leopardi.¹²¹ Si tratta di anni di produzioni erudite, in cui l'elemento letterario si riduce ad ornamento, e nelle quali Giacomo costruisce l'officina nella quale forgerà il proprio stile. Con questi strumenti Leopardi sostiene (giustamente, come più tardi sarà dimostrato) che la *Batracomiomachia* non apparteneva ad Omero, né a Pigrete di Caria, ma è sostanzialmente assai più tarda, ellenistica.

La sua attività filologica non fu solo un tirocinio letterario come avvenne per altri poeti studiosi dei classici, ma produsse risultati importanti per l'Ottocento; inoltre questo interesse

¹²⁰ G. Leopardi, *Epistolario*, in *Op. Cit.*, p. 1135.

¹²¹ Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 21.

perdurò almeno fino al 1825 (ma anche dopo), quando già era l'autore delle Canzoni e degli Idilli, a testimonianza della reale passione per questa materia che rappresentava un'applicazione specifica delle sue forze di letterato e non un fervore episodico.

L'interesse filologico primario erano le emendazioni testuali, ed in questo Leopardi aveva anche un suo metodo, sostanzialmente anomalista, che presupponeva il citare e raffrontare le diverse lezioni, l'applicare precise regole alle traduzioni, il ricercare storicamente notizie sull'autore e sulla genesi del testo che prendeva in esame. In tutto questo, sia detto per inciso, Leopardi pur combattendo il progresso umano e la ragione che lo guida, rivela il suo progressismo. Il suo campo d'azione fu molto tecnico: si interessò di interpretazione minuta, letterale del testo, delle correzioni degli errori dei copisti, dell'uso di una parola piuttosto di un'altra in un determinato contesto storico-culturale, e così via. Di certo, facendo attenzione ai risultati raggiunti, non lo si può etichettare come filologo razionalista; seguiamo Timpanaro nella precisazione di questo punto:

Come tutta la personalità leopardiana non si lascia certo racchiudere dentro la formuletta del "razionalismo", così nemmeno la sua filologia. Lo studio degli elementi colloquiali della *koimè*, e l'applicazione di tale studio alla difesa di lezioni tramandate contro correzioni normalizzatrici, dimostrano interesse per l'anomalia contro l'analogia, cioè per l'individualità storica del fenomeno linguistico contro il razionalismo semplificatore.¹²²

Da Timpanaro, il pensiero di Leopardi viene valutato nel quadro generale della rivendicazione della fecondità di una tradizione propriamente classicistico-illuministica, che rimase legata al razionalismo settecentesco avversando lo spiritualismo e la religiosità dei romantici.

Un fatto che a noi sembra particolarmente rilevante è la precocità di questi interessi: i lavori eruditi sono infatti i primi lavori in assoluto del Poeta che tale diverrà solo dopo la "pale-

¹²² S. Timpanaro, *Op. Cit.*, p. 148.

stra” di questo tipo di studi.

Al 1813 appartiene la *Storia dell'Astronomia*, l'*Esichio Milesio* è del '14, assieme al *Porfirio*, i *Retori*; seguono poi lavori sui Padri greci e sulla storia ecclesiastica, sino ad arrivare al 1815 con il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e il *Giulio africano* con il quale di fatto si chiude questo primo intenso periodo di attività erudita. Tutti questi lavori sono strutturati secondo il medesimo schema: vi è il testo con la relativa traduzione, preceduto da una nota biografica e bibliografica dell'autore e seguito da elenchi di varianti e note erudite. È bene precisare riguardo quest'ultimo punto che non si tratta ancora di note filologicamente orientate ma, potremmo dire, di appunti eruditi; si tenga inoltre presente che la quasi totalità dei materiali veniva reperita dalla *Biblioteca Greca* e dalla *Latina* del Fabricius. Il Leopardi filologo nasce sulla scia di questi primi lavori, poiché Giacomo si accorge di quanto imprecise e fuorvianti siano le edizioni di queste opere presenti nella paterna biblioteca. I suoi spunti filologici emergono da alcune note, sono sparsi qua e là e non sempre esatti, tuttavia rivelatori di un metodo che si andava formando e di un interesse che si andava raffinando, facendosi più attento e puntuale. Segnaliamo in particolare il lavoro eseguito sul *Giulio africano* che spinge il Leopardi a non servirsi più solamente dei testi e delle lezioni possedute ma a ricercare i codici, chiedendoli all'abate Francesco Cancellieri.

Dal 1815 si apre un secondo periodo nella poetica leopardiana, si tratta della “conversione retorica” che non manca di coinvolgere anche gli studi eruditi e filologici: in questa fase si collocano le traduzioni della *Batracomiomachia*, di Mosco, di Frontone, dei frammenti di Dionigi d'Alicarnasso, delle *Iscrizioni Triopèe*, del primo libro dell'*Odissea*, del secondo dell'*Eneide*, del *Moretum*, della *Titanomachia*, dell'*Inno a Nettuno* e delle due anacreontiche. La differenza di approccio di queste opere rispetto a quelle della prima fase è che mentre prima sovrabbondava l'erudizione, ora sovrabbonda la preoccupazione letteraria, di fatto però l'aspetto filologico vero e proprio sembra rimanere comunque in ombra.

Bisogna dire che questo eccessivo zelo nei confronti dei

classici¹²³ trova la sua giustificazione in un atteggiamento particolare della vita di Giacomo in questo periodo: si tratta dell'insofferenza al suo tempo storico e del rimpianto per la vita e la società degli antichi. Questo punto è fondamentale perché spiega in un sol colpo diversi atteggiamenti e scelte letterarie, come se la tematica dell'*ubi sunt* permeasse di fatto tutta la vita del poeta e non solo sporadiche canzoni patriottiche.¹²⁴

La traduzione di Frontone ebbe una storia più travagliata: Leopardi la diede in visione al Mai per avere una sua opinione ma decise poi di non pubblicarla perché scontento dello stile. Angelo Mai ne preparò in seguito una sua personale edizione, sfruttando intuizioni del Leopardi ma omettendo sistematicamente di citarlo. Giacomo rimise le mani al *Frontone* nel 1818, non certo con l'intenzione di pubblicarlo (alla quale aveva già ampiamente rinunciato), ma per scrivere due dissertazioni ("l'una letteraria già cominciata, e l'altra critica"¹²⁵); venne scritta solamente la prima che peraltro rimase incompiuta.

Per chiudere questo periodo rimangono da citare alcune opere minori: i volgarizzamenti in prosa da Luciano e il *Caronte e Menippo*, entrambi del 1818. Sempre nella missiva al Giordani del 19 marzo 1819 Leopardi manifestava la volontà di scrivere altre dissertazioni: sulla *Cronaca* di Eusebio¹²⁶, alcune osservazioni a Simmaco, Iseo, Temistio, all'*Epistola a Marvella* di Porfirio e ai frammenti alla *Vidularia* di Plauto; questi progetti, ecce-

¹²³ Si tratta di classici greci in particolare piuttosto che latini, e questo punto è un'altra grande novità propria del solo Leopardi, almeno in quegli anni. In ogni caso è bene precisare che si tratta di classici "minori" in quanto la biblioteca paterna non disponeva di "grandi classici" della letteratura greca o latina visto che era destinata più a studi di teologia o di erudizione che non di filologia classica.

¹²⁴ Per questo motivo in questa trattazione si è molto insistito sui dati biografici, che ci servono non solo a recuperare una dimensione più umana e meno stereotipata del Poeta, ma anche a capire quanto più possibile i pensieri che attraversavano la sua mente di adolescente e che formavano la sua personalità di uomo.

¹²⁵ Lettera a Pietro Giordani del 19 marzo 1819.

¹²⁶ Scritta e pubblicata nel 1823. cfr. L. Felici e E. Trevi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit. p. 1178-1179.

zion fatta per il primo di essi, rimasero tutti allo stato di pochi appunti incompiuti.

Nel 1819 i suoi studi filologici subiscono un parziale arresto dovuto al peggiorare della salute dei suoi occhi e alla conseguente semi-impossibilità a leggere. Appena poté di nuovo dedicarsi alle letture riprese con vigore quegli studi, ad iniziare dall'entusiasmo per la scoperta del *De re publica* di Cicerone. Da questo periodo in poi iniziano una serie di considerazioni sulle questioni linguistiche che non tratteremo in questa sede e che spostano decisamente l'attenzione sul fronte del Leopardi linguista.

Nel 1822 Leopardi si reca a Roma e qui vengono scritte e pubblicate le recensioni al *Filone*, le note al *De re publica* di Cicerone e quelle alla *Cronaca* di Eusebio¹²⁷. Di questo periodo romano egli ebbe in sostanza ricordi negativi, giudicando l'ambiente romano polveroso e parruccone, dedito solamente all'antiquaria senza peraltro avere padronanza della lingua latina e di quella greca. Tuttavia in questo periodo egli conobbe a Roma due studiosi importanti: Friedrich Wilhelm Thiersch e Barthold Georg Niebuhr.

I lavori eruditi, filologici e di traduzione continuarono senza sosta facendo la loro apparizione sotto forma di appunti, note, lettere, osservazioni, ma senza mai giungere a vere e proprie pubblicazioni; questa attività può considerarsi conclusa con le note ai *Papiri torinesi* del Peyron del 1829. La rinuncia ufficiale a questi studi avverrà nel 1830 quando Leopardi cederà tutti i suoi scritti filologici a Louis de Sinner, nella speranza che egli potesse pubblicarli o riutilizzarli in qualche modo; Leopardi dal canto suo non voleva e non poteva più occuparsene per ragioni di salute e per un profondo scoraggiamento nei confronti dello stato della filologia in Italia.¹²⁸

Al termine di questa breve e sommaria carrellata dei lavori filologici del Poeta possiamo azzardare una schematizzazione

¹²⁷ Si tratta in effetti dei soli tre scritti filologici che egli riuscì a pubblicare.

¹²⁸ Lettera a Paolina Leopardi del 15 novembre 1830.

del metodo d'analisi seguito e del suo panorama d'interesse:

1. Leopardi si pone non solo o non tanto il problema del tradurre quanto quello di penetrare le intime sfumature del testo, cercando di riportare nella traduzione non l'originale come esso si presenta ma quello che esso vuole trasmettere, sentendosi pertanto libero di tradurre in maniera "poetica".

2. Per primo si pone il problema della differenza tra lezione tramandata e congettura, preferendo sempre analizzare con i propri occhi i codici manoscritti.

3. Utilizza il metodo "storico" per la genuinità del testo: nelle analisi bio-bibliografiche che accompagnano la maggior parte dei suoi scritti pone in evidenza i caratteri linguistici propri dello scrittore e del suo tempo per confermare o confutare la paternità di un testo.

4. Tra i primi (o forse il primo in assoluto) utilizza come metodo di critica testuale le "clausole ritmiche", cioè considerazioni riguardo al *numerus* per valutare la correttezza di una lezione piuttosto che di un'altra.

5. La filologia, in merito alle considerazioni precedenti, si sviluppa in Leopardi come vera e propria scienza a sé stante, oltre ad essere strumento di elaborazione artistica, portandolo ad elaborare ipotesi metodologiche nuove ed originali. Sostanzialmente le applicazioni del suo metodo si risolvono nelle emendazioni testuali.

6. Attenzione prevalente per l'anomalia contro l'analogia e quindi scelta per l'individualità storica dei fenomeni linguistici piuttosto che per una normalizzazione e una semplificazione razionalista.

Sostanzialmente il Poeta non innovò di molto la tradizione metodologica della filologia del suo tempo, anche se va riconosciuto che apportò numerosi affinamenti a tale metodologia; tuttavia ciò che va notato sono le sue numerose intuizioni, emendazioni e note, insomma la felice applicazione di un metodo pur vecchio e a volte logoro; applicazioni tanto felici da suscitare, come abbiamo visto, anche l'invidia – o il plagio – del Mai. Ciò che oggi ci sembra superato non lo era allora, e il va-

lore del Leopardi filologo deve necessariamente essere inquadrato nel panorama storico che gli è proprio:

Contributi che oggi sono da considerarsi superati rappresentarono allora, quando egli li propose, un passo avanti nel restauro o nell'interpretazione di testi antichi; congetture alle quali erano già pervenuti filologi precedenti, ma che non erano note al Leopardi, furono da lui rifatte indipendentemente da quei predecessori e il fatto che non glie ne spetti la "priorità" non ne diminuisce il merito; perfino correzioni di gravi errori di stampa delle edizioni che egli aveva tra mano rivelano il suo acume filologico.¹²⁹

Va altresì riconosciuta la sostanziale indipendenza dei lavori filologici da quelli poetici, come il Timpanaro ribadisce:

A chi fosse tentato (ed è tentazione ricorrente) di fare della filologia leopardiana una semplice manifestazione secondaria della sua poesia, occorrerebbe fra l'altro ricordare che tutt'altro che "poetici", anzi spesso aridamente cronachistici o descrittivi, furono i testi sui quali si esercitò l'attività filologica del Leopardi: basti pensare alla *Cronaca* di Eusebio, ai rètori minori agli stessi taumasiografi.¹³⁰

Tuttavia alcuni di questi lavori hanno rappresentato, più o meno consapevolmente, l'officina letteraria del Poeta, che così affinava i suoi strumenti. Rinviando per ora il raffronto di quanto di poetico, o di propedeutico al poetico, ci sia nel filologico, proseguiamo nelle nostre considerazioni conclusive riguardo all'aspetto precipuamente tecnico della filologia leopardiana: abbiamo visto dal novero dei lavori come egli fu propriamente grecista, rompendo di fatto con una radicata tradizione di latinisti in Italia, e come del resto deplorò sempre la scarsa conoscenza che della lingua greca si aveva nella nostra penisola; abbiamo però anche visto che egli si esercitava in filologia su opere che erano per lo più cronachistiche e non poetiche, e ciò apre un interessante dubbio circa la scelta della *Batra-*

¹²⁹ S. Timpanaro, *Op. cit.*, p. 152.

¹³⁰ S. Timpanaro, *Ibidem.*, p. 148.

comiomachia che egli stesso definisce gradevole e poetica.¹³¹ Su questo punto va aggiunta una piccola considerazione circa la metodologia del suo tradurre, per la quale lasciamo ancora una volta la parola a Sebastiano Timpanaro:

Che il Leopardi, del resto, avesse già sentito, e per tempo, l'esigenza di individuare il valore stilistico della parola e non solo il suo significato logico, lo dimostra quel pensiero a p. 12 dello *Zibaldone*, sulla necessità di tradurre parole greche rare, o addirittura coniate lì per lì dall'autore, con parole italiane di altrettanta rarità o novità: altrimenti "tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima pro-prissima equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva ne' greci".¹³²

¹³¹ Cfr. G. Leopardi, *Discorso sopra la Batracomiomachia*.

¹³² *Ibidem*, p. 146-147.

CAPITOLO III

L'IRONIA IN LEOPARDI

3.1 IL SORRISO VELATO

Ridete franco e forte, sopra qualunque cosa, anche innocentissima, con una o due persone, in un caffè, in una conversazione, in via: tutti quelli che vi sentiranno o vedranno rider così, vi rivolgeranno gli occhi, vi guarderanno con rispetto, se parlavano, taceranno, resteranno come mortificati, non ardiranno mai rider di voi, se prima vi guardavano baldanzosi o superbi, perderanno tutta la loro baldanza e superbia verso di voi. In fine il semplice *rider alto* vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. Terribile ed *anful* è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire.¹³³

Queste parole Leopardi annotava nel settembre 1828, sempre convinto dell'importanza del riso e, vorremmo aggiungere, della felicità di fondo che dietro di esso si nasconde. È bene chiarire sin da ora che ci sono due momenti del “riso” leopardiano, due accezioni differenti, generate da altrettante diverse disposizioni d'animo; sfogliando lo *Zibaldone* si trovano interessanti considerazioni su questo particolarissimo e personalissimo “riso” leopardiano, seguiamo il filo di alcuni pensieri per capirne le diverse sfaccettature:

Quando l'uomo veramente sventurato si accorge e sente profondamente l'impossibilità d'esser felice, e la somma e certa infelicità dell'uomo, comincia dal divenire indifferente intor-

¹³³ G. Leopardi, *Zibaldone*, pens. 4391 del 23 settembre 1828.

no a se stesso, come persona che non può sperar nulla, nè perdere e soffrire più di quello ch'ella già preveda e sappia. Ma se la sventura arriva al colmo l'indifferenza non basta, egli perde quasi affatto l'amor di se, (ch'era già da questa indifferenza così violato) o piuttosto lo rivolge in un modo tutto contrario al consueto degli uomini, egli passa ad odiare la vita l'esistenza e se stesso, egli si abborre come un nemico, e allora è quando l'aspetto di nuove sventure, o l'idea e l'atto del suicidio gli danno una terribile e quasi barbara allegrezza, massimamente se egli pervenga ad uccidersi essendone impedito da altrui; allora è il tempo di quel *maligno* amaro e ironico sorriso simile a quello della vendetta eseguita da un uomo crudele dopo forte lungo e irritato desiderio, il qual sorriso è l'ultima espressione della estrema disperazione e della somma infelicità.¹³⁴

Notate che ne' pazzi i più malinconici e disperati, è naturalissimo e frequente un riso stupido e vuoto, che non viene da più lontano che dalle labbra. Vi prenderanno per la mano con guardatura profondissima, e nel lasciarvi vi diranno *addio* con un sorriso che parrà più disperato e più pazzo della stessa disperazione e pazzia. Cosa però notabilissima anche nei savi ridotti alla intiera disperazione della vita, e massimamente dopo concepita una risoluzione estrema, che li fa riposare appunto in questa estremità d'orrore, e li placa, come già sicuri della vendetta sopra la fortuna e se stessi¹³⁵

Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio, (anche in questi sì prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta.¹³⁶

Aggiungiamo anche un'osservazione contenuta nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, che getta ulteriore luce sull'aspetto "letterario" dell'ironia:

¹³⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, pens. 87 dell' 8 gennaio 1820.

¹³⁵ G. Leopardi, *Zibaldone*, pens. 187 del 26 luglio 1820.

¹³⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, pens. 4450 del 1 febbraio 1829.

Pope dice che un grande autore può qualche volta ricrearsi col comporre uno scritto giocoso, che generalmente gli spiriti più sublimi non sono nemici dello scherzo, e che il talento per la burla accompagna d'ordinario una bella immaginazione, ed è nei grandi ingegni, come sono spesso le vene di mercurio nelle miniere d'oro.¹³⁷

Partiamo dall'ultima citazione: qui Leopardi sembra mettersi al riparo da accuse di praticare un'attività letteraria "bassa" e difendere con lo schermo di un grande ed affermato nome il suo amore e la sua dedizione per la poesia comica e satirica. È pur vero che dobbiamo precisare il contesto di questa citazione: Leopardi sta parlando di Omero e delle ipotesi di attribuzione della paternità della *Batracomiomachia*, tuttavia non sono rari i riferimenti a se stesso sotto forme dissimulate in vari punti della sua produzione artistica, tanto da giustificare l'ipotesi che il Poeta si riferisse in questo caso anche a se stesso. Dunque si difende l'uso dell'ironia e con essa anche un secolo, il Settecento, che dell'ironia aveva fatto uno dei suoi strumenti principali; ed in questa difesa Leopardi difende se stesso, il più intimo se stesso, conscio in fondo della sua natura irridente e scherzosa ma forse timoroso di essere sottovalutato per quella.

Dalle altre citazioni, quelle iniziali, emerge un concetto portante del riso come arma per difendersi dai mali più gravi, anche dal più temibile di tutti: la morte. Non solo di morte si parla, ma di morte per suicidio, quella che tanto attrasse Giacomo come idea romantica ed eroica ma che egli superò, sublimò in virtù del suo riso beffardo.¹³⁸

Un riso purificatore, catartico, che sembra nascere dalla più profonda disperazione, in una sorta di *coincidentia oppositorum* che trasforma la morte in vita, la tragedia in gioia, la fine del tutto in un nuovo inizio. Eppure a ben guardare questo concetto sembra essersi evoluto nel sistema leopardiano, in quanto un'occhiata alle sue opere giovanili basta a dare l'idea di come

¹³⁷ L. Felici, E. Trevi, *Op. cit.*, p. 395.

¹³⁸ Si veda in proposito la citazione riportata più avanti in questo capitolo tratta dal Vossler.

la vocazione satirica fosse in lui ben prima di scontrarsi con la somma disperazione della vita. Questo riso non nasceva solo da una reazione estrema e apotropaica al dolore, ma dalla natura stessa dell'uomo, dall'animo del poeta. Sembra quindi che debba ammettersi che due anime in questo aspetto del "riso leopardiano" convivano: quella della derisione salace che esalta la spensieratezza della vita e quella del riso amaro che esorcizza i dolori della medesima. Si forma dunque l'immagine di un Leopardi che affronta opposte situazioni di vita con la stessa arma: il riso. Ma un riso particolarissimo, il "riso leopardiano", e questo riso – anzi, questo sorriso – è schermato, velato, tenuto in ombra da quel gioco di contrasti creato dal Poeta stesso, da quella ineguagliabile sensibilità che possedeva e che lo portava a ridere per un nulla e al tempo stesso, per il medesimo nulla, a disperarsi. Un sorriso velato dalla sua situazione familiare, dall'incontestabile ristrettezza del suo orizzonte natio, dal suo reale e precario stato di salute; eppure tutto ciò era solo un velo dal quale quel sorriso è sempre trasparso, a volte solo l'occasione per dar voce alla più alta poesia che assumeva toni struggenti o ironici a seconda dell'oggetto ma che, secondo la nostra tesi, mai scadeva nel banale pessimismo. Di questa produzione "comica" diamo qui un breve resoconto:

1. *Contro la minestra*, del 1809, si tratta di versi martelliani che nonostante l'occasione futile e la giovanissima età del poeta, hanno una cura stilistica propria delle migliori produzioni seguenti, utilizzando persino gli strumenti dell'epica classica, come l'invocazione alle muse:

Apri, o canora Musa, i boschi di Elicona,
e la tua cetra cinga d'alloro una corona.
Non or d'Eroi tu devi, o degli Dei cantare,
ma solo la minestra d'ingiurie caricare.¹³⁹

Si prosegue poi, sempre secondo gli stilemi classici – *mutatis mutandis* – con la dedica:

¹³⁹ L. Felici e E. Trevi, *Op. cit.*, p. 318.

Or tu sei, Ministra, de' versi miei l'oggetto,
e dir di abominarti mi porta un gran diletto.¹⁴⁰

Questo è il primo segno, la prima manifestazione della vena ironica leopardiana, che appare all'età di soli undici anni, che ha come oggetto un argomento semplice, appartenente al suo mondo di preoccupazioni da bambino, ma che possiede anche in sé tutti gli strumenti e gli stilemi della poesia maggiore e riflette il poeta maturo, che sempre si porterà dietro questa ironia.

2. *Alla signora marchesa Roberti*, del 1810. Si tratta di una lettera raccolta nell'*Epistolario* – ne è anzi la prima – indirizzata ad un'amica di famiglia, la marchesa Roberti per l'appunto, che allarga però la sua "invettiva" a tutti gli amici di quest'ultima e quindi, forse, anche ai conti Leopardi. L'occasione potrebbe essere stata quella di aver ascoltato diverse conversazioni futili tra nobili nei salotti di casa e di aver poi voluto deridere questo mondo fingendo appunto di essere la Befana che ricompensa queste persone del loro operato e della loro condotta durante l'anno, distribuendo corni ed escrementi di vario genere. L'ultima parte, ancora più esplicita, accusa palesemente gli ignoti destinatari delle loro colpe:

Voi poi Signora Carissima¹⁴¹ avvertite in tutto quest'Anno di trattare bene cotesti Signori, non solo col Caffè ché già si intende, ma ancora con Pasticci, Crostate, Cialde, Cialdoni, ed altri regali, e non siate stitica, e non vi fate pregare, perché chi vuole la conversazione deve allargare la mano¹⁴², e se darete un Pasticcio per sera sarete meglio lodata, e la vostra Conversazione si chiamerà la Conversazione del Pasticcio. Fra tanto state allegri, e andate tutti dove io vi mando, e restateci finché non torno ghiotti, indiscreti, somari scrocconi dal primo

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 318.

¹⁴¹ La marchesa Roberti.

¹⁴² Forse ci troviamo di fronte ad un primo accenno di critica alla mondanità contemporanea al Poeta, che doveva aver visto e sentito parecchie riunioni di salotto ed averne valutato la sterilità.

all'ultimo¹⁴³. La Befana.

3. *Appendice 1810-1811*, si tratta di una raccolta di poesie brevi di argomento vario, costituite per la maggior parte da toni scherzosi ed ironici. In particolare sono brevi poesie che il giovanissimo Giacomo indirizzava al suo precettore Don Sanchini, per dimostrargli la sua perizia nel verseggiare:

Ecco dunque quel sonetto,
che da me desiderate,
se sia bello, mi rimetto
a voi dotto amico Vate.¹⁴⁴

Altri componimenti di questa raccolta sono indirizzati alla sorella Paolina, ed il tono è sempre irridente, canzonatorio, allegro.

4. *La torta*, del 1816, è invece una traduzione poetica. Per la precisione si tratta del poemetto pseudovirgiliano *Mortuum* che Leopardi attribuisce a un A. Settimio Sereno o Severo, poeta romano dell'età dei Flavi. Si tratta della ricetta appunto di una torta descritta con dovizia di particolari, fino ad invocare i vari dei in aiuto di quest'opera:

Con misura che tanto è sol capace,
sedici toglie poi libbre di grano
da scarso monticel che in terra giace [...]
A la farina poi che ragunata
Ha sopra liscia tavola, dispensa
Tepid'onda il villano, e l'aggrumata
Pasta scorrendo co la man l'addensa,
liquido sal vi sparge e l tutto insieme
mesce e volge sossopra mena e preme. [...]
Di piatti la ricopre, indi con arte
La veste di carbon. Mentre Vulcano
e' piatti al foco fan la loro parte, [...]

¹⁴³ Elenca qui tutte le "qualità" di coloro che frequentavano i salotti nobili, con riferimento probabile alle lunghe chiacchierate fatte di pettegolezzi e maldicenze che animavano quegli incontri e di cui Giacomo deve essere stato spettatore da bambino.

¹⁴⁴ G. Leopardi, *All'illustrissimo padrone colendissimo il signor Don Sebastiano Sanchini*, in L. Felici e E. Trevi, *Op. cit.*, p. 360.

Va con due dita intorno, e al mezzo porta
 La massa omai ben assodata e mista:
 e per sua man la desiata Torta
 la sembianza in tal modo e 'l nome acquista.

5. *A favore del gatto e del cane*, del 1810. Anche se si tratta di un componimento risalente alla giovanissima età del Poeta è bene notare che abbiamo di fronte – in questo come negli altri casi – ben più che semplici poesie da bambino con uno stile già maturo, si tratta semmai di scelte consapevoli di argomenti scherzosi, visto che come sappiamo il poeta anche se giovanissimo poteva ben permettersi – e lo aveva fatto – anche argomenti seri, eruditi ed impegnati. Meglio si può apprezzare tale consapevolezza proprio in questo componimento, dove vengono mescolate anche notizie erudite:

Se Ciro non aveva e Gatti, e Cani
 Come poteva vincer gli Egiziani?
 Questi fur quei, che scaccomatto diero
 De gli Egizj al valore ardito, e fiero;
 e fecer meglio a l'armi Persiane
 di quel che fecer poi l'ocche Romane.¹⁴⁵

6. *Scherzo*, strofa libera di diciotto endecasillabi e settenari; composta a Pisa il 15 febbraio 1828 – ultimo venerdì di carnevale – e pubblicata nell'edizione napoletana dei *Canti* del 1835. Questo componimento sembra “stonare” nella raccolta dei *Canti* per il suo stile basso e colloquiale, mentre rappresenta ancora una volta il riemergere dell'atteggiamento ironico e spensierato dell'Autore che in questo caso lamenta la mancanza del *labor limae* nella poesia moderna:

Quando fanciullo io venni
 A pormi con le Muse in disciplina,
 l'una di quelle mi pigliò per mano;
 e poi tutto quel giorno
 la mi condusse intorno

¹⁴⁵145 G. Leopardi, *A favore del gatto e del cane*, in L. Felici e E. Trevi, *Op. cit.*, p. 331.

a veder l'officina. [...]
 Io mirava, e chiedea:
 Musa, la lima ov'è? Disse la Dea:
 la lima è consumata; or facciam senza.
 Ed io, ma di rifarla
 Non vi cal, soggiungea, quand'ella è stanca?
 Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca.

7. *Palinodia al marchese Gino Capponi*, composta a Napoli tra il '34 e il '35, in endecasillabi sciolti. È una finta ritrattazione delle dottrine pessimistiche del Poeta e di fatto anche una diretta polemica contro l'ottimismo progressivo degli "amici di Toscana", in particolare appunto il marchese Gino Capponi, storico di indirizzo liberal-moderato, fondatore – insieme al Vieusseux – dell' "Antologia" e dell' "Archivio storico italiano". Di quelli esposti finora è sicuramente il componimento più vicino ai *Paralipomeni* in virtù del comune argomento di polemica, cioè i movimenti liberal-moderati, il tempo della Restaurazione e gli affanni dei moti liberali e dei loro promotori. Costoro sono riconoscibili dalle lunghe barbe, dai baffoni, dai sigari che svettano imperiosi dalle loro bocche, dalle gazzette¹⁴⁶ tenute sotto braccio e dai conciliaboli nei caffè che a nulla servono se non a produrre vani discorsi. Il tutto è inserito in una cornice di battaglia che acuisce il ridicolo dei personaggi:

[...] Alfin per entro il fumo
 de' sigari onorato, al rumorio
 de' crepitanti pasticcini, al grido
 militar, di gelati e di bevande
 ordinator, fra le percosse tazze
 e i branditi cucchiali, viva rifulse
 agli occhi miei la giornaliera luce
 delle gazzette. [...]
 Ridi, o tenera prole: a te serbato
 È di cotanto favellare il frutto;
 veder gioia regnar, cittadi e ville,
 vecchiezza e gioventù del par contente,

¹⁴⁶ Simbolo dell'anticultura, contrapposte alle letture impegnate e ai libri in genere, come Leopardi preciserà meglio nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

e le barbe ondeggiar lunghe due spanne.¹⁴⁷

Terminiamo qui questa breve rassegna, sperando di aver dato l'idea di come l'Autore coltivasse fin da piccolo interessi di poesia satirica ed ironica, e che questi argomenti fossero tutt'altro che casuali o obbligati dalla sua età fanciullesca: si trattava di "scelte di carattere", precise e mirate. Il poeta era satirico perché voleva esserlo, fino a rivelarsi pungente, irriverente e dissacratorio.

Torna utile in questo discorso un altro concetto che abbiamo già sviluppato ampiamente nel capitolo biografico dell'Autore, quello cioè di un Leopardi "dissimulatore"¹⁴⁸; applicando anche ai suoi atteggiamenti ironici quel concetto non avremo difficoltà a capire quanto Giacomo potesse essere sottile nelle sue ironie e quanto questo potesse quindi creare fraintendimenti. Insomma questa sottile ironia, che doveva trarre forza proprio dall'essere strisciante sotto "il velame de li versi strani"¹⁴⁹, a causa dell'etichetta di romantico che egli si porta dietro, ha finito per perdersi completamente sotto quell'etichetta e non è più rintracciabile se non a costo di faticose ricerche critiche che debbono per di più scontrarsi contro l'ormai incancrenito senso comune¹⁵⁰.

3.2 UN TESTIMONE D'ECCEZIONE: FRANCESCO DE SANCTIS

Il 2 ottobre 1833 Leopardi e Ranieri giungono a Napoli. Inizia qui l'ultimo periodo della produzione poetica leopardiana, in particolare quella parodica e satirica, alimentata dalla situazione politica italiana di quegli anni e napoletana in particolare. Nel capoluogo campano aveva sede l'Accademia di Basilio

¹⁴⁷ G. Leopardi, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in L. Felici e E. Trevi, *Op. cit.*, p. 190-197.

¹⁴⁸ Vedi *supra* p. 18-19.

¹⁴⁹ *Inf.*, c IX v. 63.

¹⁵⁰ Contro i rischi del quale lo stesso Leopardi si scaglierà nei *Paralipomeni*, come avremo modo di vedere nel capitolo successivo.

Puoti, dove giovane allievo era Francesco De Sanctis. Seguiamo l'evento attraverso la cronaca dello stesso De Sanctis:

Una sera egli¹⁵¹ ci annunciò una visita di Giacomo Leopardi. [...] Quando venne il dì, grande era l'aspettazione. Il Marchese faceva la correzione di un brano di Cornelio Nipote da noi volgarizzato, ma s'era distratti, si guardava all'uscio. Ecco entrare il conte Giacomo Leopardi. Tutti ci levammo in piè, mentre il Marchese gli andava incontro. Il Conte ci ringraziò, ci pregò a voler continuare i nostri studi. Tutti gli occhi erano sopra di lui. Quel colosso della nostra immaginazione ci sembrò, a primo sguardo, una meschinità. Non solo pareva un uomo come gli altri, ma al disotto degli altri. In quella faccia emaciata e senza espressione, tutta la vita s'era concentrata nella dolcezza del suo sorriso.¹⁵²

Sono piccoli segni, è vero, però secondo noi significativi: Leopardi colpisce per il suo sorriso, un sorriso che comunica molto di più di una semplice felicità o allegrezza, un sorriso che porta con sé tutto il vissuto del Poeta e al tempo stesso ne rappresenta la sintesi. Leopardi appare al De Sanctis sereno, tranquillo, anche se in questi anni la sua salute lo fa molto penare; e lo stesso Ranieri, testimonierà riguardo all'atteggiamento sereno con cui Leopardi avrebbe vissuto gli ultimi giorni della sua vita, facendo di tutto per continuare a viaggiare – pur se solo nei dintorni di Napoli – e financo per raggiungere Torre del Greco e i gelati che lì si producevamo e di cui era ghiotto.

Dalla descrizione che De Sanctis fa nelle sue *Memorie* abbiamo l'immagine di una visita breve ma incisiva, un uomo che si rallegra della compagnia ed entra facilmente in confidenza e che non si fa scrupolo ad affrontare discorsi dotti e persino gli interessi filologici, che pareva aver abbandonato da tempo. Al tempo stesso egli parlava “dolce e modesto”¹⁵³. Il ricordo di questa visita lo segnerà per tutta la vita, fino a sfociare in quelle emblematiche pagine del suo *Schopenhauer e Leopardi*, che analiz-

¹⁵¹ Basilio Puoti.

¹⁵² Francesco De Sanctis, *Pagine di vita* (a cura di Michele Scherillo), Napoli, Morano, 1916, p. 85.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 86.

za proprio la dolorosa questione del pessimismo e ne ottiene un Leopardi combattivo, attaccato alla vita e contestatario al punto che

...produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare: non crede alla libertà e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. [...] È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti. Ha così basso concetto dell'umanità, e la sua anima alta, gentile e pura l'onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore.¹⁵⁴

Questo forse il tributo maggiore che De Sanctis diede a Leopardi, lasciando un indelebile confronto per i posteri che doveva smorzare la tragicità del pessimismo leopardiano, un tributo che nasceva spontaneo da una sola, breve, visita che bastò a trasmettere il magnetismo del Poeta:

Non vidi più quell'uomo, che avea lasciato un così profondo solco nell'anima mia.¹⁵⁵

3.3 LEOPARDI "TERRIBILE" E "PROGRESSIVO"

Con quale atteggiamento Leopardi si poneva di fronte ai suoi progetti poetici? E quanti volti dello stesso Poeta possiamo dire di conoscere o di riconoscere attraverso i suoi scritti? Una serie di fraintendimenti hanno sempre accompagnato la figura di questo poeta, troppo spesso e troppo comodamente etichettato come "pessimista". Dalle testimonianze che abbiamo analizzato fin qui (e di cui verranno tirate le somme nell'ultimo capitolo) dovrebbe essere già chiaro come questa

¹⁵⁴ Francesco De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi*, Milano, Oberon, 1997, p. 66.

¹⁵⁵ Francesco De Sanctis, *Pagine di vita* (a cura di Michele Scherillo), Napoli, Morano, 1916, p. 87.

etichetta sia ampiamente infondata, ma è necessaria un'ultima riflessione sugli aspetti "nascosti" di Leopardi.

Riprendiamo le mosse proprio da Francesco De Sanctis: è curioso infatti che il grande critico quando scriveva il suo *Schopenhauer e Leopardi* non conoscesse ancora lo *Zibaldone*, che servirà poi come base per la rivalutazione del Leopardi, soprattutto sul piano filosofico; eppure De Sanctis coglie di Leopardi qualcosa di nuovo e di inatteso solo dalla lettura dei *Canti* e dell'*Epistolario*, un Leopardi attaccato alla vita, un lottatore, un "progressivo". Il tutto viene esaltato dal confronto con Schopenhauer e con la sua linea filosofica "indiana" che di fatto persegue un distacco dalla vita, una ascesi di purificazione dalle cose terrene. Se Schopenhauer fu contento di aver scoperto un estimatore della sua filosofia (De Sanctis) ed un altro grande pessimista come lui (Leopardi) sappiamo per certo che si illuse¹⁵⁶. Dal confronto, Leopardi risulta essere l'altra faccia della medaglia, il materialista che propone soluzioni in questa vita, contro allo spiritualista che non trova di meglio che negare la valenza del mondo e fuggire nell'"iperuranio":

L'elemento discriminante sottolineato da De Sanctis sta nel fatto che Leopardi è materialista e Schopenhauer è spiritualista e da qui discendono una serie di conseguenze che portano ad una totale divaricazione tra i due pensatori. [...] Leopardi, attraverso un primato dell'intelletto sulla volontà, giunge ad una morale eroica che ha il suo suggello nella disperata ma autentica unione della fratellanza.¹⁵⁷

Il saggio desanctisiano in questione è del 1858 e dovrà passare quasi un secolo prima che l'argomento del Leopardi "contestatore" venga sollevato di nuovo: è il 1947 ed in questo anno

¹⁵⁶ Di fatto Schopenhauer non capì il messaggio di De Sanctis, che voleva mettere in evidenza come le due personalità confrontate nel suo dialogo fossero esattamente opposte: Leopardi ne emerge come attaccato alla vita, pur nel suo essere tragico, Schopenhauer come il predicatore del distacco dalla vita e dell'abbandono di ogni gravame terreno.

¹⁵⁷ Fresco Guerre e Anna Luisa Marongiu, in F. De Sanctis, *Op. cit.*, p. 80-81.

vengono pubblicati contemporaneamente, ed ognuno all'insaputa dell'altro, due saggi fondamentali e cruciali per la svolta nell'interpretazione di Leopardi e della sua poetica: si tratta del *Leopardi progressivo* di Cesare Luporini e de *La nuova poetica leopardiana* di Walter Binni.

Anche Luporini si batte sul fronte del “materialismo” leopardiano: Giacomo ne risulta un materialista che sempre contestò l'Ottocento con tutte le sue forme poetiche, il secolo che lo aveva rifiutato, misinterpretato e seppellito nello stereotipo. Da questo attrito con il suo secolo nasce l'amarezza e la ribellione, la sofferenza e la “strozzatura” della vita del Poeta, spesso confuse con il concetto di pessimismo:

Spinto alla vita non potè superare “il negativo del mondo sussistente”: non si trattava soltanto del mondo delle sue misere vicende personali, ma dell'epoca che egli fu costretto a rifiutare. Egli non si potè “trovare e godere” in essa, non potè, in tal senso, “vivere”. [...] Cacciato e isolato dal tempo e dalle circostanze nel “mondo interiore” lo stato, mal sofferto, che egli analizzò e cercò di teorizzare fu lo stato della “morte perpetua”, il tedio, la noia. Non bisogna dimenticare che questo romantico fu un ateo e un materialista, il quale non solo si tenne fedele, ma sempre più si confermò, da ultimo quasi con accanimento, nei principi del '700.¹⁵⁸

Nel saggio il contrasto ragione-natura si configura come la molla dell'eroismo, della reazione appassionata, della pazzia che è virtù. Luporini prende così le mosse per analizzare in dettaglio tutti gli elementi che compongono la complessa estetica leopardiana: illusioni, passione, immaginazione, persuasione, etc. La cosa che Luporini nota è che nonostante la superiorità della passione sulla ragione, Leopardi mette in gioco una ragione che può convertirsi in passione, una razionalità di fondo che è sempre presente nel suo pensiero. Il punto è cruciale, da esso si arriverà a capire l'infondatezza del pessimismo leopardiano; cerchiamo di ricostruire il ragionamento di Luporini: innanzi

¹⁵⁸ Cesare Luporini, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 6-7.

tutto da questa considerazione si evince che ci sono almeno due concetti di libertà, quella sana che dipende dall'armonia delle parti e quella "anarchica" che dissolve la nazione e porta al prevalere del più forte, al dispotismo. Qui naturalmente ci sono anche i germi di quello che sarà il messaggio di fratellanza della *Ginestra*: Leopardi insiste molto sin dall'inizio sull'antindividualismo. La virtù fonda la moltitudine e questa genera a sua volta la libertà, quando tuttavia l'armonia delle parti si infrange, si scindono i fondamenti dello Stato popolare e democratico, allora si fonda il "sistema dell'egoismo". Ora è interessante notare che Leopardi ammette l'utilità dell' "amor proprio", poiché questo è il fondamento dell' "amor patrio" che genera appunto la società. Tuttavia l'amor proprio mal diretto genera invece l'egoismo distruttore. Tralasciando per ora la discussione sulla differenza tra egoismo individuale ed egoismo universale¹⁵⁹, aggiungiamo che l'amor proprio mal diretto, per Leopardi, è quello che si scosta dai concetti di patria, società e nazione:

Dell'amor proprio vi sono per il Leopardi in sostanza due fondamentali modificazioni, che ambedue si producono (e si alternano) storicamente: la trasformazione dell'amor proprio in amor patrio, congiunta al costituirsi della nazione, fondata sull'uguaglianza-libertà e sull'utilità comune; e la trasformazione dell'amor proprio in egoismo congiunta alla società individualistica, priva di vero amor patrio, e quindi di virtù; società "divisa per teste".¹⁶⁰

La società moderna si tiene insieme in virtù del contrasto delle forze egoistiche che cercano di prevalere una sull'altra, pur essendo di eguale peso.

Il mondo, o la società umana nello stato di egoismo (cioè di quella modificazione dell'amor proprio così chiamata) in cui si trova presentemente, si può rassomigliare al sistema [2437] dell'aria, le cui colonne (come le chiamano i fisici) si premono l'une l'altre, ciascuna a tutto potere, e per tutti i versi. Ma

¹⁵⁹ Per la quale rimandiamo al saggio di Luporini, *Leopardi progressivo*, cit.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 24-25.

essendo le forze uguali, e uguale l'uso delle medesime in ciascuna colonna, ne risulta l'equilibrio, e il sistema si mantiene mediante una legge che par distruttiva, cioè una legge di nemicizia scambievolmente esercitata da ciascuna colonna contro tutte, e da tutte contro ciascuna. Nè più nè meno accade nel sistema della società presente, dove non ciascuna società o corpo o nazione (come presso gli antichi), ma ciascun uomo individuo continuamente preme a più potere i suoi vicini, e per mezzo di esso i lontani da tutti i lati, e n'è ripremuto da' vicini e da' lontani a poter loro nella stessa forma. Dal che risulta un equilibrio prodotto da una qualità distruttiva, cioè dall'odio e invidia e nemicizia scambievolmente di ciascun uomo contro tutti e contro ciascuno, e dal perenne esercizio di queste passioni (cioè [2438] in somma dell'amor proprio puro) in danno degli altri. Con ciò resta spiegata una specie di fenomeno. Lo stato d'egoismo puro, e quindi di puro odio verso altrui (che ne segue essenzialmente) è lo stato naturale dell'uomo.¹⁶¹

Ma c'è una discriminante importantissima: lo stato naturale dell'uomo è caratterizzato dal suo essere primitivo, la società moderna è caratterizzata dalla "barbarie": il primitivo è colui che ancora non è maturo, il barbaro è colui che già è guasto. Quindi, aggiunge Luporini:

Ciò che corrompe la civiltà è l'eccesso della ragione, [...] l'eccesso della ragione conduce alla barbarie.¹⁶²

Appare ormai più chiaro almeno una delle ragioni della critica leopardiana verso la ragione (la ragione di questo tipo): essa è infatti, nel suo sistema di pensiero, un elemento antisociale ed antinazionale. Non resta che operare una sintesi per desumerne il modello di equilibrio; ancora una volta il pensiero di Leopardi è puntuale:

La civiltà delle nazioni consiste in un temperamento della natura colla ragione, dove quella cioè la natura abbia la maggior parte. Consideriamo tutte le nazioni antiche, la persiana a

¹⁶¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, pens. n° 2436/2437/2438 del 10 maggio 1822.

¹⁶² C. Luporini, *Op. cit.*, p. 29.

tempo di Ciro, la greca, la romana. I romani non furono mai così filosofi come quando inclinarono alla barbarie, cioè a tempo della tirannia.¹⁶³

Questo regime democratico è vagheggiato dal Leopardi soprattutto negli antichi, avendo escluso che lo “stato naturale assoluto” potesse essere di nuovo realizzabile, se non con un miracolo. La ragione dei filosofi è fallita e Leopardi ne vede chiaramente gli effetti nella Rivoluzione francese, che aveva generato il dispotismo napoleonico. Questa è la delusione storica di Leopardi, ma essa (la Rivoluzione) rimane tuttavia per Leopardi l'unico momento in cui nella storia moderna ci si è sollevati dalla barbarie. La colpa, sempre secondo il Poeta, fu della filosofia moderna che non seppe tenere il passo con gli ideali della Rivoluzione, e così il tentativo di giustificare in qualche maniera la propria epoca fallisce. In questa delusione e in questo fallimento di giustificazione si trovano le basi di quello che poi è stato chiamato il “pessimismo storico”. In realtà Leopardi non ha mai negato il progresso, né l'azione, il dinamismo, l'operare:

In generale si ritiene che Leopardi neghi il progresso e combatta l'idea di esso. Ora, questo non è esatto. Leopardi si vale moltissimo dell'idea del progresso, se ne vale anzi in un modo immediato e diretto, che sotto molti riguardi la pone fuori discussione. Egli non solo crede al progresso di elementi particolari del mondo umano, come scienza, tecniche, filosofia, linguaggi, ecc., ma crede a un generale progresso dell'incivilimento, [...] inteso in un senso assai preciso di un andar avanti, di un allargarsi di cognizioni e occupazioni. [...] Ciò che Leopardi nega è altra cosa; egli nega quel che egli chiama, e che allora si chiamava, “perfettibilità”, gran tema di discussione nel '700, e concetto piuttosto legato all'antistoricismo dell'età illuministica e al permanere in essa di forti elementi platonici. [...] L'operare, l'azione è di per sé fonte di felicità, allegria, gioia di vita.¹⁶⁴

Qui risiede il carattere “progressivo” della poetica leopard-

¹⁶³ G. Leopardi, *Zibaldone*, pens. n.º 114 del 7 giugno 1820.

¹⁶⁴ C. Luporini, *Op. cit.*, p. 64-67.

diana, nel suo tendere non al rimpianto ma alla costruzione, non alla distruzione ma alla proposizione. Questi concetti sono stati utilizzati da Luporini per interpretare e spiegare l'ultima fase della poetica leopardiana, quella, per così dire, "politica":

Tutto questo processo, [...] spiega la peculiarità dell'ultima fase del pensiero leopardiano. [...] In essa ritorna nuovamente in primo piano, com'è noto, l'interesse politico. Questo interesse si ricollega a quei valori dell'operare, dell'energia, ecc., che già erano stati fondati da Leopardi vitalisticamente, e che sembrerebbero crollare nell'antinomia esistenza-vita. Tuttavia il Leopardi, e con pieno rigore, riesce a salvarli.¹⁶⁵

Il pensiero di Luporini è immediatamente raffrontabile a quello di Binni che, come detto, pubblica nello stesso anno *La nuova poetica leopardiana*; ove il critico ravvisa una nuova forza nel poeta degli ultimi anni della sua vita che non si esprime più nella forma elegiaca ma in quella dell'acre protesta. Secondo Binni insomma il filo conduttore che tiene unite le opere dell'ultimo periodo sarebbe proprio questa energia contestatrice che tutto sovverte e mette in discussione, che non suggerisce più ma grida; tra le opere analizzate troviamo anche i *Paralipomeni*. Binni si accorge subito come questi trascendano il semplice divertimento per istituire una satira che andava ben oltre i liberali ed i reazionari. Egli fissa l'inizio della "nuova poetica" al 1831, con le prime strofe de *Il pensiero dominante*; questa data porta con sé altre esperienze del poeta, come il definitivo distacco da Recanati e la conclusione del periodo idillico. Un Leopardi, secondo Binni, che inizia a nutrirsi più assiduamente degli affetti e delle amicizie e che matura quindi una diversa e più energica visione della vita. Un tipo di atteggiamento che si rivela nelle opere in una disposizione "anti-idillica" di palese derisione di eventi e personaggi, basti citare *I nuovi credenti* o la *Palinodia al marchese Gino Capponi*.

Nel 1828 Giacomo Leopardi e Vincenzo Gioberti si incontrano e tra i due nasce una singolare amicizia, infatti pare diffi-

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 80.

cile capire cosa un cattolico liberale, padre del neoguelfismo, possa avere a che spartire con un materialista ateo quale Leopardi era. Nell'*Epistolario* leopardiano si conserva, a testimonianza di tale incontro, una lettera di Giacomo al padre, datata Firenze 8 novembre 1828, in cui egli annunciava il suo arrivo imminente a Recanati, ma che non era solo:

avrò meco un giovane signore torinese, mio buon amico. Non potrò fare a meno di pregarlo a smontare a casa nostra, tanto più che egli farà la via delle Marche, come fa il viaggio di Perugia, principalmente per tenermi compagnia.... Egli si tratterà in Recanati una sera, o una giornata al più¹⁶⁶.

Parallelamente, anche negli scritti giobertiani, si trovano molte notizie su quell'importante conoscenza. L'intellettuale torinese rimase molto colpito in quell'occasione "dall'indole melanconica del sommo poeta, dalla profondità dei suoi concetti e dalla delicatezza del suo sentire"¹⁶⁷.

Il Gioberti nei suoi studi si era formato una cultura tardo-settecentesca, molto simile in effetti a quella del suo coetaneo¹⁶⁸ ma differente da questa per alcuni punti che tanta importanza avevano invece in Giacomo, vale a dire il materialismo e il sensismo, che Gioberti definì, o più precisamente condannò, come: "filosofiche dottrine nate o piuttosto educate in Francia, da per tutto allora signoreggiavano, avvalorate dalla triplice forza della novità, dell'esempio e delle apparenze"¹⁶⁹.

La *Teorica del sovrannaturale* è il primo libro pubblicato da Gioberti ed ha valore di documento tutto speciale: in esso non è espressa ancora la "formula ideale" fondamento dell'intero sistema speculativo dell'abate torinese. Essa sarà la grande novità dell'*Introduzione allo studio della filosofia*, ma in quella prima opera c'è già tutta la sostanza del pensiero giobertiano che ver-

¹⁶⁶ G. Leopardi, in L. Felici e E. Trevi *Op. Cit.*, p.1376.

¹⁶⁷ V. Gioberti, *Ricordi biografici e carteggio*, a cura di G. Massari, Torino, Botta, 1860-1862, p.123.

¹⁶⁸ Gioberti era più giovane di tre anni rispetto al Leopardi.

¹⁶⁹ V. Gioberti, *Del primato morale e civile degli italiani*, a cura di G. Balsamo-Crivelli, Torino, Utet, p. 557.

rà poi espressa dalla sentenza “l’Ente crea l’Esistente e l’Esistente ritorna all’Ente”. In altre parole, per Gioberti le possibilità del vivere umano, con tutti i progressi della civiltà, l’uomo le trae dalla rivelazione primitiva concessagli da Dio. Il pensatore torinese assume già a quest’altezza quell’atteggiamento con cui si presenterà ai lettori nelle sue opere maggiori: tra civiltà e religione (che per lui non si identificano mai), Gioberti vede la civiltà condizionata e istituita dalla religione; decide perciò di tornare all’ortodossia contro ogni panteismo metafisico e contro il razionalismo religioso. Da ciò la critica al materialismo, al sensismo e “verso gli errori di mente del diletto amico, verso gli austeri dolori di un grande ingegno”¹⁷⁰ nei confronti del quale Gioberti provò sempre “sensi di commiseratrice ammirazione, di pietà ineffabile”¹⁷¹.

L’intellettuale torinese fu anche un grande estimatore del Leopardi satirico, soprattutto dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*; condivideva con il grande scrittore recanatese il pensiero che l’atteggiamento ironico e satirico fosse il modo più opportuno per prendere posizione di fronte agli avvenimenti di quei tempi. Proprio i *Paralipomeni* furono definiti dal Gioberti un “libro terribile”:

I popoli italiani sono forse educati alle grandi imprese? Il Leopardi verso la fine della sua vita scrisse un libro terribile, nel quale deride i desideri, i sogni, i tentativi politici degli Italiani con un’ironia amara, che squarcia il cuore ma che è giustissima.¹⁷²

Giudizio che ne metteva in evidenza la carica polemica e che causò una sequela di equivoci nell’interpretazione del testo, anche se gli intenti del Gioberti erano ben diversi e, per certi versi, precorrevano quelli di Luporini e di Binni:

Soltanto Gioberti, in realtà, nei suoi scritti politici e polemici, superando la preliminare curiosità per la chiave dell’ “allego-

¹⁷⁰ V. Gioberti, *Ricordi biografici e carteggio*, op. cit., cap. VI, p. 125.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 125.

¹⁷² V. Gioberti, *Il Gesuita moderno*, Losanna, 1846, t. II, p. 484.

ria” satirica che a lungo avrebbe aguzzato l’ingegno degli studiosi, creò intorno al poemetto la prospettiva favorevole ad un discorso critico, che per allora rimase senza seguito. Non che egli abbia fatto i *Paralipomeni* oggetto di un organico esame, come del resto non fece neppure per le altre opere di Leopardi: ma il poemetto, comunque, gli si rivelò centrale nel quadro dell’ultima fase dell’opera leopardiana, che egli parve intuire nella sua accentuata caratteristica di ripresa, di sintesi e di rinnovata energia rispetto alla precedente attività del poeta.¹⁷³

3.5 DALLA BATRACOMIOMACHIA AI PARALIPOMENI

L’atteggiamento satirico del Leopardi dei *Paralipomeni* fu valutato da una prima generazione di critici di stampo “risorgimentale” con un’ottica deviata dalla contingenza dei fatti politici narrati e derisi, ed in virtù di questa ne veniva dato un giudizio superficiale quando non apertamente svalutativo. Quello che a noi interessa in questa sede però è trovare i legami della linea evolutiva di questa opera con quelle che più direttamente la precedettero e cioè le traduzioni della *Batracomiomachia*. Non ci dilungheremo qui sulla genesi delle tre traduzioni, per le quali rimandiamo al più dettagliato capitolo quinto, ma limiteremo la nostra indagine ai motivi ispiratori e agli intenti poetici.

Giacomo traduce per la prima volta la *Batracomiomachia* nel 1815 e subito dopo scrive il *Discorso sopra la Batracomiomachia*: entrambi vengono pubblicati su lo “Spettatore”¹⁷⁴ il 30 ottobre e il 30 novembre del 1816. Una seconda traduzione viene stilata tra il 1821 e il 1822 per comparire solo quattro anni dopo sul “Caffè di Petronio”¹⁷⁵, anonima. Sempre nel 1826 appare nell’edizione bolognese dei *Versi* la terza ed ultima traduzione che rivendica caratteristiche di autonomia ed originalità.¹⁷⁶

La storia della *Batracomiomachia* si configura da subito come

¹⁷³ G. Savarese, *L’eremita osservatore*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 61.

¹⁷⁴ La rivista milanese dell’editore Stella.

¹⁷⁵ Rivista bolognese.

¹⁷⁶ Analizzeremo meglio quest’ultimo aspetto nel capitolo sesto.

la storia di un esule, il topo Rubabriciole¹⁷⁷, scampato ad un assalto – quello di un gatto – che cerca rifugio sulle rive di un lago e qui viene inquisito da colui che del lago si dichiara signore e padrone, il ranocchio Gonfiagote. Segue un discorso tra i due durante il quale il topo chiarisce il suo lignaggio reale e la sua natura topesca, e la rana fa altrettanto. Infine quest'ultima invita il topo a salire sulla sua groppa affinché essa possa portarlo attraverso il lago sull'altra sponda, fino al regno delle rane. Durante la traversata i due vengono sorpresi da una biscia d'acqua che induce la rana a fuggire sott'acqua, lasciando il topo al suo destino. Morendo Rubabriciole lancia una sorta di maledizione contro Gonfiagote, invocando vendetta.

Su queste note tragiche si chiude il primo canto; il secondo inizia con la figura di Leccapiatti, un topo che aveva assistito alla scena e che si reca di corsa al suo regno per portare la funesta notizia. Subito dopo il re convoca un consiglio e dichiara guerra alle rane per vendicare suo figlio. Seguono i preparativi di guerra dei rispettivi popoli. Nel frattempo dall'alto Giove osserva la scena e la commenta a tutto lo stuolo dei Numi, chiedendo a ciascuno per quale dei due schieramenti intende parteggiare. L'unica ad essere chiamata direttamente in causa è Pallade che elenca le sue lagnanze nei confronti sia dei topi che delle rane¹⁷⁸; gli dei decidono pertanto di non parteggiare e di fare solo da spettatori; con questa risoluzione si chiude il canto secondo.

Il canto terzo si apre con le schiere già formate che si fronteggiano; la battaglia inizia immediatamente con ampie e dolorose perdite da ambo le parti. La narrazione procede fino all'apparir del principe Rubatocchi (un topo) che segna l'inizio del canto quarto¹⁷⁹. Il principe ricompatta le schiere dei topi e si muove ad una nuova offensiva. A questo punto Giove si muove a pietà nei confronti delle rane che rischiano l'estinzione, afferra un fulmine e lo scaglia nel campo topesco. Tuttavia ciò

¹⁷⁷ Nipote del re Mangiaprosciutti.

¹⁷⁸ Questi brani saranno analizzati più avanti.

¹⁷⁹ In realtà solo l'edizione del 1815 è divisa in quattro canti, quelle del '21-'22 e del '26 presenteranno i canti terzo e quarto fusi insieme.

non basta a fermare i topi, quindi Giove si risolve ad inviare un esercito di granchi contro ad essi. La guerra termina con la fuga dei topi e la dissoluzione di tutti gli schieramenti.

Nel passaggio da una traduzione all'altra non si notano cambiamenti nella trama, che rimane sempre la medesima; si notano invece numerose varianti di ordine stilistico e grammaticale ma esse saranno oggetto dell'analisi nel capitolo sesto. Intorno al 1831 inizia invece la lavorazione dei *Paralipomeni*, una sorta di proseguo della storia narrata nella *Batracomiomachia*. Il termine *a quo* lo si deduce dall'accento alla sconfitta dei Belgi a Lovanio del 12 agosto 1831¹⁸⁰ e da quello alla morte del Niebuhr, avvenuta il 2 gennaio 1831¹⁸¹. Interrotto il lavoro negli anni successivi, il Poeta lo riprese e continuò a Napoli fino agli ultimi giorni della sua vita senza riuscire a finirlo. Del poemetto esistono due copie manoscritte: una si trova tra le "carte napoletane" ed è di mano di Antonio Ranieri, eccetto il primo canto autografo; l'altra è fra le carte che il Ranieri lasciò alla Biblioteca Nazionale di Napoli, ed è interamente di sua mano. Fu ancora il Ranieri a curarne l'edizione postuma, uscita a Parigi, nel 1842, presso la Libreria Europea di Baudry. Si tratta veramente dell'ultima opera di Leopardi, essendo stata dettata dal letto di morte sino a due o tre giorni dal decesso, come il Giusti ci avverte in una sua lettera a Vincenzo Gioberti:

Il poemetto de' *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, egli lo componeva a mente, incapace della fatica di tesserlo e di ritesserlo a tavolino. L'idrope, salendo di di in di, minacciava il cuore e al poemetto mancavano tuttavia le ultime due o ultime quattro strofe, quando il Ranieri che sapeva averle il Leopardi già maturate in testa, che lo vedeva morire, e temeva che il lavoro rimanesse incompleto, nel miglior modo che seppe lo persuase a dettargliele due o tre giorni avanti che morisse.¹⁸²

In ogni caso in principio fu il Casti, e la scommessa risiede-

¹⁸⁰ G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, I, 4.

¹⁸¹ *Ibidem*, VII, 2.

¹⁸² Giuseppe Giusti, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da Ferdinando Martini, vol. II, 1844-1847, Firenze, Le Monnier, 1932, p. 464.

va appunto nel calare sopra la struttura pseudomerica gli accorgimenti stilistici e metrici che componevano quella singolare strategia comunicativa che dal Casti era stata “inventata” in funzione della sua favola esopica. Nella prefazione spicca l'annotazione riguardo l'intento di scrivere un poema diviso in più parti, e ricordiamo che questa è la prima delle operazioni che Leopardi compie: divide cioè la *Batracomiomachia* in canti che nell'originale non c'erano. Questo prologo è fondamentale perché qui il Casti afferma anche di voler scrivere una storia politica per deridere “politicamente” uomini ed istituti. Quando Leopardi afferma quindi che il suo modello è il Casti¹⁸³ non può non tener conto anche, se non soprattutto, di queste affermazioni; tutto ciò avvicina di molto le pur temporalmente lontane ottave dei *Paralipomeni* e contribuisce a dare tinta d'unità ad un progetto che ha attraversato tutta la vita del Poeta. Siamo lontani dal dire che i *Paralipomeni* rappresentino solo uno stacco metrico con i lavori precedenti, anche perché la coscienza politica dell'Autore era di certo maturata, ma gli intenti politicamente satirici – seppur infervorati da virtuosismi letterari – già aleggiavano nella mente del diciassettenne contestatore di Recanati. In sostanza un Leopardi che getta una rete “castiana” sopra la materia pseudomerica, una rete che interpreta e che, interpretando, forma¹⁸⁴. Qui occorrerebbe inserire una digressione sul concetto di “imitazione” in Leopardi, ma il discorso ci porterebbe lontano, basti però far notare come nella prefazione all'edizione del '26 dei *Versi* bolognesi – in cui la *Batracomiomachia* viene inserita – se ne parli come di “piuttosto imitazione che traduzione dal greco”¹⁸⁵; cosa molto significativa perché si ha coscienza che l'opera sta prendendo via via vita propria, si sta “leopardizzando”.

L'imitazione, come categoria risolutiva, non poteva che nascere dall'impatto di due codici callidamente giocati a spec-

¹⁸³ Nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, cit.

¹⁸⁴ La suggestione ci viene dall'omonimo concetto di paternità di Luciano Anceschi, ai cui testi rimandiamo.

¹⁸⁵ L. Felici, E. Trevi, *Op. cit.*, p. 234.

chioso, così da stabilire, in corto circuito, una sorta di oggettiva equivalenza translinguistica di sommamente artificiosa naturalezza, tra i moduli di un “omerese” degradato e di un “castese” sempliciatamente stilizzato in cifra allusiva. [...] Stile fatto ormai “batracomiomachiano”, ove “si volgono in ridicolo molti pensieri e molte espressioni che Omero applica alle cose più serie”, come Giovanni Le Clerc aveva puntualmente insegnato, meglio di chiunque altro, al giovane Giacomo, pronto ad aggiungere in proprio, per altro, la denuncia di un’eco maliziosa di Mosco. Soltanto attraverso una simile strategia metaletteraria, insomma, Leopardi poteva davvero aprirsi il varco che lo conduceva dal tradurre all’imitare, ovvero, più precisamente, dalla “imitazione sofisticata” a un’ “opera nuova”. Ed è per questo che il paradosso del tradurre perverrà davvero a sciogliersi nel paradosso dell’imitare.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Edoardo Sanguineti, *Per la storia di un’imitazione*, in G. Leopardi, *La Batracomiomachia*, Milano, Arti Grafiche Motta, 1988, p. XVII-XVIII.

CAPITOLO IV

I PARALIPOMENI DELLA BATRACOMIOMACHIA

È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.

[Italo Calvino, *Perché leggere i classici*]

4.1 L'ULTIMO LEOPARDE: NAPOLI E LA SITUAZIONE POLITICA

Per capire la natura e la portata della “protesta” leopardiana e del suo accanimento satirico contro gli eventi politici del suo tempo è bene dare un quadro riassuntivo di detti eventi. Da questo emergerà la situazione napoletana e quella più generale dell'Italia risorgimentale.

La Rivoluzione francese e i suoi sviluppi convinsero ben presto tutti gli Stati italiani ad abbandonare ogni velleità riformatrice e a unirsi al fronte antifrancese. Gli unici a stringere alleanze con le potenze della prima coalizione furono Vittorio Amedeo III e il regno di Napoli (1792-1793) ma anche se gli altri Stati italiani si mantennero neutrali, si ebbero lo stesso vari incidenti, che inasprivano i rapporti nei confronti della Francia rivoluzionaria, tra cui l'uccisione di H. de Bassville a Roma (1793). Tra il popolo lo stato d'animo era diversificato: inizialmente le masse contadine non furono ostili ai francesi, vedendo realizzati i propri sogni antifeudali; ma le campagne furono ben presto invase dalla fortissima propaganda antirivoluziona-

ria e clericale. Una parte del ceto dirigente illuminista si distaccò dai governi abbracciando posizioni costituzionali moderate che ne prepararono l'adesione ai governi repubblicani. Si formarono, infine, minoranze "patriote" e giacobine, in parte derivate dalla massoneria (setta degli illuminati di Baviera), che iniziarono una vivace attività cospirativa accompagnata da repressioni poliziesche ed esecuzioni capitali.

Nel febbraio del 1798 a Roma venne ucciso il generale Mathurin-Léonard Duphot e il Direttorio incaricò il generale Berthier di occupare Roma e lo Stato Pontificio, mentre Pio VI si ritirava in Toscana. La nuova Repubblica Romana rimase sottoposta per i diciotto mesi della sua esistenza a una sorta di dittatura militare francese (al Berthier succedette presto lo Championnet), pur avendo una costituzione propria. Il governo, nonostante una certa attività di riforme (abolizione dei feudi e fedecomessi, riduzione delle mense vescovili), fu ostacolato dall'inflazione, da gravissime difficoltà finanziarie e da vari rimaneggiamenti voluti dalle autorità francesi, mentre l'arretratezza delle campagne provocava vasti fermenti di rivolta sanfedista.

Il regno di Napoli venne occupato dai francesi nel gennaio 1799, dall'esercito comandato dal generale austriaco Mack. Ferdinando IV dovette ritirarsi in Sicilia, mentre venne creata, non senza opposizione da parte del Direttorio, la Repubblica Partenopea, organizzata per "comitati" secondo uno schema analogo a quello francese dei tempi della Convenzione.

Il vivacissimo ceto dirigente giacobino della capitale si trovò tuttavia in una posizione difficile a causa dell'ostilità delle masse contadine, di cui non seppe assicurarsi l'appoggio ritardando l'approvazione di una legge per l'abolizione della feudalità.

Divenuto imperatore nel maggio 1804, Napoleone assunse (18 marzo 1805) anche il titolo di re d'Italia; la Repubblica Ligure divenne un dipartimento dell'Impero francese nel giugno 1805, Lucca con Piombino fu trasformata in principato per la sorella di Napoleone, Elisa Bonaparte Baciocchi. Dopo la pace di Presburgo (26 dicembre 1805) l'Austria cedette alla Francia il Veneto, l'Istria e la Dalmazia; la politica del blocco continentale

indusse infine Bonaparte a completare il controllo delle coste italiane: nel febbraio 1806 venne occupato il regno di Napoli, assegnato dapprima a Giuseppe Bonaparte, e, dopo il suo passaggio al trono di Spagna (1808), a Gioacchino Murat. Nel dicembre 1807 venne abolito il regno d'Etruria, e la Toscana (dove nel 1809 sarebbe stata insediata come governatrice, col titolo di granduchessa, Elisa Bonaparte) fu annessa all'Impero francese; nel novembre 1807 Napoleone fece occupare le Marche, aggregate nell'aprile 1808 al Regno Italico; nel febbraio 1808 fu occupata anche Roma con tutto il Lazio e l'Umbria, trasformati in dipartimenti francesi, mentre Pio VII (luglio 1809) veniva arrestato e tradotto in Francia (1812). Per tutto il periodo napoleonico rimasero infine sotto protezione inglese la Sicilia e la Sardegna, dove si mantennero le case di Borbone e di Savoia.

Nel regno di Napoli, nonostante il periodo di relativa tranquillità goduto dopo la pace di Firenze, Ferdinando IV non aveva attuato alcuna delle riforme promesse ai contadini insorti, il cui malcontento andò ad aggiungersi a quello dei nobili e dei borghesi colpiti dalla reazione del 1799; Giuseppe Bonaparte, divenuto re, poté così contare su un regime assai più solido di quello giacobino, e l'amministrazione, da lui affidata prevalentemente a Francesi, passò gradualmente in mano ai Napoletani a opera del nuovo sovrano Gioacchino Murat; quest'ultimo, più indipendente da Napoleone del predecessore, si legò anche a elementi patrioti e unitari e si atteggiò a re nazionale. Le opere di riforma economica e amministrativa, in primo luogo la cosiddetta "eversione della feudalità" e la vendita dei beni demaniali, se non valsero a risolvere il problema della terra e a por fine al diffuso brigantaggio, agirono tuttavia tanto più profondamente quanto più grave era l'arretratezza in cui i Borboni avevano lasciato lo Stato. La dipendenza politica dalla Francia fu infine assoluta nei territori annessi all'Impero, che ne condivisero tutti gli ordinamenti. Del resto le strutture dello Stato di Napoleone erano tra le più moderne dei tempi e, conseguentemente, si formava in tutta Italia anche un nuovo ceto dirigente di funzionari, magistrati, ufficiali di origine sia nobiliare sia

borghese, e di sentimenti moderati e costituzionali, che doveva in parte confluire nelle correnti liberali risorgimentali. Un modello costituzionale per gli uomini del Risorgimento fu d'altronde la costituzione introdotta in Sicilia (rimasta a Ferdinando IV) da lord Bentinck nel 1812, che stabiliva, secondo il sistema inglese, la divisione tra potere esecutivo e legislativo, la responsabilità ministeriale, e un parlamento diviso in due camere, una elettiva e una ereditaria.

Dopo la sconfitta di Napoleone a Lipsia (1813), sorse d'altra parte la speranza che fosse possibile ottenere per i regni napoleonici in Italia l'indipendenza sia dalla Francia sia dall'Austria. In Lombardia, la cui sorte fu lasciata in sospeso dall'armistizio di Schiarino Rizzino (16 aprile 1814) tra Eugenio di Beauharnais e l'Austria, il senato milanese votò l'invio a Parigi di una deputazione che chiedesse l'indipendenza; ma lo stesso giorno (20 aprile) la popolazione insorse uccidendo l'odiato ministro delle finanze Prina; di questa situazione approfittò l'Austria per instaurare una reggenza, che il 12 giugno proclamò l'annessione della Lombardia all'Impero austriaco. A Napoli Murat, staccatosi da Napoleone, tentò di conservare la corona dichiarando guerra all'Austria e pubblicando il famoso proclama di Rimini (30 marzo 1815), che prometteva agli Italiani la libertà, l'indipendenza e la costituzione, ma fu rapidamente battuto (a Tolentino, 3 maggio) e costretto a rifugiarsi in Corsica (convenzione di Casalanza, 20 maggio 1815); di qui fece un ultimo tentativo di riscossa, sbarcando in Calabria, ma, catturato dai Borboni, fu fucilato il 13 ottobre 1815.

Le sorti dell'Italia vennero quindi definitivamente decise dal congresso di Vienna, che restaurò gli antichi sovrani: il regno di Sardegna, con la Liguria, Nizza e la Savoia, fu assegnato a Vittorio Emanuele I di Savoia; la Lombardia, il Veneto e la Valtellina, col nome di Regno lombardo-veneto, divennero parte integrante dei domini asburgici, mentre il Trentino, Trieste e l'Istria, sempre sotto dominio austriaco, erano uniti alla Confederazione germanica; il ducato di Parma, Piacenza e Guastalla venne assegnato a Maria Luisa d'Absburgo, moglie di Napoleone, alla cui morte sarebbe dovuto tornare ai Borboni, cui era

dato nel frattempo il ducato di Lucca; il ducato di Modena, Reggio e Mirandola andò a Francesco IV d'Austria-Este, figlio dell'arciduca Ferdinando e di Maria Beatrice d'Este, assorbendo dopo la morte di quest'ultima anche il ducato di Massa e Carrara; a Ferdinando III d'Austria-Lorena venne restituito il granducato di Toscana, accresciuto di Piombino e dello Stato dei Presidi, e destinato ad assorbire anche il ducato di Lucca dopo il ritorno dei Borbone a Parma; lo Stato Pontificio venne ricostituito nei confini tradizionali, eccetto Avignone, sotto il pontefice Pio VII; l'antico regno di Napoli, infine, divenuto regno delle Due Sicilie, tornò sotto il dominio di Ferdinando I di Borbone, già Ferdinando IV di Napoli.

Nel 1820, infine, dopo alcuni tentativi falliti tra il 1817 e il 1820, si presentò alla carboneria napoletana l'occasione per un tentativo rivoluzionario: il moto scoppiato a Nola il 1° luglio (in rispondenza alla rivoluzione spagnola del 1820), guidato da Morelli e Silvati, conquistò rapidamente l'alta ufficialità murattiana, legata alla carboneria; le truppe insorte, guidate da Gabriele Pepe, entrarono in Napoli, costringendo il re Ferdinando a concedere (13 luglio) la costituzione spagnola del 1812. La rivoluzione si estese subito dopo a Palermo (15-17 luglio) e vi assunse carattere separatista, così da creare tra l'isola e il continente una divergenza che pesò gravemente sulle possibilità di difesa dei costituzionali: Napoli infatti reagì negativamente alle richieste autonomiste dell'isola, inviando Florestano Pepe e successivamente Pietro Colletta (ottobre 1820) a sottomettere la Sicilia, impegnando nell'isola un numero rilevante di soldati. Nel frattempo, Metternich faceva accettare alle potenze il principio dell'intervento (congresso di Troppau, ottobre-novembre 1820); e l'intervento fu infatti richiesto al successivo congresso della Santa alleanza a Lubiana dal re delle Due Sicilie (gennaio 1821), che pure aveva giurato fedeltà alla costituzione. Le truppe austriache del generale Frimont travolsero rapidamente ad Antrodoto le deboli resistenze dei costituzionali e il 28 marzo entrarono in Napoli.

Nel 1830 la rivoluzione parigina del luglio provocò in Italia, come contraccolpo, un nuovo movimento insurrezionale, che

era stato preparato da tempo a Modena, dove il duca Francesco IV, di convinzioni reazionarie, ma dominato da ambizioni dinastiche, era parso in un primo tempo appoggiare l'attività cospiratrice di *Ciro Menotti* ed *Enrico Misley*. Il tradimento del duca, che fece catturare *Menotti* e i suoi alla vigilia dell'insurrezione (3 febbraio 1831), non impedì che il moto scoppiasse e si estendesse, anzi, oltre i domini estensi, a *Bologna* (4 febbraio), nelle *Legazioni*, nelle *Marche* (5 febbraio) e nell'*Umbria*. Ma *Luigi Filippo*, il nuovo re dei Francesi sul cui favore gli insorti contavano perché fosse impedito l'intervento austriaco, non osò opporsi alla repressione del moto da parte austriaca, che d'altro canto non incontrò una difesa concertata tra i patrioti delle diverse province (Province Unite).

Con la sconfitta del 1831 entrò in crisi il settarismo carbonaro, perché le soluzioni dinastiche, a cui inclinavano gli uomini formati nelle amministrazioni napoleoniche, si rivelavano impossibili; nel decennio successivo i protagonisti del movimento per l'indipendenza e la libertà furono quindi gli appartenenti alle correnti repubblicane e democratiche, che col *Buonarroti* erano già da tempo presenti nelle file cospirative. Fu tuttavia *Giuseppe Mazzini* a dare la sua impronta alla nuova organizzazione cospirativa e a legare il problema dell'unità nazionale a quello dell'elevazione morale e materiale delle classi popolari, attraverso la cui forza doveva attuarsi, in una prospettiva di redenzione universale dell'intera umanità, l'indipendenza della nazione. La federazione della "Giovine Italia" fu organizzata dal *Mazzini* tra il 1831 e il 1833; si diffuse rapidamente in Italia, soprattutto fra i giovani dell'Italia centrosettentrionale, appoggiandosi anche alle organizzazioni buonarrotiane ("Apo-fasimeni", "Veri Italiani", etc.), con le quali tuttavia entrò presto in contrasto per il dissidio ideologico tra *Buonarroti* e *Mazzini*, che intendeva abbandonare taluni aspetti più spiccatamente sociali dell'ideologia democratica. I primi tentativi insurrezionali mazziniani nel Piemonte si chiusero però con un fallimento (invasione della Savoia guidata dal *Ramorino* e tentativo di ammutinamento nella marina sarda a *Genova*, promosso da *Garibaldi*, 1834), e l'organizzazione mazziniana ne rimase per

alcuni anni scompaginata.

Possiamo concludere questa breve carrellata storica riflettendo che negli anni in cui Leopardi soggiorna a Napoli il grande protagonista politico sulla scena napoletana è Ferdinando II, che ebbe soprattutto il merito di innescare una politica economica di rilancio che rappresentava al tempo stesso un ponte con la vecchia amministrazione napoleonica:

Tutto ciò favorì in definitiva la conversione al borbonismo di non pochi murattiani che, imbevuti degli ideali del riformismo settecentesco e della monarchia amministrativa napoleonica, non videro nell'opera e nell'atteggiamento del re un contrasto con i loro vecchi ideali.¹⁸⁷

Questo l'ambiente storico e politico in cui i *Paralipomeni* nacquero e presero forma; ne vedremo ora la struttura e ne evidenzieremo gli intenti satirici.

4.2 ARCHITETTURA DEI *PARALIPOMENI*

Conosciamo ormai bene la storia della *Batracomiomachia*, che si conclude con la disfatta dei topi in seguito all'arrivo dei granchi; proprio in questo punto interviene Leopardi che prosegue, nei *Paralipomeni*, la storia¹⁸⁸. Si tratta delle conseguenze della guerra scoppiata fra i topi e le rane in seguito agli avvenimenti trattati nel poemetto pseudomerico ed in queste vicende si ravvisano precisi riferimenti alla situazione politica italiana del tempo: i topi rappresentano i liberali, le rane le truppe papaline ed i granchi gli austriaci. Prima di addentrarci più precisamente nella trama dell'opera diamo una breve descrizione dei personaggi che ne sono i protagonisti:

- Assaggiatore: generale, che rispecchia le posizioni di Pietro Colletta;

¹⁸⁷ Ruggero Moscati, *I Borboni d'Italia*, Roma, Newton & Compton, 1973, p. 109.

¹⁸⁸ “Paralipomeni” significa appunto “cose tralasciate”.

- Brancaforte: generale dei granchi (probabile allusione Federico Bianchi, generale austriaco di origine italiana, che nel maggio del 1815 sconfisse Gioacchino Murat a Tolentino);
- Camminatorto: ministro reazionario imposto dai granchi a Rodipane (forse il Metternich);
- Leccamacine: figlia di Mangiaprosciuti, sposa di Rodipane;
- Leccafondi: conte e signore di Pesafondi e Stacciavento (identificato con Gino Capponi, Pietro Colletta o più probabilmente Giampietro Vieusseux);
- Mangiaprosciuti: re dei topi, morto in battaglia;
- Miratondo: guerriero dei topi;
- Rodipane: sposo di Leccamacine, successore di Mangiaprosciuti per volontà popolare;
- Rubabriciole: figlio di Rodipane e Leccamacine, per la cui morte scoppia la guerra tra rane e topi;
- Rubatocchi: generale dei topi, l'unico a morire eroicamente nella battaglia contro i granchi;
- Senza capo: re dei granchi (probabile allusione a Francesco I di Lorena, XIX imperatore della casa d'Asburgo).

Nel **canto primo**, dopo la guerra scoppiata per i motivi ormai noti, i topi fuggono sconfitti a causa dell'intervento dei granchi. Il loro re, Mangiaprosciuti, muore nello scontro ed il suo posto viene preso da Rubatocchi. Costui, nuovo capo militare, invia un messo dai granchi per conoscerne le intenzioni: il conte Leccafondi, intellettuale, “nel quale il Leopardi in chiave parodistica disegna il tipo esemplare di liberale ottimista, attivamente impegnato nel progresso civile”¹⁸⁹.

Era nel campo il conte Leccafondi,
Signor di Pesafumo e Stacciavento;
Topo raro a' suoi dì, che di profondi

¹⁸⁹ N. Bellucci, *Per leggere Leopardi*, Roma, Bonacci, 1988, p. 194.

Pensieri e di dottrina era un portento:
 Leggi e stati sapea d'entrambi i mondi,
 E giornali leggea più di dugento;
 Al cui studio in sua patria avea eretto,
 Siccom'oggi diciamo, un gabinetto.¹⁹⁰

La descrizione del conte evoca alla memoria molte figure di liberali del tempo, non ultima quella del Vieusseux fondatore appunto dell'omonimo gabinetto e gran divoratore di gazzette, ironicamente descritte come le uniche portatrici di cultura, purché non più grandi di un paio di pagine:

Gabinetto di pubblica lettura,
 con legge tal, che da giornali in fuore,
 libro non s'accogliesse in quelle mura,
 che di due fogli al più fosse maggiore;
 perché credea che sopra tal misura
 stender non si potesse uno scrittore
 appropriato ai bisogni universali
 politici, economici e morali.¹⁹¹

Si tratta di una polemica ben nota in Leopardi contro questo tipo di cultura, espressa altrove nella *Palinodia* e nella *Ginestra*, solo per citare gli esempi più eclatanti.

Nel **canto secondo** il conte arriva all'accampamento dei granchi e Brancaforte (generale), dietro ordine del suo re, detta le condizioni di pace: nomina, da parte dei topi, di un re legittimo ed insediamento di un presidio di trentamila granchi in Topaia (la capitale dei topi). Da notare che nelle ottave 30-39 è satireggiato il principio dell'equilibrio europeo, obiettivo della politica austriaca posteriore al congresso di Vienna; ne riportiamo due delle più eloquenti:

Non equilibrio d'acqua ma di terra,
 Rispose il granchio, è di pugnar cagione,
 E il dritto della pace e della guerra
 Che spiegherò per via d'un paragone.

¹⁹⁰ G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, c.1, st. 34.

¹⁹¹ *Ibidem*, c.1, st. 35.

Il mondo inter con quanti egli rinserra
 Dei pensar che somigli a un bilancione,
 Non con un guscio o due, ma con un branco
 Rispondenti fra lor, più grandi e manco.

Ciaschedun guscio un animal raccetta,
 Che vuol dir della terra un potentato.
 In questo un topo, in quello una civetta,
 In quell'altro un ranocchio è collocato
 Qui dentro un granchio, e quivi una cutretta
 L'uno animal con l'altro equilibrato,
 In guisa tal che con diversi pesi
 Fanno equilibrio insiem tutti i paesi.¹⁹²

Arriviamo così al **canto terzo** in cui Rubatocchi, che ha condotto i topi al sicuro nella città sotterranea di Topaia, rinuncia al potere che gli viene offerto. I topi instaurano allora un regime costituzionale ed eleggono Rodipane, genero di mangiaprosciuti. Notiamo che nella descrizione di Topaia Leopardi tiene presente Napoli, con la quale fa precisi paragoni:

O se a Napoli presso, ove la tomba
 Pon di Virgilio un'amorosa fede,
 Vedeste il varco che del tuon rimbomba
 Spesso che dal Vesuvio intorno fiede,
 Colà dove all'entrar subito piomba
 Notte in sul capo al passegger che vede
 Quasi un punto lontan d'un lume incerto
 L'altra bocca onde poi riede all'aperto:
 E queste avrete immagini bastanti
 Del loco ove Topaia era fondata,
 La qual per quattro bocche a quattro canti
 Della montagna posta avea l'entrata,
 Cui turando con arte a tutti quanti
 Chiusa non solo ma rimanea celata,
 In guisa tal che la città di fuore
 Accusar non potea se non l'odore.¹⁹³

Nel **canto quarto**, dopo una digressione satirica sui pri-

¹⁹² *Ibidem*, c. II, st. 32-33.

¹⁹³ *Ibidem*, c. III, st. 4-5.

mordi della società umana in polemica con le teorie provvidenzialistiche della storia, il racconto riprende dalle elezioni di Rodipane: viene istituito un governo liberale nel quale Leccafondi è nominato consigliere del re e ministro degli interni e si adopera per il progresso culturale, civile ed economico del popolo. Senzacapo¹⁹⁴, re dei granchi, venutolo a sapere e non tollerando questo stato di cose invia subito un suo messo, Boccaferrata.

Passando al **canto quinto** incappiamo nel lungo discorso di Boccaferrata che cerca di costringere Rodipane a rifiutare l'elezione popolare ed imporsi per diritto dinastico. Rodipane si rifiuta e scoppia nuovamente la guerra. Tuttavia alla vista dei granchi i topi fuggono immediatamente venendo così sconfitti; l'unico a non fuggire è Rubatocchi che cade ucciso al tramontar del sole. Qui chiaramente si scorgono gli intenti amaramente derisori degli italiani che hanno perduto tutto il loro valore dinanzi agli invasori austriaci, ne è riprova la descrizione della preparazione alla battaglia fatta attraverso paragoni con svariati personaggi mitici che altro non serve che a creare contrasto con la situazione presente dell'Italia:

Come Aiace quel dì che di tenebre
Cinte da Giove fur le greche schiere,
Che di servar Patroclo alla funebre
Cura fean battagliando ogni potere,
Al nume supplicò che alle palpebre
Dei figli degli Achei desse il vedere,
Riconducesse il dì, poi se volesse
Nell'aperto splendor li distruggesse;

Così quei prodi il popolar consiglio
Pregàr che la virtù delle lor destre
Risplender manifesta ad ogni ciglio
Potesse in parte lucida e campestre,
Né celato restasse il lor periglio
Nel buio sen di quella grotta alpestre.
Vinse l'alta sentenza, e per partito

¹⁹⁴ Sotto costui si nasconde probabilmente Francesco I d'Austria, di cui si dà una mirabile descrizione nelle strofe 44-45.

Fuori il granchio affrontar fu stabilito.¹⁹⁵

Dunque Topaia cade insieme al suo regime liberale, e siamo così giunti al **canto sesto** ove Camminatorito, il ministro reazionario che i granchi impongono a Rodipane, abroga tutti i provvedimenti dell'illuminato Leccafondi, che viene esiliato per paura che diventi il punto di riferimento di giovani cospiratori (i carbonari). Durante il suo viaggio viene colto da una tempesta, un *topos* letterario che affonda le sue radici nella classicità e che Leopardi inserisce non casualmente fornendo prova di grande duttilità stilistica, che passa dal satirico-burlesco al tragico:

Il vento con furor precipitando
 Schiantava i rami e gli arbori svellea,
 E tratto tratto il fulmine piombando
 Vicine rupi e querce scoscendea
 Con altissimo suon, cui rimbombando
 Ogni giogo, ogni valle rispondea,
 E con tale un fulgor che tutto il loco
 Parea subitamente empier di foco.
 Non valse al conte aver la vista acuta,
 E nel buio veder le cose appunto,
 Che la strada assai presto ebbe perduta,
 E dai seguaci si trovò disgiunto.
 Per la campagna un lago or divenuta
 Notava o sdruciolava a ciascun punto.
 Più volte d'affogar corse periglio,
 E levò supplicando all'etra il ciglio.¹⁹⁶

Se non sapessimo che stiamo parlando di un topo ci verrebbe in mente una situazione tutt'altro che comica; ad ogni modo Leccafondi trova ospizio nel palazzo di Dedalo (l'unico personaggio umano del poema) al quale, come Enea a Didone, narra le sue peripezie.

È opportuno aprire ora una breve parentesi per chiarire al-

¹⁹⁵ *Ibidem*, c. V, st. 33-34.

¹⁹⁶ *Ibidem*, c. VI, st. 25-26.

cune cose: dal canto VI in poi la narrazione procede a ritmo più disteso, quasi che Leopardi fosse entrato nel sistema della sua storia e vi avesse in tutto trasferito la sua personalità, l'incontro con Dedalo non è un caso; questi è...

...il personaggio più leopardiano del poemetto. Egli ha tutti i connotati di una creazione fantastica compiutamente motivata nella prospettiva dell'ultimo Leopardi. [...] Solitario ma non misantropo, sembra incarnare il tipo del filosofo metafisico disegnato una volta dal poeta nello *Zibaldone*.¹⁹⁷

Nel **canto settimo** Dedalo mostra a Leccafondi la sua biblioteca e gli propone di recarsi nell'inferno dei topi per ottenere consiglio sul destino di Topaia. Anche qui è evidente l'uso del *topos* letterario. Muniti di ali i due sorvolano una specie di mondo preistorico e giungono in un Averno che...

...rovescia ed annulla l'idea spiritualistica e provvidenzialistica dell'idea della morte come inizio di una seconda vita, speculare alla prima nei premi e nei castighi: i morti, in una scena tra il lugubre e il grottesco, vi appaiono immemori, irriconoscibili, immoti, senza identità, senza voce, senza sentimenti.¹⁹⁸

Siamo ormai nel **canto ottavo**, del quale riportiamo alcune significative ottave:

Tacito discendeva in compagnia
Di molte larve i sotterranei fondi.
Senza precipitar quivi la via
Mena ai più ciechi abissi e più profondi.
Can Cerbero latrar non vi s'udia,
Sferze fischiar né rettili iracondi,
Non si vedevan barche e non paludi,
Né spiriti aspettar sull'erba ignudi.¹⁹⁹

Premii né pene non trovò nel regno
De' morti il conte, ovver di ciò non danno

¹⁹⁷ G. Savarese, *Op. Cit.*, p.143-144.

¹⁹⁸ N. Bellucci, *Op. cit.*, p.202.

¹⁹⁹ G. Leopardi, *Op. cit.*, c. VIII, st. 7.

Le sue storie antichissime alcun segno.
 E meraviglia in questo a me non fanno,
 Che i morti aver quel ch'alla vita è degno,
 Piacere eterno ovvero eterno affanno,
 Tacque, anzi mai non seppe, a dire il vero,
 Non che il prisco Israele, il dotto Omero.²⁰⁰

I topi defunti danno infine il consiglio tanto atteso: il conte deve rientrare in Topaia e rivolgersi al vecchio e prode generale Assaggiatore. Una volta tornato in patria Leccafondi interroga più volte invano il generale; finalmente costui parla ma le sue dichiarazioni non sono riferite perché proprio in questo punto s'interrompe il manoscritto che Leopardi finge sia tratto da antiche pergamene mutile nel finale.

Come abbiamo già avuto modo di accennare, nell'opera, che pur appare unitaria ed unificata dal "tono medio" con cui è composta²⁰¹, si notano due fasi diverse, due "momenti" che però non spezzano l'andamento generale dell'opera. Si tratta del canto VI dove la dimensione della narrazione sembra lasciare il posto agli elementi polemici, che divengono più urgenti ed acri. Quello a cui stiamo assistendo, nello scorrere queste ottave, è il passaggio dalla poesia eroicomica ad una "nuova tensione fantastica e polemica in direzione del Leopardi della *Ginestra*"²⁰². Volendo riannodare i fili di questa complessa trama narrativa e cercando di recuperare di volta in volta i motivi ispiratori dobbiamo partire dalle notizie biografiche, le uniche sicure: sappiamo che la composizione dei *Paralipomeni* è sicuramente posteriore al 1831 (a motivo degli eventi descritti); ora, tra il 1830 ed il 1831 Leopardi si trova a Firenze dove rivede Antonio Ranieri e col quale ripartirà per Roma nel settembre del '31. Il 2 ottobre del '33 si trasferirà definitivamente a Napoli. Dalla trama dell'opera è evidente che la città e l'atmosfera di Napoli sono state gran parte dell'ispirazione leopardiana e for-

²⁰⁰ *Ibidem*, c. VIII, st. 10.

²⁰¹ W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Milano, Sansoni, 1997, p. 99-100.

²⁰² G. Savarese, *Op. cit.*, p. 114.

se solamente il primo canto fu composto a Firenze. Del resto è noto che “l’ambiente culturale napoletano impresso alla nuova fase della sua vita e della sua poesia una spinta vivacissima alla ripresa di ragioni polemiche ed ideologiche, concretatasi in una serie di scritti che nella loro diversa intensità tendono alla nuova sintesi della *Ginestra*”²⁰³.

I modelli che Leopardi ha nella mente sono: anzitutto G. B. Casti con i suoi *Animali parlanti* che aveva molto influenzato, metricamente soprattutto, le traduzioni della *Batracomiomachia*; in secondo luogo Byron²⁰⁴, dal quale Leopardi mutua l’uso dell’ottava narrativa epico-satirica, stimolo non solo tecnico ma anche ideologico-politico: nel caso di Byron si tratta di un’opera, il *Don Juan*, in cui il protagonista era “romantico e antirromantico, conservatore e reazionario, sorridente e serio, scettico e devoto di valori”²⁰⁵, un sentimento che doveva essere molto vicino all’animo dell’ultimo Leopardi; infine L. Pulci, a sua volta ispiratore di Byron.

I primi stimoli sono sicuramente storici e rispecchiano le esperienze del Leopardi fiorentino: in *primis* abbiamo i riferimenti al Gabinetto Viesseux²⁰⁶, poi la prima fuga dei topi, sicuramente schermo della rotta murattiana a Tolentino (1815), segue la sconfitta di Antrodoco (1821) ed il ristabilimento dell’assolutismo con l’intervento del principe di Metternich (celato sotto la figura del barone Camminatorto), infine citiamo anche il fatto che il 19 marzo del 1831 Leopardi fu nominato deputato nell’Assemblea Nazionale di Bologna dal pubblico consiglio di Recanati: nomina che fu annullata dal ritorno degli austriaci a Bologna e nelle Marche. L’inizio del poema è tutto improntato alla descrizioni di questi fatti storici ma poi la vena polemica e derisoria dell’Autore si allarga: Leopardi se la prende non tanto con i singoli eventi o con le singole persone ma con tutto un periodo storico e con una situazione, quella italia-

²⁰³ *Ibidem*, p. 97.

²⁰⁴ Si tratta dell’opera *Don Juan*, in cui il poeta dichiara che, come tutti quelli che invecchiano, è più portato a ridere che a sferzare.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.49.

²⁰⁶ G. Leopardi, *Op. cit.*, c. I, st. 34.

na, che ai suoi occhi appare ora ridicola ora disperata, mossa da una forza superiore che non si cura di particolari finalità pratiche, ma sembra agire per caso. Citiamo a questo proposito quanto dice Bacchelli: “egli non fu certo per nulla patriota nel senso politico e speciale di allora, e non fu liberale, egli che rise sempre di ogni illusione mediocre, e tanto più delle illusioni democratiche e costituzionali”²⁰⁷; un Leopardi che rideva dei moti liberali, che gli apparivano tanto inutili quanto frenetici e contro i quali polemizza nel canto sesto:

Allor nacque fra' topi una follia
 Degna di riso più che di pietade,
 Una setta che andava e che venia
 Congiurando a grand'agio per le strade,
 Ragionando con forza e leggiadria
 D'amor patrio, d'onor, di libertade,
 Fermo ciascun, se si venisse all'atto,
 Di fuggir come dianzi avevan fatto,

E certo quanto a sé che pur col dito
 Lanzi ei non toccherà né con la coda.
 Pure a futuri eccidi amaro invito
 O ricevere o dar con faccia soda
 Massime all'età verde era gradito,
 Perché di congiurar correa la moda,
 E disegnar pericoli e sconquasso
 Della città serviva lor di spasso.

Il pelame del muso e le basette
 Nutrian folte e prolisse oltre misura,
 Sperando, perché il pelo ardir promette,
 D'avere, almeno ai topi, a far paura.
 Pensosi in su i caffè, con le gazzette
 Fra man, parlando della lor congiura,
 Mostraronsi ogni giorno, e poi le sere
 Cantando arie sospette ivano a schiere.”²⁰⁸

Naturalmente è facile evincere il riferimento tra il pelame

²⁰⁷ R. Bacchelli, *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Milano, Mondadori, 1960, p. 47.

²⁰⁸ G. Leopardi, *Op. cit.*, c. VI, st. 15-17.

del muso dei topi e le “barbe” dei liberali, per non parlare dei Caffè e delle Gazzette, altri elementi che li contraddistinguevano. Così la “protesta di Leopardi” si dipana tra personaggi ed eventi, tra nemici e compatrioti, non risparmiando nessuno, come qui nel descrivere i granchi in riferimento agli austriaci:

Noi, disse il General, siam birri appunto
D'Europa e boia e professiam quest'arte.²⁰⁹

In questa trama generale di contestazioni e derisioni politiche trovano posto alcune digressioni che porgono il destro a Leopardi per altrettante polemiche, vediamole per sommi capi:

1. *Lo stato di natura*

Siamo nel canto IV e Leopardi intende scusarsi con i lettori se le storie che racconta possono sembrare simili a quelle europee; si tratta di un pretesto per introdurre la polemica contro i tradizionalisti francesi che sostennero, tra le altre cose, che lo stato presente dell'Europa è in realtà primitivo, mentre la vita dei selvaggi è il frutto di una degenerazione da una civiltà perfetta appartenuta ai loro padri:

Che d'Europa il civil presente stato
Debbe ancor primitivo esser chiamato.²¹⁰

Si tratta di una polemica in particolare contro de Bonald²¹¹ e de Maistre²¹² e alle loro teorie tra cui quella secondo cui il linguaggio sarebbe preesistente all'uomo:

Per forza si conchiude in buon latino
Che la città fu pria del cittadino.²¹³

²⁰⁹ *Ibidem*, c. II, st. 37.

²¹⁰ *Ibidem.*, c. IV, st. 3.

²¹¹ Louis Bonald (1754-1840), fu tra i maggiori anti-illuministi, teorizzò la monarchia assoluta come manifestazione divina.

²¹² Joseph de Maistre (1753-1821), pensatore, scrittore e diplomatico savoiardo. Di tendenze reazionarie, realista e cattolico, sostenne il potere monarchico come emanazione dell'autorità divina. In lui il cattolicesimo si identifica con la civiltà stessa.

²¹³ *Ibidem*, c. IV, st. 11.

Dunque per questi pensatori lo sviluppo storico era inserito in un ordine provvidenziale che presentava le due fondamentali conquiste del progresso umano come dono di Dio. Sappiamo dal saggio di Luporini che Leopardi non fu negatore del progresso e del procedere storico, e che nello sviluppo del pensiero leopardiano il selvaggio divenne “essere naturale e primitivo, vivente testimonianza dell’indifferenza della natura per i suoi figli che essa [...] lascia alle prese con la faticosa e penosissima conquista della civiltà”²¹⁴; a queste tesi dunque Leopardi risponde indignato e prelude alla sferzante protesta che sarà compiuta nella *Ginestra*:

Se libere le menti e preparate
 Fossero a ciò che i fatti e la ragione
 Sapessero insegnar, non inchinate
 A questa più che a quella opinione,
 Se natura chiamar d’ogni pietate
 E di qual s’è cortese affezione
 Sapesser priva, e de’ suoi figli antica
 E capital carnefice e nemica;

O se piuttosto ad ogni fin rivolta,
 Che al nostro che diciamo o bene o male;
 E confessar che de’ suoi fini è tolta
 La vista al riguardar nostro mortale,
 Anzi il saper se non da fini sciolta
 Sia veramente, e se ben v’abbia, e quale;
 Diremmo ancor con ciascun’altra etade
 Che il cittadin fu pria della cittade.²¹⁵

2. *L’antiplatonismo*

È un atteggiamento tipico dell’ultimo Leopardi, che già si era manifestato nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* e che mira a sbugiardare l’idea che esistano un mondo ed una giustizia ultraterreni, colpendo così di lato anche le opere che avevano giustificato questi concetti. Siamo nel canto ottavo, quando

²¹⁴ *Ibidem*, p. 165.

²¹⁵ *Ibidem*, c. IV, st. 12-13.

Leccafondi si reca negli inferi per ottenere consiglio:

Premii né pene non trovò nel regno
De' morti il conte, ovver di ciò non danno
Le sue storie antichissime alcun segno.
E meraviglia in questo a me non fanno,
Che i morti aver quel ch'alla vita è degno,
Piacere eterno ovvero eterno affanno,
Tacque, anzi mai non seppe, a dire il vero,
Non che il prisco Israele, il dotto Omero.

Sapete che se in lui fu lungamente
Creduta ritrovar questa dottrina,
Avvenne ciò perché l'umana mente,
Quei dogmi ond'ella si nutrì bambina
Veri non crede sol ma d'ogni gente
Natii quantunque antica o pellegrina.
Dianzi in Omero errar di ciò la fama
Scoprimmo: ed imparar questo si chiama.²¹⁶

Volendo concludere con le parole di Savarese possiamo dire che: “il poeta sente il bisogno di ribadire il concetto di una società che abbia le sue radici nelle sole virtù umane, di uomini responsabili, benefici e operosi anche se, anzi proprio perché su loro incombono gli oscuri silenzi della tomba”²¹⁷.

3. *Il senso comune*

La derisione del modo di ragionare di Dedalo è la derisione da un lato del modo di ragionare settecentesco (del materialismo settecentesco) e dall'altro delle ostinate credenze di un secolo oltremodo religioso, insomma del concetto di immortalità dell'anima. Dedalo è l'unica figura umana del poema, quasi che l'essenza dell'umanità fosse nella sua cocciutaggine, nell'assurda chiusura ad ogni progresso conoscitivo, ad una faticosa immobilità nelle credenze già acquisite per presunto “buon senso” che in realtà si rivela essere “senso comune” e quindi tanto indubitabili quanto incontrovertibili; citiamo un

²¹⁶ *Ibidem*, c. VIII, st. 10-11.

²¹⁷ G. Savarese, *Op. cit.*, p.159.

passo in proposito:

Così dicea. Ma che l'uman cervello
 Ciò che d'aver per fermo ha stabilito
 Creda talmente che dal creder quello
 Nol rimova ragion forza o partito,²¹⁸

Dunque rifiuto dell'uomo a credere alla ragione, ad accettare le scoperte del vero, il rifugiarsi nel consenso universale che altro non era che un fuggire il pensiero scientifico moderno.

In quell'età, d'un'aspra guerra in onta,
 Altra filosofia regnar fu vista,
 A cui dinanzi valorosa e pronta
 L'età nostra arretrossi appena avvista
 Di ciò che più le spiace e che più monta,
 Esser quella in sostanza amara e trista;
 Non che i principii in lei né le premesse
 Mostrar false da sé ben ben sapesse.

Ma false o vere, ma disformi o belle
 Esser queste si fosse o no mostrato,
 Le conseguenze lor non eran quelle
 Che l'uom d'aver per ferme ha decretato,
 E che per ferme avrà fin che le stelle
 D'orto in occaso andran pel cerchio usato
 Perché tal fede in tali o veri o sogni
 Per sua quiete par che gli bisogni.

Ed ancor più, perché da lunga pezza
 È la sua mente a cotal fede usata,
 Ed ogni fede a che sia quella avvezza
 Prodotta par da coscienza innata:
 Che come suol con grande agevolezza
 L'usanza con natura esser cangiata,
 Così vien facilmente alle persone
 Presa l'usanza lor per la ragione.²¹⁹

Tutto questo serve a Leopardi a rivendicare le potenzialità dell'uomo ma c'è di più: si intravede un altro nucleo argomen-

²¹⁸ G. Leopardi, *Op. cit.*, c. VII, st. 14.

²¹⁹ *Ibidem*, c. IV, st. 16-18.

tativo, un concetto fondamentale che conclude questo lungo cammino iniziato come uno scherzo, come una derisione, come una prova stilistica, quello della efficacia sociale del vero, della “social catena” fondata su una visione non mitica della condizione umana, della solidarietà, della “valida e pronta aita” tra gli uomini che più facilmente si istituisce tra uomini disposti a non disconoscere il loro reale posto nell’universo.”²²⁰

4. *Le biblioteche*

Leggendo i *Paralipomeni* ci si imbatte nelle descrizioni di due biblioteche, argomento ovviamente molto caro al Leopardi in virtù dei ricordi adolescenziali che esso rappresentava. Si tratta di quella del conte Leccafondi e di quella di Dedalo, vediamole nell’ordine:

La biblioteca ch’ebbe, era guarnita
 Di libri di bellissima sembianza
 Legati a foggia varia, e sì squisita,
 Con oro, nastri ed ogni circostanza,
 Ch’a saldar della veste la partita
 Quattro corpi non erano abbastanza.
 Ed era ben ragion, che in quella parte
 Stava l’utilità, non nelle carte.²²¹

Mentre, per quel che riguarda Dedalo, abbiamo:

Ivi gli fe veder molti volumi
 D’autoi topi antichi e di recenti:
 I Delirii del gran Fiutaprofumi,
 La Trappola, tragedia in atti venti,
 Topaia innanzi l’uso de’ salumi,
 Gli Atti dell’Accademia de’ Dormienti,
 L’Amico de’ famelici, ed un cantico
 Per la nascita reale in foglio atlantico

La grammatica inoltre e il dizionario
 Mostrogli della topica favella,
 E più d’un altro libro necessario

²²⁰ G. Savarese, *Op. cit.*, p.180.

²²¹ G. Leopardi, *Op. cit.*, c. I, s. 39.

A drittamente esercitarsi in quella,
 Che con l'uso de' verbi alquanto vario
 Alle lingue schiamone era sorella.
 Indi fattol sedere, anch'ei s'assise,
 Ed in un lungo ragionar si mise.²²²

La seconda biblioteca presenta tratti “monaldeschi”, mentre la prima è la manifestazione dell’idea di cultura di area liberl-moderata. In ambedue i casi traspare la protesta di Leopardi contro un sapere statico, impolverato dal tempo, e la conseguente polemica proposta di una cultura più dinamica, varia, rispettosa del passato ma che in quello non si fermi irrimediabilmente.²²³

4.4 ECHI DANTESCHI

Svolgendo, solo a titolo esemplificativo, una prima analisi al computer dei *Paralipomeni*, emergono alcune interessanti corrispondenze con la *Divina commedia*. Si tratta in alcuni casi di rime, in altri di cluster linguistici brevi ma, in ogni caso, la suggestione di un’ispirazione o anche solo di una memoria poetica, rimane forte. La loro citazione è opportuna dal momento che stiamo ricostruendo la genesi di queste opere e analizzando le fonti letterarie che furono di stimolo a leopardi.

Leggiamo una parte del canto VII dei *Paralipomeni*:

Alfin dopo volare e veder tanto
 Che con lingua seguir non si potria,
 Scopri la coppia della quale io canto
 Un mar che senza termini apparia.²²⁴

Il computer ci segnala a confronto un luogo dantesco ben noto:

²²² *Ibidem*, c. VII, s. 6-7.

²²³ Si veda quanto detto nel § 6.1, cfr. *infra*, p. 233.

²²⁴ G. Leopardi, *Paralipomeni*, c. VII s. 37.

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
 a cui esperienza grazia serba.²²⁵

Procediamo con qualcosa di più diretto, ancora una volta citiamo per primo il poemetto leopardiano:

Che di secolo in secolo alle grotte
 Più remote pervenne insino al fondo.
 I destini tremàr non forse rotte
Fosser le leggi imposte all'altro mondo,²²⁶

ed ecco il contrappunto dantesco:

Son le leggi d'abisso così rotte?
 o è mutato in ciel novo consiglio,
 che, dannati, venite a le mie grotte?».

Sulla scia dei passi famosi non può sfuggirci un vero e proprio classico:

L'esule a rientrar nella dolente
Città non fe' dimora,²²⁷

Che naturalmente echeggia il notissimo:

'Per me si va ne la città dolente,
 per me si va ne l'eterno dolore,
 per me si va tra la perduta gente.²²⁸

Un interessante *climax* ricorre ancora nelle due opere:

Cani pecore e buoi che sparsi al piano
 O su pe' monti si trovàr di fuore,
 Dalle correnti subite lontano
 Ruzzolando fur tratti a gran furore
 Insino ai fiumi, insino all'oceano,

²²⁵ *Par.*, c. I vv. 70-72.

²²⁶ G. Leopardi, *Paralipomeni*, c. VIII s. 25.

²²⁷ *Ibidem*, c. VIII s. 39.

²²⁸ *Inf.*, III, 1.

Orbo lasciando il povero pastore.
Fortuna e delle membra il picciol pondo
Scamparo il conte dal rotare al fondo.

Come possiamo notare dal confronto con la *Commedia*:

la pioggia cadde, e a' fossati venne
di lei ciò che la terra non sofferse;
e come ai rivi grandi si convenne,
ver' lo fiume real tanto veloce
si ruinò, che nulla la ritenne.

Un fulmine nei *Paralipomeni* si comporta similmente ad una fronda della *Commedia*:

Il vento con furor precipitando
Schiantava i rami e gli arbori svellea,
E tratto tratto il fulmine piombando
Vicine rupi e querce scoscendea
Con altissimo suon, cui rimbombando²²⁹

se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende.²³⁰

Ma anche con un'altra manifestazione atmosferica, sempre di dantesca memoria:

'Anciderammi qualunque m'apprende';
e fuggì come tuon che si dilegua,
se subito la nuvola scoscende.²³¹

Ve ne sono infine alcune molto facili da ritrovare, anche con una ricerca che non si avvalga del sussidio del computer; quella che segue descrive l'uscita di Leccafondi dall'Averno; il richiamo è, diremmo, immediato:

Riviver parve al semivivo, uscito

²²⁹ G. Leopardi, *Paralipomeni*, c. VI s. 25.

²³⁰ *Par.*, XXI, 12.

²³¹ *Par.*, XXI, vv. 10-12.

Che fu del buio a riveder le stelle.²³²

salimmo sù, el primo e io secondo,
 tanto ch'ì vidi de le cose belle
 che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
 E quindi uscimmo a riveder le stelle.²³³

La rassegna potrebbe continuare, ma preferiamo soffermarci ora un momento su un altro aspetto: ci sono luoghi danteschi che vengono, nella trama leopardiana, capovolti. Di uno in particolare si è già detto²³⁴: si tratta del “contrappasso” che in Leopardi non esiste poiché dopo la morte, per lui, non ci sono né premi né pene.

Analizziamo altre immagini: *in primis* non dimentichiamo che Leccafondi viaggia accompagnato dal suo “Virgilio” Dedalo (non a caso simbolo di un certo tipo di razionalismo); i due, nel loro viaggio infernale, arrivano su un'isoletta dominata da un monte metallico, nero, contornata alla base da bocche di varia misura (decescente), ognuna destinata ad una specie animale. È l'esatto capovolgimento del Purgatorio dantesco e non dimentichiamo inoltre che nel Purgatorio le anime scontano le pene ed ascendono al cielo, nell'isoletta leopardiana esse sono eternamente ferme, senza peraltro patire alcunché. Tra le varie cose non troviamo, a differenza della *Commedia* dantesca, nessun tipo di guardiano o di custode, qui semplicemente le anime non ambiscono ad uscire, poiché questo è ora il loro mondo.

Insomma a nostro parere i *Paralipomeni* debbono molto a Dante, soprattutto sul versante linguistico ed espressivo. Un altro modello classico, assieme a quelli già visti, che serve ad intavolare una critica del tutto moderna e ironica nei confronti della società coeva.

4.6 SATIRA NEL MITO O MITO NELLA SATIRA?

²³² G. Leopardi, *Paralipomeni*, c. VIII s. 34.

²³³ *Inf.*, XXXIV, vv. 136-139.

²³⁴ Cfr., *Supra*, p. 151.

Se analizziamo la tecnica parodica (ed in seguito satirica) della *Batracomiomachia* e la confrontiamo con quella dei *Paralipomeni* non possiamo non notare una differenza evidente tra le due strutture: nella prima gli animali si trasfigurano in eroi greci, ma con movenze talmente ridicole e caricaturali che con essi non si confondono, mantengono insomma la loro natura topesca, animalesca in genere. Quest'ultima è talmente distante da quella umana che mai si confonde con essa, pur cercando gli animali di innalzarsi al livello degli uomini. Nei *Paralipomeni* il processo è inverso: l'uomo si abbassa al livello del topo ma continua a far emergere la sua natura umana con le sue abitudini, le sue filosofie, le sue battaglie.

Altra fondamentale differenza: nella *Batracomiomachia* domina l'antico, nei *Paralipomeni* il moderno, si tratta del passaggio dall'ironia alla satira. L'uomo dei *Paralipomeni* si illude e pertanto è infelice: combatte credendo di acquistare la libertà ma non contro un nemico storico ben delineato com'era l'idea degli antichi, bensì contro delle idee. Il poema diventa eroicomico nei termini in cui questo nemico è in realtà uguale a loro, per la libertà combattono la libertà, la ragione che li esorta gli è anche d'inciampo.

Su questa scia si innesta la riflessione sulla terza e conclusiva differenza d'impianto: nella *Batracomiomachia* la satira era ironia che entrava nel mito, vale a dire che l'originale greco era la satira del genere epico, non di un'opera in particolare. Leopardi, con le sue ripetute traduzioni, avalla questa satira, la fa propria. Ci sembra quindi giusto riconoscere alle giovanili traduzioni un intento non solo ironico, ma realmente satirico e parodico, elementi di cui si sentiranno precisi echi anche nei *Paralipomeni*. In quest'ultima opera tuttavia ancora una volta s'innescava, a nostro avviso, un processo inverso: il mito entra nella satira. Gli intenti del Poeta sono palesemente politici ed il mito è uno strumento tra i tanti che serve a realizzare lo scopo che ci si è prefigurati. Il mito dei *Paralipomeni* è una sorta di *climax* ascendente: le imprese dei liberali si ingigantiscono per far da eco, attraverso il filtro topesco, alle grandi epopee classiche,

potremmo aggiungere che si tratta dell' "epopea del ridicolo".

CAPITOLO V

ANALISI TESTUALE ED ELABORAZIONE INFORMATICA

“Ogni epoca e civiltà, ogni costume e tradizione hanno il loro stile, hanno le tenerezze e le durezza, le bellezze e le crudeltà che loro si confanno, considerano ovvie certe sofferenze, accettano con pazienza certi mali. Sofferenza vera, inferno diventa la vita umana solo quando due epoche, due civiltà, due religioni s’intersecano. Un uomo dell’antichità che avesse dovuto vivere nel Medio Evo vi sarebbe miseramente soffocato, allo stesso modo che dovrebbe soffocare un selvaggio in mezzo alla civiltà nostra. Ora, ci sono tempi nei quali un’intera generazione viene a trovarsi fra due epoche, fra due stili di vita in modo da perdere ogni naturalezza e costume e riparo e innocenza. S’intende che non tutti lo sentono ugualmente. Una natura come quella di Nietzsche ha dovuto soffrire in anticipo la miseria di oggi, in anticipo di più che una generazione: ciò che egli dovette assaporare solitario e incompreso, oggi lo soffrono migliaia di uomini”

[Herman Hesse]

5.1 LETTERATURA E INFORMATICA

Questo volume vuole integrare la riflessione sui testi leopardiani con uno spoglio linguistico eseguito per mezzo di software di analisi testuale. Nel complesso si proporrà un’analisi per collazione, trattandosi di confrontare testi in qualche modo sinottici (le prime tre traduzioni) e metterli poi a confronto con la loro evoluzione (i Paralipomeni). Tenteremo dunque di evi-

denziare le varianti delle tre redazioni della *Batracomiomachia* leopardiana ed analizzarne statisticamente le medesime per evincerne un sistema, a confronto con la lingua e i temi dei *Paralipomeni*.

Inizieremo quindi dalla collazione automatica, costituita da una serie di metodologie informatiche volte al confronto di più redazioni dello stesso testo. Vari sono stati gli esperimenti in questa direzione negli ultimi dieci anni, ma ancora non si è approdati ad un vero e proprio sistema generalizzato e standardizzato. I principali strumenti sono:

- **Collate 2**, è un programma di supporto alla preparazione di un'edizione critica basata su un gran numero di manoscritti, elaborato da P. Robinson nel 1994. L'applicazione è in grado di eseguire la collazione simultanea di un numero massimo di 100 manoscritti ed è in grado di gestire facilmente tutte le note accessorie che riguardano il testo, come per esempio i commenti dell'editore o l'indicazione di una glossa, ecc. L'editore naturalmente può intervenire sui risultati della collazione automatizzata, che non sempre potrà risultare soddisfacente, dal momento che il sogno di un "filologo elettronico" sembra destinato a rimanere tale ancora per molto tempo. È inoltre possibile in qualsiasi momento mutare il testo scelto come base per la collazione; la registrazione delle varianti può segnalare tutti i casi in cui un manoscritto si accorda con il testo base o i casi in cui se ne discosta. I risultati della collazione possono essere visualizzati e stampati in diversi formati: il formato standard presenta un tradizionale apparato critico, ma è anche possibile visualizzare le righe di ogni manoscritto su linee diverse, separando le singole parole in modo da vedere a colpo d'occhio le diverse varianti; infine nel *formatted style* all'editore viene lasciata ampia libertà di determinare quale sarà l'aspetto della collazione, determinando quali dati e in quali ordine dovranno apparire nell'apparato critico; alcuni modelli di formati consentono di pubblicare edizioni conformi alle raccomandazioni della Text Enco-

ding Initiative (TEI), di interagire con il programma EDMAC, o di pubblicare un'edizione elettronica ipertestuale. Il programma Collate 2 è disponibile per il momento solo per la piattaforma Macintosh; il progetto per una completa versione per Windows, che avrebbe dovuto esser pronta per il 1997, non sembra per il momento aver portato ad alcun risultato concreto, almeno in base alle informazioni disponibili in linea.

- ***Tustep***, iniziato ad essere sviluppato nel 1966, il Tustep è in grado di effettuare la collazione automatica di più testi, di eseguirne le correzioni in base a precise modalità istruite alla macchina, scomporre il testo, creare elenchi bibliografici, preparare indici, ordinare in vari criteri parole o frasi o porzioni di testo, convertire i formati dei *files* di testo per renderli accessibili ad altri programmi. Rimane da notare che il programma è in lingua tedesca e ancora non ne esistono traduzioni.
- ***EDMAC***, EDMAC è un'applicazione creata da J. Lavagnino e D. Wujastyk che raccoglie sequenze complesse di comandi (comunemente chiamate macro) per il sistema plain TeX per consentire la preparazione di un'edizione critica dall'aspetto assai sofisticato: grazie ad EDMAC è possibile per esempio avere una numerazione del testo linea per linea, lemmi con riferimento al numero di linea, sei livelli di note a piè di pagina, ognuno dei quali con una sua formattazione particolare.
- ***Critical Edition Typeetter***, Critical Edition Typeetter è un programma di supporto alla creazione di edizioni critiche per MS-DOS, OS/2, Windows 95 e Windows NT o versioni superiori. Il programma si compone di 6 moduli:
 1. Un *word processor* per la digitazione del testo da pubblicare
 2. Un preprocessore che converte il testo digitato in un file TeX
 3. Un programma che consente di comporre il testo secondo il sistema TeX

4. Il pacchetto EDMAC, che permette di utilizzare le funzionalità speciali di TeX per la creazione di un apparato critico
 5. Un convertitore di file in formato PostScript
 6. Un interprete dei files PostScript che consente in primo luogo di stampare il testo anche su stampanti che non sono in grado di riconoscere questo formato e inoltre anche di visualizzare le pagine sullo schermo.
- **Classical Text Editor**, Classical Text Editor è un programma di word processing scritto da S. Hagel esplicitamente pensato per la redazione di edizioni critiche e commenti di testi classici, anche in formato elettronico. L'applicazione funziona per la piattaforma Windows, ma può girare anche sui computer Macintosh in cui sia montato il software di emulazione Virtual PC. Secondo quanto riportato nella pagina Classical Text Editor Features, il programma consente tra l'altro di:
 1. Creare un apparato critico su dodici livelli e riferimenti alla linea di testo rilevante dall'apparato critico e dagli indici.
 2. Creare una copia dell'edizione camera-ready per la stampa o in una versione postscript; è possibile esportare la propria fatica in formato HTML o in formato TEI, per la pubblicazione elettronica su CD-ROM o in Rete.
 3. Lavorare in modo flessibile con le sigle dei manoscritti, per esempio definendo le sigle per ciascun testimone o gruppo di essi.
 4. Lavorare con testi in scrittura sinistrorsa, come l'ebraico o l'arabo.
 5. Creare automaticamente indici con riferimenti al testo e alle note.
 - **Verbum**, Il programma "Verbum 2.0 - Analisi Testuale", adatto per PC con Windows (3.1, 95 e 98), è un "data base testuale" o "text processor", per l'analisi di testi

di ogni genere. Esso funziona sotto DOS, interagisce con Windows e con Word, e consente, a partire da un testo dato, una facile realizzazione di indici, concordanze, ricerche contestuali, e alcune analisi statistiche, di leggibilità, di significatività delle parole e delle frasi; crea inoltre delle tabelle parole-frequenza esportabili nei più comuni programmi di statistica avanzata tipo SPAD oppure SPSS. Il programma lavora secondo pre-codifiche e suddivisioni del testo impostate con un comune word processor tipo Word per Windows. Può essere d'ausilio allo studio critico della letteratura, ma l'impiego tipico è nell'elaborazione di questionari a risposte libere, di colloqui clinici, di sceneggiature cinematografiche e teatrali, nella "prova su strada" dei testi di facile lettura destinati alle scuole elementari, nell'auto-verifica del proprio stile di scrittura col *word processor*, e così via. Insieme al programma è fornito un manuale in formato Word con le istruzioni dettagliate per l'uso, ed alcuni file di esempio.

Altri software più vecchi, di ambiente DOS, non vengono riportati in questo elenco in quanto ormai rappresentano poco più che una curiosità storica. Possiamo citarne alcuni come *Intext 4.1* (il cui ultimo aggiornamento risale al 1998) e *Conc-A* (risalente al 1996, per Macintosh).

A tutti questi vanno poi aggiunti i software e gli strumenti per l'analisi linguistica e statistica, anch'essi numerosi e diversificati. Noi ne utilizzeremo uno in particolare, il più recente e versatile, di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

5.2 STATISTICHE DEL TESTO: VOYANT TOOLS.

Voyant Tools è un ambiente di lettura e di analisi dei testi, completamente basato sul Web. Si tratta quindi di una serie di strumenti, organizzati in una cornice di un sito web, completamente fruibili on-line e non necessitanti di alcuna installazione locale. È stato progettato per studenti e studiosi di scienze umanistiche ma anche per il pubblico meno specialista che voglia solo avvicinarsi ad una lettura delle opere letterarie in termini statistici. Quello che il programma è in grado di generare sono liste, tabelle, grafici, concordanze, passando dalla semplice elencazione della frequenza di parole, lettere o frasi fino ad arrivare alle statistiche del rapporto *type-token*, creare anagrammi, dizionari lemmatizzati, collocazione delle parole in base ai loro rapporti con il resto del testo, etc. Inoltre, chiunque può usarlo per imparare come funziona l'analisi assistita da computer grazie agli esempi che mostrano come testi che si trovano già sul web o testi che l'utente ha accuratamente modificato e che hai sul suo computer. Si possono inoltre arricchire le proprie raccolte di testi online, come giornali, blog o siti Web in modo che gli utenti possano analizzarli con maggiore profondità, ottenendo automaticamente i dati statistici, senza dover accedere agli strumenti di analisi o impararne l'uso. Si possono aggiungere pannelli interattivi direttamente all'interno dei saggi di ricerca e analisi condotti sui testi (nel caso in cui vengano pubblicati online) in modo che i lettori possano interagire con essi.

Inoltre il progetto Voyant Tools è open source, e il codice è disponibile tramite GitHub, con una licenza GPL3 mentre il contenuto dell'applicazione web è regolamentato da una licenza Creative Commons per attribuzione.

La prima operazione da compiere per eseguire ricerche con questi strumenti su di un testo è codificare il testo stesso: "codificare" significa che il testo deve diventare leggibile alla macchina e quindi assumere un aspetto che al lettore umano non solo non dice nulla ma provoca anche un senso di inquietudine. Si tratta come prima cosa di riscrivere l'oggetto della nostra

analisi in formato di testo ASCII²³⁵, cioè il codice standard a livello internazionale utilizzato dai *personal computer*. Dopo aver fatto questo si passa ad inserire dei *tag*, cioè delle indicazioni che dicono alla macchina cosa una parola rappresenta, come deve apparire graficamente, che funzione logica ha all'interno del periodo, e così via. Il fatto è che il *computer* non possiede le conoscenze acquisite che una persona può avere, quindi va istruito in tutto, come faremmo con un bambino. Dobbiamo quindi utilizzare un "linguaggio di marcatura", cioè un'insieme di istruzioni che arricchiscono il semplice testo ascii di informazioni direttamente utilizzabili dalla macchina; questo modo di marcare il testo – un po' come se usassimo dei pennarelli di diverso colore per segnalare tutti gli aggettivi, tutti i pronomi, gli articoli, etc etc... – si effettua appunto attraverso i *tag*, cioè particolari codici identificativi per ogni categoria morfosintattica precedentemente definita²³⁶ che sono racchiusi tra parentesi acute '< >' e che vengono posti all'inizio e alla fine della parte testuale da segnalare, o meglio da "marcare"²³⁷. Per fare degli esempi possiamo dire che in una sceneggiatura cose ovvie da marcare sono atti, scene e dialoghi, in un romanzo i capitoli, in un poema libri e stanze e così via fino a livelli sempre più specifici a seconda del tipo di analisi testuale che si intende compiere.

Voyant Tools è un sistema multilingue, il che significa che per supportare lingue straniere si serve della tabella Ascii estesa ed è in grado, con l'uso di opportuni *editor* di *font*, di coprire tutti i linguaggi europei moderni (francese, tedesco, greco, etc.).

²³⁵ *American Standard Code for Information Interchange*; per un totale di 256 caratteri rappresentabili col sistema binario ad 8 bit; tutti i caratteri all'interno della tabella Ascii sono chiamati "caratteri alfanumerici". Sul proprio *personal computer* è possibile accedervi premendo il tasto "Alt" e digitando la sequenza di numeri del carattere che si vuole ottenere.

²³⁶ Per quanto riguarda la possibilità di costruire delle *D.T.D.* si rimanda ad una trattazione più specifica.

²³⁷ Sia essa una parola, una lettera, una frase, un intero paragrafo, etc.

5.3 LE TRADUZIONI DELLA *BATRACOMIOMACHIA*: VARIANTISTICA

Corre l'anno 1815: mentre il Congresso di Vienna volge al termine Leopardi mette mano ad una traduzione che sfocerà poi in una delle massime espressioni dello spirito contestatario e "rivoluzionario" del Poeta; stiamo parlando della prima traduzione della *Batracomiomachia*. Le tracce dell'ispirazione leopardiana – come abbiamo già visto – vanno cercate altrove: in primo luogo il *Discorso sopra la Batracomiomachia* scritto dal Poeta nel 1815 e pubblicato in seguito sullo *Spettatore* di Milano il 31 ottobre 1816: è un Leopardi piuttosto tecnico che mette in luce i seguenti punti: 1) quando ci imbattiamo in un'opera che reputiamo interessante siamo spinti dalla curiosità a ricercarne l'autore; 2) la curiosità è maggiore nelle opere antiche perché è più difficile scoprirne l'autore; 3) questo tipo di ricerca è di per se appagante perché mette in evidenza il grande ingegno di chi esegue la ricerca; 4) la *Batracomiomachia* appartiene alla categoria delle opere, in questo senso, interessanti perché pur trattando un argomento basso, mette in luce la genialità e la perizia dell'autore; 5) la *Batracomiomachia* è un poema giocoso superiore, per quanto riguarda la perfezione formale, all'*Odisea* e all'*Iliade*; 6) vengono elencati svariati autori, tra classici e moderni, che si schierano a favore o contro la tesi della paternità omerica dell'opera; 7) viene aggiunta una motivazione originale contro detta paternità: una similitudine narrata da Mosco nella descrizione di Europa che Leopardi trova identica (*mutatis mutandis*) ad un passo della *Batracomiomachia* in cui è descritto Rubabriciole:

La descrizione delle angosce e dei diversi atti del topo che naviga sul dorso di Gonfiagote, mi sembra imitazione affettata di quella che fa Mosco degli atti di Europa trasportata per mare dal suo toro. L'autore della *Batracomiomachia* dice che Rubabriciole vedendosi bagnare dall'acqua, tremava e piangeva, invocava gli dei, si stringeva al corpo di Gonfiagote, e lasciata andare la coda in acqua, tiratasela dietro come un remo, e che finalmente prese a parlare. Mosco dice di Europa

che vistasi all'improvviso trasportare in mare, si turbò, e che seguendo il toro il suo cammino, essa con una mano ne stringea un corno, e coll'altra traeva in su la sua veste perché non si bagnasse, e che finalmente non vedendo più che acqua e cielo, parlò al toro, e chiamò Nettuno in suo soccorso.²³⁸

Le conclusioni che Leopardi trae sono che l'opera è posteriore a Mosco, per il motivo appena citato, e precedente a Stazio, Marziale e Plutarco per il fatto che i primi due attribuivano l'opera ad Omero mentre l'ultimo a Pigrete: essendo quasi contemporanei tale dicotomia si può spiegare, dice Leopardi, solo presupponendo che il vero autore fosse sconosciuto e per di più vissuto molti anni prima.

Affascinato dalla materia e stimolato dall'alone di mistero che gravava attorno al suo autore, il poeta decide per una traduzione di propria mano: la *Batracomiomachia* era stata già più volte tradotta in Italia ma nessuna di queste traduzioni soddisfa Leopardi, che le giudica fredde e letterali; dopo aver deciso che "una nuova traduzione della *Batracomiomachia* potesse non essere inutile all'Italia"²³⁹, inizia con lo sceglierne il metro. Quello che Leopardi dice in questo punto è molto importante e va tenuto a mente per il discorso che faremo più avanti circa i motivi ispiratori che hanno poi portato ai *Paralipomeni* veri e propri:

Il Marsupini avea adoprato il verso esametro italiano, forse perché il maggior ridicolo del poema consistesse nel metro; il Ricci le sestine anacreontiche, quasi la *Batracomiomachia* fosse un'ode, o una canzone; il Summariva e il Lavagnoli le terzine, che danno alla *Batracomiomachia* l'aspetto di un Capitolo del Faggiuoli, o del Berni. Il Dolce e Giovanni da Falgano si servirono dell'ottava rima, ma per le difficoltà che porta seco questo metro, le quali probabilmente mi avrebbero obbligato a comporre piuttosto che tradurre, o a servirmi di rime stiracchiate che io abborro come nemiche capitali della bellezza della poesia, e del piacere dei lettori, lo abban-

²³⁸ G. Leopardi, *Discorso sopra la Batracomiomachia*, cit.

²³⁹ *Ibidem*, p. 398-399.

donai, e scelsi le sestine endecasillabe, dei vantaggi delle quali, dopo l'uso felicissimo che hanno fatto di loro parecchi poeti, e singolarmente l'Ab. Casti, non può più dubitarsi. Tradussi non letteralmente, come il Lavagnoli, ma pur tradussi, e fui ben lontano dal fare un nuovo poema, come Andrea del Sarto. Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee.²⁴⁰

Quello del Casti è un nome importante, come più volte è stato fatto notare nel corso di queste pagine, e non vi è alcun dubbio che Leopardi ne sia stato influenzato: una rapida ricerca all'interno della biblioteca monaldiana ci conferma infatti che questo testo è presente tra i libri posseduti e consultabili dal nostro Autore. Visto che ci troviamo in fase di ricognizione tra i testi presenti nella biblioteca, approfittiamone per controllare tutta la lista fornitaci da Leopardi stesso nel passo precedentemente citato del *Discorso sopra la Batracomiomachia*: le traduzioni in questione non ci sono tutte: sono presenti quella del Summariva, del Dolce, del Malipiero, del Salvini; mancano invece quella del Lavagnoli, del Marsupini, del Migliarese, di Giovanni da Falgano, di Pindemonte e di Andrea del sarto. Eppure Leopardi le conosceva²⁴¹ e, da quello che dice, sembrava conoscerle bene, direttamente, per averle lette; quando può averlo fatto? Sicuramente la composizione attuale della biblioteca di Monaldo non coincide con quella dei tempi di Giacomo –alcuni libri sono andati perduti – tuttavia è difficile credere che si sia smarrita una percentuale così alta proprio di traduzioni della stessa opera; è invece più probabile che sia accaduta un'altra cosa:

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 398-399.

²⁴¹ In particolare riguardo alla traduzione di Andrea del Sarto, Leopardi fornisce anche precisi particolari editoriali.

Leopardi non leggeva solamente i libri che erano presenti nella biblioteca del padre, ne riceveva in prestito altri di diverse provenienze, per lo più da amici di famiglia, e precisamente: 1) la famiglia Roberti, che aveva possedimenti e tenute nelle zone circostanti Recanati; 2) la famiglia Solari, anch'essa abitava nei dintorni di Recanati; 3) la famiglia Antici, in pratica lo zio Carlo, che aveva anche lui una biblioteca piuttosto fornita (di cui oggi non rimane nulla poiché i discendenti hanno trasformato il palazzo in una serie di appartamenti e disperso i testi della biblioteca); 4) il seminario di Recanati, che aveva una biblioteca sterminata di testi che vanno dal Seicento all'Ottocento (è stata arricchita in seguito ma la maggior parte dei volumi, cioè circa 30.000, era già presente durante l'infanzia di Giacomo). Inseguire le tracce delle letture di Leopardi tra queste fonti è impossibile: le biblioteche delle famiglie citate sono andate perdute per estinzione dei discendenti e la biblioteca del seminario recanatese versa in condizioni a dir poco pessime: i volumi si trovano ammassati alla rinfusa nell'umidità e sotto lo scorrazzare dei topi, e non esiste una catalogazione degna di questo nome!²⁴² Inoltre molti testi sono andati perduti, distrutti o resi irriconoscibili dall'incuria ormai secolare.

La nostra idea è che i testi delle altre traduzioni della *Batracomiomachia* che mancano all'appello nella biblioteca di Monaldo siano stati reperiti tra queste fonti, poiché questo è avvenuto prima del 1815 e quindi sicuramente a Recanati e non lontano dal "paterno ostello".

Sappiamo che la prima opera alla quale Leopardi si ispira sono *Gli animali parlanti* del Casti e sappiamo anche che quest'opera era presente nella biblioteca di Monaldo; se leggiamo le prime battute della prefazione notiamo subito qualcosa d'interessante:

Queste considerazioni mi portarono a riflettere, se per

²⁴² L'unica esistente è stata fatta dagli studenti del locale Liceo classico, tuttavia essa è incompleta, imprecisa e costituita da una serie di schede non rilegate disposte alla rinfusa in due scatoloni di cartone. Il lavoro risale al 2001.

avventura non convenisse di fare una specie di grande apologo in più parti diviso e che formasse un poema seguito, in cui introducendo per attori delle bestie parlanti si esponesse un'intera storia politica rilevando i vizi e i difetti dei politici sistemi o il ridicolo di molti usi introdotti in tali oggetti.²⁴³

È certo difficile presupporre che Leopardi avesse già in mente una satira politica, anche perché rispetto al Casti il recanatese omette tutta una parte iniziale di descrizione di intenti politici e di quella che in Casti è l'invettiva contro l'anarchia. Tuttavia nessuno ci vieta di pensare che questo passo gli sarebbe poi tornato in mente al momento della stesura dei *Paralipomeni*, o addirittura ipotizzare che ne sia stata una delle cause ispiratrici. Limitiamoci per il momento alle considerazioni linguistiche e strutturali e cerchiamo di scoprire quanto la prima traduzione della *Batracomiomachia* debba agli *Animali parlanti*; la prima annotazione riguarda il metro: Leopardi usa le sestine come pure il Casti e si tratta di un metro insolito per un poema, tipico in precedenza della poesia amorosa; per il resto l'opera del Casti è una satira della situazione politica dei suoi tempi, riferita in particolar modo alla Francia, dove appunto l'opera venne scritta. Nel testo leopardiano ogni intento politico sembra assente e ci pare più esatto parlare di un esercizio letterario che non di satira mirata. Alcune conferme le troviamo scorrendo ancora il *Discorso sopra la batracomiomachia*, nel passo in cui Leopardi scarta l'ottava rima perché:

mi avrebbero obbligato a comporre piuttosto che a tradurre²⁴⁴

Dunque non si intende creare una nuova opera, gli intenti sono meramente “didascalici” e Leopardi si accinge al lavoro con questo atteggiamento ma essendo ben cosciente della sua qualità di poeta e della delicatezza che un lavoro simile richie-

²⁴³ G. B. Casti, *Gli animali parlanti*, in L.I.Z., a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, 2000, CD n° 4, prefazione, capo 6.

²⁴⁴ G. Leopardi, Op. Cit., p. 399, (sottolineature mie).

desse. A questo proposito è importante dare uno sguardo alla prefazione alla traduzione dell'Eneide, che risale all'estate del 1816:

Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta²⁴⁵.

Aggiungiamo ancora una nota dell'autore riguardo alla divisione della materia, è importante farlo ora e ricordarsene in seguito quando vedremo questo aspetto modificarsi a seguito dei rimaneggiamenti: si tratta della divisione in quattro canti, che non coincide con l'originale e che è stata introdotta da Leopardi per motivi che lui stesso chiarisce quando dice che

[...] divisi la mia traduzione in quattro canti, non perché di questa divisione si trovi o possa trovarsi alcun vestigio nell'originale, ma solo perché essa mi parve acconcia a distinguere e far osservare le principali parti del poema.²⁴⁶

La storia di questa traduzione inizia a farsi interessante nel 1821, quando l'A. inizia un processo di revisione che durerà praticamente per tutta la sua vita, è lecito chiedersi quindi perché e come; a queste domande tenteremo di dare una risposta servendoci appunto delle metodologie informatiche.

Per quello che riguarda la stesura della *Batracomiomachia* del 1815 il testo si stende su cinque piccoli bifogli, dei quali i primi due, in carta azzurrina, inseriti l'uno nell'altro in modo da formare un duerno; gli altri tre, in carta giallina, sciolti. Le cc. 1r-3v ospitano al centro delle facciate le venticinque sestine del *Canto Primo*; le cc. 4r-6v altrettante del *Canto Secondo*; le cc. 7r-8v le tredici sestine del *Canto Terzo*; le cc. 8v-9v le dieci del *Canto Quarto*, seguite in calce da alcune varianti di traduzione. La c. 10, che presenta al centro un taglio obliquo, è bianca sul recto, ma reca sul verso alcune annotazioni filologiche. Ordinata la disposizione delle strofe, introdotte da numerazione progressi-

²⁴⁵ G. Leopardi, *Op. Cit.*, p. 434.

²⁴⁶ G. Leopardi, *Ibidem*, p. 399.

va e vergate con inchiostro marrone e tratto minuto e tondeggiante. Non molto frequenti le correzioni interlineari. In qualche caso le varianti sono relegate al margine inferiore e collegate al verso corrispondente mediante asterisco; in qualche altro figurano tra parentesi tonde nello spazio laterale.

Leopardi apporterà significativi cambiamenti nel passare da una redazione all'altra delle sue traduzioni e possiamo evidenziare subito le varianti con l'aiuto di Voyant Tools. Solo a titolo di esempio riportiamo la codifica della edizione del 1815:

```
<?xml version="1.0"?>
<!DOCTYPE TEI.2 PUBLIC '-//BIBIT//DTD BibIt L1 TEI Document
Type//EN' 'bibit-l1.dtd'>
<?xml-stylesheet type="text/css" href="varianti.css"?>

<TEI.2>
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>

        <title>Batracomiomachia</title>

        <author>Giacomo Leopardi</author>
        <respStmt>
          <resp>Codifica</resp>
          <name>Daniele Silvi</name>
        </respStmt>
      </titleStmt>
      <publicationStmt>
        <publisher>Macroarea di Lettere e Filosofia, Università di Roma
Tor Vergata</publisher>
        <pubPlace>Roma</pubPlace>
        <date>2017</date>
      </publicationStmt>
      <seriesStmt>
        <title>Studi su Leopardi</title>
      </seriesStmt>

      <sourceDesc>
        <bibl>

          <title>Batracomiomachia</title>
```

```

    <author>Giacomo Leopardi</author>

    <editor/>
    <publisher/>
    <pubPlace/>
    <date/>
  </bibl>
</sourceDesc>
</fileDesc>
<profileDesc>

  <langUsage>
    <language id="codice">italiano</language>

  </langUsage>
</profileDesc>

</teiHeader>

<text>
  <body>
    <div1>
      <head> Batracomiomachia 1815 - La guerra dei topi e delle rane
    </head>

    <lg type = '15 I 1'>
    <1>Grande impresa disegno, arduo lavoro:</1>
    <1>O Muse, voi dall'Eliconie cime</1>
    <1>A me scendete, il vostro aiuto imploro: </1>
    <1>Datemi vago stil, carne sublime: </1>
    <1>Antica lite io canto, opre lontane,</1>
    <1>La Battaglia dei topi e delle rane.</1>
    </lg>

    <lg type = '15 I 2'>
    <1>Sulle ginocchia ho le mie carte, or fate</1>
    <1>Che nota a ogni mortal sia l'opra mia, </1>
    <1>Che alla più lenta, alla più tarda etate</1>
    <1>Salva pur giunga, e che di quanto fia</1>
    <1>Che sulle carte a voi sacrate io scriva, </1>
    <1>La fama sempre e la memoria viva. </1>
    </lg>

    <lg type = '15 I 3'>

```

```

<I>I nati già dal suol vasti giganti,
<I>Di que' topi imitò la razza audace, </I>
<I>Da nobil fuoco accesi, ira spiranti </I>
<I>Vennero al campo, e se non è mendace </I>
<I>Il grido che tuttor va per la terra, </I>
<I>Questa l'origin fu di quella guerra. </I>

<lg type = '15 I 4'>

<I>Un topo un dì, fra' topi il più ben fatto, </I>
<I>Venne d'un lago alla fangosa sponda: </I>
<I>Scampato egli era allor da un tristo gatto, </I>
<I>E calmava il timor colla fresc'onda: </I>
<I>Mentre beveva, un garrulo ranocchio </I>
<I>Dalla palude a lui rivolse l'occhio. </I>

<lg type = '15 I 5'>

<I>Se gli fece dappresso, e a dirgli prese: </I>
<I>A che venisti? donde qua? straniero, </I>
<I>Di qual nazione sei, di qual paese? </I>
<I>Qual è l'origin tua? narrami il vero; </I>
<I>Che se dabben ritroverotti e umano, </I>
<I>Valicar ti farò questo pantano. </I>

<lg type = '15 I 6'>

<I>Io guida ti sarò, meco verrai </I>
<I>Alle mie terre ed al palazzo mio; </I>
<I>Quivi ospitali e ricchi doni avrai, </I>
<I>Che Gonfiagote, il gran Signor son io; </I>
<I>Ho sullo stagno autorità sovrana, </I>
<I>E mi rispetta e venera ogni rana. </I>

```

TABELLA 1. Codifica *Batraconiomachia* edizione 1815

La codifica è abbastanza semplice, si tratta di una codifica cosiddetta di primo livello, in cui vengono indicate al computer solo le componenti strutturali del testo (divisione in canti, stanze, strofe, ecc) senza approfondire elementi interni peculiari, come date, nomi propri, riferimenti storici o geografici, livelli

metaforici, ecc. Grazie a questo tipo di indagine abbiamo ottenuto un grande numero di informazioni, selezionando qui solo quelle ritenute più utili al fine di notare le eventuali differenze tra le tre edizioni della *Batracomiomachia* leopardiana.

Abbiamo inoltre prodotto una seconda codifica, effettuata sulle tre versioni della *Batracomiomachia* in maniera congiunta. Detta codifica nasce dall'esigenza di analizzare in maniera più specifica le varianti, pertanto i tre testi (come si nota dall'esempio che segue) sono stati "fusi" in uno solo ed ogni terna di versi è stata etichettata con la sigla dell'anno di edizione compresa tra asterischi, inoltre sono stati utilizzati dei marcatori speciali per effettuare ricerche sulle varianti. Nella tabella che segue viene data spiegazione di tali marcatori speciali:

Sono state inserite le seguenti prolettere nel testo elettronico come codici di identificazione di tutte le diverse versioni:

1815:	_
1821:	#
1826:	^
1815/21:	°
1821/26:	+
1815/26	=

TABELLA 2. Caratteri speciali utilizzati nella codifica "Varianti"

Una volta superata questa fase di "istruzione", possiamo accedere alle interrogazioni, che svolgiamo mediante *query*, una funzione specifica di Voyant Tools che permette di ricercare singole parole, porzioni di testo, segni diacritici e via discorrendo. Concentriamoci ora sulla codifica "Varianti" ed utilizziamo il file "3Vers.txt" che genera una *distribution list* per ciascun codice, impostando come unità di segmentazione la stanza e come sequenza di *output* la successione nel testo.

Vediamo come prima interrogazione le varianti nella versione del 1821, tenendo presente che per l'analisi ci si è riferiti al solo primo canto (per un totale di 25 stanze):

I 2	4	****
I 3	2	**
I 4	5	*****
I 5	6	*****
I 6	2	**
I 7	5	*****
I 8	5	*****
I 9	2	**
I 10	1	*
I 11	2	**
I 12	3	***
I 13	3	***
I 14	3	***
I 15	5	*****
I 16	4	****
I 17	3	***
I 18	5	*****
I 19	4	****
I 20	3	***
I 21	3	***
I 22	4	****
I 23	5	*****
I 24	6	*****
I 25	3	***
Total: 92.		

TABELLA 3. Varianti 1821

Si noti come gli asterischi indichino il numero delle varianti presenti in ciascuna stanza di 6 versi (indicata ad inizio riga, assieme al canto che in questo caso è sempre – ovviamente – I). Questo sistema permette di avere subito un impatto visivo esauriente della distribuzione delle varianti. Operiamo la stessa interrogazione sulla versione del 1826:

I 1	6	*****
I 2	6	*****
I 3	6	*****
I 4	6	*****
I 5	6	*****
I 6	4	****
I 7	5	*****

I 8	6	*****
I 9	3	***
I 10	4	****
I 11	6	*****
I 12	5	*****
I 13	3	***
I 14	3	***
I 15	5	*****
I 16	4	****
I 17	4	****
I 18	6	*****
I 19	5	*****
I 20	3	***
I 21	5	*****
I 22	6	*****
I 23	5	*****
I 24	6	*****
I 25	5	*****
Total: 123.		

TABELLA 4. Varianti 1826

Si vede subito che il maggior numero di varianti si trova appunto nella versione del 1826, dal che si può già ipotizzare come i cambiamenti siano divenuti più sostanziali nell'ultima revisione leopardiana. A riprova di questo possiamo generare grafici che ci indichino quante e quali cose siano invece rimaste invariate nel passare da una redazione all'altra; vediamo (sempre solo in forma numerica) per prima la tabella di distribuzione relativa ai cambiamenti avvenuti nel passare dalla versione 1821 a quella 1826:

I 6	2	**
I 7	1	*
I 9	1	*
I 10	2	**
I 13	3	***
I 14	3	***
I 16	1	*
I 17	2	**
I 20	2	**

I 21		1	*
I 25		1	*
Total: 19.			

TABELLA 5. Sintagmi e diacritici invariati 1821/1826

La distribuzione evidenziata dalla tabella mostra le parti di testo che non sono state modificate nel passare dalla redazione del 1821 a quella del 1826.

Un'altra interrogazione molto utile è quella di evidenziare tutti i versi varianti per gruppi, mantenendo ad inizio riga l'indicazione della versione e segnalando per ciascun gruppo il canto e la stanza di provenienza:

15, canto/stanza I 1, v. 1

*15*_ Grande impresa disegno, arduo lavoro:

21# Mentre a novo m' accingo arduo lavoro,

26^ Sul cominciar del mio novello canto,

15, canto/stanza I 1, v. 2

*15*_ O Muse, voi dall' Eliconie cime

21# O Muse, voi da l' Eliconie cime

26^ Voi che tenete l' eliconie cime

15, canto/stanza I 1, v. 3

*15*_ A me scendete, il vostro aiuto imploro:

21# Scendete a me ch' il vostro aiuto imploro:

26^ Prego, vergini Dee, concilio santo,

15, canto/stanza I 1, v. 6

*15*_ La Battaglia dei topi e delle rane.

21# La Battaglia de' topi e de le rane.

26^ Segno insolito a i carmi, io prendo a dire.

15, canto/stanza I 2, v. 1

*15*_ Sulle ginocchia ho le mie carte, or fate

21# Su le ginocchia ho le mie carte; or fate

26^ La cetra ho in man, le carte in grembo: or date

15, canto/stanza I 2, v. 3

*15*_ Che alla più lenta, alla più tarda etate

21# Che salva giunga alla più tarda etate

26^ Per virtù vostra a la più tarda etate

15, canto/stanza I 2, v. 4

*15*_ Salva pur giunga, e che di quanto fia

21# Per vostro dono, e che di quanto fia

26^ Suoni, o Dive, il mio carne; e quanto fia

15, canto/stanza I 2, v. 5

*15*_ Che sulle carte a voi sacrate io scriva,

21# Che su le carte a voi sacrate io scriva

26^ Che in questi fogli a voi sacrati io scriva,

15, canto/stanza I 3, v. 3

*15*_ Da nobil fuoco accesi, ira spiranti

21# Di nobil foco accesi, ira spiranti

26^ Di dolor, di furor caldi, spumanti

15, canto/stanza I 3, v. 5

*15*_ Il grido che tuttor va per la terra,

21# Il grido ch'oggi ancor va per la terra,

26^ La memoria e 'l romor ch' oggi ne resta,

15, canto/stanza I 4, v. 1

*15*_ Un topo un dì, fra' topi il più ben fatto,

21# Un topo un dì, fra' topi il più leggiadro,

26^ Un topo, de le membra il più ben fatto,

15, canto/stanza I 4, v. 2

*15*_ Venne d' un lago alla fangosa sponda:

21# Venne d' un lago a la fangosa sponda:

26^ Venne d' un lago in su la sponda un giorno.

15, canto/stanza I 4, v. 3

*15*_ Scampato egli era allor da un tristo gatto,

21# Campato allor d' un gatto astuto e ladro,

26^ Campato poco innanzi era da un gatto

15, canto/stanza I 4, v. 4

*15*_ E calmava il timor colla fresch' onda:

21# Acchetava il timor con la fresch' onda:

26^ Ch' inseguito l' avea per quel dintorno:

15, canto/stanza I 4, v. 6

*15*_ Dalla palude a lui rivolse l' occhio.
 21# Dal pigro stagno a lui rivolse l' occhio.
 26^ Passando da vicin, gli pose l' occhio.

15, canto/stanza I 5, v. 1

*15*_ Se gli fece dappresso, e a dirgli prese:
 21# Se gli fece vicino e a dirgli prese:
 26^ E fatto innanzi, con parlar cortese,

15, canto/stanza I 5, v. 2

*15*_ A che venisti? donde qua? straniero,
 21# "A che venisti e d'onde o forestiero?
 26^ "Che fai," disse, "che cerchi o forestiero?"

15, canto/stanza I 5, v. 3

*15*_ Di qual nazione sei, di qual paese?
 21# Di che gente sei tu, di che paese?
 26^ Di che nome sei tu, di che paese?

15, canto/stanza I 5, v. 4

*15*_ Qual è l' origin tua? narrami il vero;
 21# Che famiglia è la tua? narrami il vero;
 26^ Onde vieni, ove vai? Narrami il vero:

15, canto/stanza I 5, v. 5

*15*_ Che se dabben ritroverotti e umano,
 21# Che' se da ben conoscerotti e umano,
 26^ Ché se buono e leal fia ch' i' ti veggia,

15, canto/stanza I 5, v. 6

*15*_ Valicar ti farò questo pantano.
 21# Valicar ti farò questo pantano.
 26^ Albergo ti darò ne la mia reggia.

15, canto/stanza I 6, v. 2

*15*_ Alle mie terre ed al palazzo mio;
 21# A le mie terre ed al palazzo mio;
 26^ Per quest' umido calle al tetto mio:

15, canto/stanza I 6, v. 4

*15*_ Che Gonfiagote, il gran Signor son io;
 21# Che' Gonfiagote il principe son io;
 26^ Ché Gonfiagote il principe son io;

15, canto/stanza I 6, v. 5

*15*_ Ho sullo stagno autorità sovrana,

21/26+ Ho ne lo stagno autorità sovrana,

15, canto/stanza I 6, v. 6

*15*_ E mi rispetta e venera ogni rana.

21/26+ E m'obbedisce e venera ogni rana.

15, canto/stanza I 7, v. 1

*15*_ La Donna già mi partori dell'acque,

21# La Donna già mi partoria de l'acque

26^ Ché de l'acque la Dea mi partoriva,

15, canto/stanza I 7, v. 2

*15*_ Che, per amor, dell' Eridano in riva

21# Che, per amor, col mio gran padre Limo

26^ Poscia ch' un giorno il mio gran padre Limo

15, canto/stanza I 7, v. 3

*15*_ Con Fango il mio gran padre un dì si giacque:

21# Un giorno in riva a l' Eridan si giacque:

26^ Le giacque in braccio a l' Eridano in riva.

15, canto/stanza I 7, v. 4

*15*_ Ma bel corpo hai tu pur, faccia giuliva,

21# Ma vago sei tu pur: s' io bene estimo,

26^ E tu m'hai del ben nato: a quel ch' io stimo,

15, canto/stanza I 7, v. 5

*15*_ Sembri possente Re, prode guerriero;

21/26+ Qualche rara virtude in te si cela.

15, canto/stanza I 7, v. 6

*15*_ Su via dimmi chi sei, parla sincero.

21# Schietto ragiona, e l' esser tuo mi svela."

26^ Però favella, e l' esser tuo mi svela."

15, canto/stanza I 8, v. 1

*15*_ Rispose il topo: Amico, e che mai brami?

21# "Amico," disse il topo, "e che mai brami?"

26^ E l' topo a lui: "Quel che saper tu brami

15, canto/stanza I 8, v. 2

*15*_ Non v' ha Dio che m' ignori, augello, o uomo,

21# Non è Dio che m' ignori, augello o uomo;
 26^ Il san gl' iddi, sallo ogni fera, ogni uomo.

15, canto/stanza I 8, v. 3

*15*_ E pur tu vuoi saper come mi chiami?
 21# E tu dunque non sai come mi chiami?
 26^ Ma poi che chiedi pur com' io mi chiami,

15, canto/stanza I 8, v. 5

*15*_ Il mio buon padre Rodipan si appella,
 21# Il mio buon padre Rodipan s' appella,
 26^ Il padre mio, signor d' anima bella,

15, canto/stanza I 8, v. 6

*15*_ Topo di raro cor, d' anima bella.
 21# Topo di fino pel, d' anima bella.
 26^ Cor grande e pronto, Rodipan s' appella.

15, canto/stanza I 9, v. 3

*15*_ Con gioia universal della famiglia
 21# Con gioia universal de la famiglia
 26^ Con letizia comun de la famiglia,

15, canto/stanza I 9, v. 5

*15*_ I più squisiti cibi, e noci, e fichi
 21# I più squisiti cibi, e noci e fichi
 26^ I più squisiti cibi, e noci e fichi,

15, canto/stanza I 9, v. 6

*15*_ Furo il mio pasto in que' bei giorni antichi.
 21/26+ Furo il mio pasto a que' bei giorni antichi.

15, canto/stanza I 10, v. 3

*15*_ Tu di vagar per l' acqua ti contenti;
 21/26+ Tu di sguazzar ne l' acqua ti contenti;

15, canto/stanza I 10, v. 4

*15*_ D' ogni vivanda io fo mia nutritura,
 21/26+ Ogni miglior vivanda è mia pastura;

15/21° Di quanto mangia l' uom gustare ho in uso,

15, canto/stanza I 10, v. 6

*15*_ Luogo non avvi, ove non ficchi il muso.

21# E non è parte ov' io non ficchi il muso.

26^ E viver d' uman vitto abbiamo in uso.

15, canto/stanza I 11, v. 1

*15*_ Rodo il più bianco pane e il più ben cotto,

21# Rodo il più bianco pane e il meglio cotto,

26^ Rodo il più bianco pan, ch' appena cotto,

15, canto/stanza I 11, v. 4

*15*_ Di granelli di sesamo condita,

21# Di granella di sesamo condita,

26^ Di granelli di sesamo condita;

15, canto/stanza I 12, v. 1

*15*_ Appena fu compresso il dolce latte,

21# Non si tosto è premuto il dolce latte,

26^ Ridotto in burro addento il dolce latte,

15/26, canto/stanza I 12, v. 2

*15/26*_ Assaggio il cacio fabbricato appena;

21# Ch' assaggio il cacio fabbricato appena;

15/21° Frugo cucine e visito pignatte,

15, canto/stanza I 12, v. 4

*15*_ E quanto all' uomo apprestasi per cena.

21# E quanto a l' uomo apprestasi da cena:

26^ E quanto a l' uomo apprestasi da cena;

15, canto/stanza I 13, v. 1

*15*_ Non temo delle pugne il fiero aspetto,

21# Non pavento di Marte il fiero aspetto,

26^ Né pavento di Marte il fiero aspetto,

15, canto/stanza I 13, v. 2

*15*_ Ma mi fo innanzi, e al ferro mi presento.

21# E se pugnar si dee non fuggo o tremo.

26^ E se pugnar si dee, non fuggo o tremo.

15, canto/stanza I 13, v. 3

*15*_ Spesso dell' uomo insinuomi nel letto:

21/26+ De l' uomo anco talor balzo nel letto,

15, canto/stanza I 13, v. 4

*15*_ Benché' sì grande, ei non mi dà spavento.

21# De l' uom ch' è sì membruto, e pur nol temo;
 26^ De l' uom ch' è sì membruto, ed io nol temo;

15, canto/stanza I 13, v. 5

*15*_ Del piè rodergli un dito ho fin l' ardire,
 21/26+ Anzi pian pian gli vo rodendo il piede,
 *15*_ Ed ei nol sente, e seguita a dormire.

15, canto/stanza I 13, v. 6

*15*_ Ed ei nol sente, e seguita a dormire.
 21/26+ E quei segue a dormir, nè se n' avvede.

15, canto/stanza I 14, v. 1

*15*_ Due cose io temo, lo sparvier maligno,
 21# Due cose io temo; lo sparvier maligno
 26^ Due cose io temo: lo sparvier maligno,

15, canto/stanza I 14, v. 2

*15*_ E il gatto, ch' è per noi sempre in agguato.
 21# E il gatto ch' è per noi sempre in agguato.
 26^ E 'l gatto, contra noi sempre svegliato.

15, canto/stanza I 14, v. 3

*15*_ Misero è ben chi cade in quell' ordigno,
 21# S'avvien che il topo cada in quell' ordigno
 26^ S'avvien che 'l topo incorra in quell' ordigno

15, canto/stanza I 14, v. 4

*15*_ Che trappola si chiama; egli è spacciato:
 21/26+ Che trappola si chiama, egli è spacciato;

15, canto/stanza I 14, v. 5

*15*_ Ma il gatto più che mai mi fa paura,
 21/26+ Ma più che mai del gatto abbiám paura:

15, canto/stanza I 14, v. 6

*15*_ Da cui buca non v' ha che sia sicura.
 21/26+ Arte non val con lui, non val fessura.

15, canto/stanza I 15, v. 1

*15*_ Non mangio ravanelli, o zucche, o biete;
 21# Non mangio ravanelli o zucche o biete;
 26^ Non mangiam ravanelli o zucche o biete:

15, canto/stanza I 15, v. 2

*15*_ Questi cibi non son per il mio dente:

21# Questi cibi non fan per lo mio dente.

26^ Questi cibi non fan pel nostro dente.

15, canto/stanza I 15, v. 3

*15*_ E pur nell' acqua voi null' altro avete:

21# E pur ne l' acqua voi null' altro avete:

26^ A voi, che di null' altro vi pascete,

15, canto/stanza I 15, v. 4

*15*_ Ben volentieri ve ne fo presente.

21# Ben volentieri ve ne fo presente."

26^ Di cor gli lascio e ve ne fo presente."

15, canto/stanza I 15, v. 5

*15*_ Rise la rana, e disse: Hai molta boria,

21# Rise la rana e disse: "Hai molta boria,

26^ Rise la rana e disse: "Hai molta boria;

15, canto/stanza I 16, v. 2

*15*_ E negli stagni loro e fuor dell' onde.

21# E ne gli stagni loro e fuor de l' onde.

26^ E ne gli stagni loro e fuor de l' onde:

15, canto/stanza I 16, v. 3

*15*_ Ciascun di noi sopra le sponde erbose

21# Ciascun di noi sopra le rive erbose

26^ Ciascun di noi su per le rive erbose

15, canto/stanza I 16, v. 4

*15*_ Scherza a sua posta, o nel pantan s' asconde,

21# Scherza a suo grado, o nel pantan s' asconde,

26^ Scherza a sua posta o nel pantan s' asconde;

15, canto/stanza I 16, v. 5

*15*_ Ch' alle ranocchie mie dal ciel fu dato

21# Perch' a la razza mia dal ciel fu dato

26^ Però ch' al gener mio dal Ciel fu dato

15, canto/stanza I 16, v. 6

*15*_ Viver nell' acqua e saltellar nel prato.

21/26+ Notar ne l' acqua e saltellar nel prato.

15, canto/stanza I 17, v. 1

- *15*_ Se vuoi vedere or quanto il nuoto piaccia,
 21/26+ Saper vuoi se 'l notar piaccia o non piaccia?

15, canto/stanza I 17, v. 2

- *15*_ Montami sulla schiena, abbi giudizio,
 21# Montami su la schiena: abbi giudizio,
 26^ Montami in su le spalle: abbi giudizio;

15, canto/stanza I 17, v. 4

- *15*_ Onde a cader non abbi a precipizio;
 21# Che non t'abbi a cadere in precipizio:
 26^ Per non cader ne l'acqua a precipizio:

15, canto/stanza I 17, v. 5

- *15*_ Così senz' alcun rischio a casa mia
 21# Così verrai per quest' ignota via
 26^ Così verrai per questa ignota via

15, canto/stanza I 17, v. 6

- *15*_ Meco verrai per quest' ignota via.
 21/26+ Senza rischio nessuno a casa mia."

15, canto/stanza I 18, v. 1

- *15*_ Sì disse, e tosto gli omeri gli porse;
 21# Così dicendo gli omeri gli porse.
 26^ Così dicendo, gli omeri gli porse.

15, canto/stanza I 18, v. 2

- *15*_ Saltovvi il topo, e colle mani il collo
 21# Balzovvi il sorcio e con le mani il collo
 26^ Balzovvi il sorcio, e con le mani il collo

15, canto/stanza I 18, v. 3

- *15*_ Del ranocchio abbracciò, che via sen corse,
 21# Del ranocchio abbracciò che via sen corse,
 26^ Del ranocchio abbracciò, che ratto corse

15, canto/stanza I 18, v. 4

- *15*_ E sulle spalle seco trasportollo.
 21# E sopra il tergo seco trasportollo.
 26^ Via da la riva, e seco trasportollo.

15, canto/stanza I 18, v. 5

*15*_ Ridea dapprima il sorcio malaccorto,

21# Ridea da prima il topo, malaccorto,

26^ Rideva il topo, e rise il malaccorto

15, canto/stanza I 19, v. 1

*15*_ Ma poi che in mezzo del pantan trovossi,

21# Ma poi che in mezzo del pantan trovossi

26^ Ma quando in mezzo al lago ritrovossi

15, canto/stanza I 19, v. 3

*15*_ Conobbe il rischio, si pentì, turbossi.

21# Conobbe il rischio, si pentì, turbossi,

26° Conobbe il rischio, si pentì, turbossi;

15, canto/stanza I 19, v. 4

*15*_ Forte co' piè stringevasi alla rana,

21# Forte co' piè stringevasi a la rana,

26^ Fortemente stringevasi a la rana;

15, canto/stanza I 19, v. 5

*15*_ Col pianto si dolea, svelleva i crini,

21# Piangendo si dolea, svelleva i crini,

26^ Sospirava, piangea, svelleva i crini

15, canto/stanza I 20, v. 1

*15*_ Pregava i Numi, e in suo soccorso il cielo

21/26+ Voti a Giove faceva, pregava il Cielo

15, canto/stanza I 20, v. 2

*15*_ Chiamava, e già credevasi all' estremo,

21/26+ Che soccorso gli desse in quell' estremo,

15, canto/stanza I 20, v. 3

*15*_ Tremava tutto, ed avea molle il pelo;

21# Sudava tutto, e ne gocciava il pelo;

26^ Tutto bagnato di sudore il pelo.

15, canto/stanza I 20, v. 6

*15*_ Ora alla riva opposta, ora al ranocchio.

21# Ora alla riva opposta ora al ranocchio.

26^ Or a i lidi, or a l'onde, or al ranocchio.

15, canto/stanza I 21, v. 1

*15*_ Pallido disse alfin: Che reo cammino,
 21# Pallido alfin gridò: "Che reo cammino,
 26^ E diceva tra sé: "Che reo cammino,

15, canto/stanza I 21, v. 3

*15*_ Deh quando arriverem! quel bue divino
 21/26+ Deh quando arriverem? Quel bue divino

15, canto/stanza I 21, v. 4

*15*_ No così non condusse Europa in Creta,
 21# Così non conduceva Europa in Creta
 26^ A vie minor periglio Europa in Creta

15, canto/stanza I 21, v. 6

*15*_ Come ora a casa sua questi mi mena.
 21# Com' ora a casa sua questi mi mena."
 26^ Che mi porti costui per un pantano."

15, canto/stanza I 22, v. 1

*15*_ Dicea: quand' ecco fuor della sua tana
 21# Dicea, quand' ecco fuor de la sua tana
 26^ E qui dal suo covil, con larghe rote,

15, canto/stanza I 22, v. 2

*15*_ Con alto collo un serpe uscir sull' onda.
 21# Con alto collo un serpe esce a fior d' onda:
 26^ Ecco un serpe acquaiuolo esce a fior d' onda.

15, canto/stanza I 22, v. 4

*15*_ Ma questa giù nell' acque si profonda,
 21# Ma questa giù ne l' acqua si profonda,
 26^ Là dove la palude è più profonda

15, canto/stanza I 22, v. 6

*15*_ Vittima lascia al suo funesto fato.
 21# Lascia al talento de l' avverso fato.
 26^ Abbandona fuggendo a l' empio fato.

15, canto/stanza I 23, v. 1

*15*_ Cade sull' acqua, e vòlto sottosopra
 21# Disteso ondeggia, e vòlto sottosopra
 26 Disteso a galla, e volto sottosopra,

15, canto/stanza I 23, v. 2

*15*_ Il miserel teneramente stride,
 21# Il meschinel teneramente stride;
 26^ Il miserel teneramente stride.

15, canto/stanza I 23, v. 3

*15*_ Col corpo e colle zampe invan s' adopra
 21# Col corpo e co le zampe invan s' adopra
 26^ Fe' con la vita e con le zampe ogni opra

15, canto/stanza I 23, v. 4

*15*_ Per sostenersi a galla; or poi che vide
 21# Di sostenersi a galla: or quando vide
 26^ Per sostenersi; e poi, quando s'avvide

15, canto/stanza I 23, v. 7

*15*_ Del lago già lo strascinava al fondo:
 21# Del lago già lo trascinava al fondo,
 26^ Forzatamente lo premeva al fondo;

15, canto/stanza I 24, v. 1

*15*_ Co' calci la fatale onda spingendo,
 21# Co' calci la mortale onda spingendo,
 26^ Co' piedi la mortale onda spingendo

15, canto/stanza I 24, v. 2

*15*_ Disse con fioca voce: alfin sei pago,
 21# Disse con fioca voce: "Alfin sei pago,
 26^ Disse in languidi accenti: "Or se' tu pago,

15, canto/stanza I 24, v. 3

*15*_ Barbaro Gonfiagote, intendo, intendo
 21# Barbaro Gonfiagote. Intendo, intendo
 26^ Barbaro Gonfiagote. Intendo intendo

15, canto/stanza I 24, v. 4

*15*_ I tradimenti tuoi; su questo lago
 21# I tradimenti tuoi: su questo lago
 26^ L' arti e gl'inganni tuoi: su questo lago,

15, canto/stanza I 24, v. 5

*15*_ Mi traesti per vincermi sui flutti,
 21# Mi traesti per vincermi ne i flutti,
 26^ Vincermi non potendo a piedi asciutti,

15, canto/stanza I 24, v. 6
 *15*_ Che vano era affrontarmi a piedi asciutti.
 21# Ché' vano era assalirmi a piedi asciutti.
 26^ Mi traesti per vincermi ne i flutti.

15, canto/stanza I 25, v. 2
 *15*_ Qua condotto a morir per nera invidia,
 21# Qua condotto a morir per nera invidia:
 26^ Tu condotto a morir per nera invidia.

15, canto/stanza I 25, v. 3
 *15*_ Ma dagli Dei giusta mercede avrai,
 21# Ma da gli Dei giusta mercede avrai;
 26^ Ma degno al fatto il guiderdone avrai;

15, canto/stanza I 25, v. 5
 *15*_ Veggo le schiere, veggo l'armi e l'ira,
 21# Veggio le schiere, veggio l'armi e l'ira;
 26^ Veggo le schiere, veggo l'armi e l'ira:

15, canto/stanza I 25, v. 6
 *15*_ Vendicato sarò. Si dice, e spira.
 21/26+ Vendicato sarò." Si dice, e spira.

TABELLA 6. Varianti rispetto alla versione 1815

Nell'esempio della tabella n°8 si è utilizzata la versione 1815 come riferimento e si sono quindi chieste tutte le varianti a questa relative. Si potrebbe poi eseguire un'interrogazione chiedendo le varianti rispetto alla versione 1821, o solamente tra la 1821 e la 1826. In pratica il testo dell'esempio precedente non considera i casi in cui le tre versioni coincidono, quelli in cui la versione 1815 è identica alla 1821 ed infine quelli in cui la versione 1815 è identica alla 1826. Mescolando i vari tipi di interrogazione si possono avere tutte le varianti ed i loro contesti.

Un'altra interrogazione interessante è la "KWIC", acronimo di *Key-Word in context*; questa operazione permette di cercare una data parola ed individuarne le occorrenze con la collocazione nel testo. Abbiamo eseguito questa interrogazione sulla parola "topo". Nel caso specifico è stata utilizzata la codifica

“Varianti”, pertanto insieme alle occorrenze vengono indicate anche le versioni di dette occorrenze:

15, canto/stanza I 4, v. 1 Un topo un dì, fra' topi il
21, canto/stanza I 4, v. 2 Un topo un dì, fra' topi il
26, canto/stanza I 4, v. 2 Un topo , de le membra il più ben
15, canto/stanza I 8, v. 1 Rispose il topo : Amico, e che mai brami?
21, canto/stanza I 8, v. 2 disse il topo , "e che mai brami?
26, canto/stanza I 8, v. 2 E 'l topo a lui: "Quel che saper tu
15, canto/stanza I 8, v. 6 Topo di raro cor, d' anima
21, canto/stanza I 8, v. 7 Topo di fino pel, d' anima
21, canto/stanza I 14, v. 4 che il topo cada in quell' ordigno
26, canto/stanza I 14, v. 4 che 'l topo incorra in quell'
15, canto/stanza I 18, v. 2 Saltovvi il topo , e colle mani il collo
21, canto/stanza I 18, v. 6 da prima il topo , malaccorto,
26, canto/stanza I 18, v. 6 Rideva il topo , e rise il malaccorto
15/21, canto/stanza I 22, v. 3 Il topo inorridì, gelò la rana;
15/21, canto/stanza I 22, v. 5 e il topo sventurato
26, canto/stanza I 22, v. 6 celarsi, e 'l topo sventurato

TABELLA 7. Risultati di una interrogazione *Kwic* – parola “topo”

Notiamo anche che questo tipo di interrogazione si può fare anche per sintagmi, laddove per “sintagma” si intenda una sequenza di più parole consecutive. Utilizzando appositi operatori²⁴⁷ si può ulteriormente estendere il campo di indagine; per comunicare al programma che stiamo fornendo un sintagma si deve usare la barra verticale (|) tra un termine e l'altro. Potremmo così cercare, ad esempio, tutte le parole seguite o precedute da un certo aggettivo, e contestualizzarle producendo la

²⁴⁷ L'asterisco (*) rappresenta zero o più ripetizioni del carattere precedente. In combinazione con ANY (.*) significa: qualsiasi stringa di caratteri (anche zero). Le parentesi quadre ([]) racchiudono una classe di caratteri, es. [aeiuo] trova qualunque vocale semplice, accentata o apostrofata. Abbiamo poi il carattere “negate” (~) che esclude dalla ricerca i caratteri specificati; mentre l'operatore “range” specifica una sequenza di caratteri nell'alfabeto del testo, es.: [a:c] trova qualunque lettera compresa tra a e c, estremi compresi. Infine l'operatore “escape” rappresentato dal *backslash* (\) che ha due funzioni: definisce il carattere seguente come elemento del testo e identifica la stringa seguente come formula.

stampa della riga, del contesto ed, eventualmente, della versione (come nel caso dei testi in esame).

Prima di passare all'analisi di ulteriori tabelle, questa volta prettamente statistiche, è opportuno chiarire il significato e le differenze delle parole *token* e *type*. In sostanza quando si vuole valutare la ricchezza del linguaggio in un testo si deve valutare il rapporto tra le parole e la classe a cui queste parole appartengono: il rapporto parola/classe è appunto il rapporto *token/type*. Il *token* quindi è l'occorrenza (insomma quante volte la singola parola si ripete nel testo) ed il *type* è una via di mezzo tra l'occorrenza e il lemma. Il numero totale dei *type* ci fornisce quindi il numero totale di parole diverse usate nel testo. Vediamo ora la tabella delle statistiche per quanto riguarda la versione della *Batracomiomachia* del 1815 e spieghiamo tutte le voci presenti:

Frequency Rank	Observed Freq. of Rank	Words in Frequency	Types Total	Tokens Total	% of Types	% of Tokens	% of word in freq.
1	906	906	906	906	68.53	29.03	29.03
2	197	394	1103	1300	83.43	41.65	12.62
3	63	189	1166	1489	88.20	47.71	6.06
4	52	208	1218	1697	92.13	54.37	6.66
5	29	145	1247	1842	94.33	59.02	4.65
6	10	60	1257	1902	95.08	60.94	1.92
7	12	84	1269	1986	95.99	63.63	2.69
8	12	96	1281	2082	96.90	66.71	3.08
9	6	54	1287	2136	97.35	68.44	1.73
10	4	40	1291	2176	97.66	69.72	1.28
11	3	33	1294	2209	97.88	70.78	1.06
12	3	36	1297	2245	98.11	71.93	1.15
13	1	13	1298	2258	98.18	72.35	0.42
14	1	14	1299	2272	98.26	72.80	0.45
15	1	15	1300	2287	98.34	73.28	0.48
16	1	16	1301	2303	98.41	73.79	0.51
17	2	34	1303	2337	98.56	74.88	1.09
18	2	36	1305	2373	98.71	76.03	1.15
20	1	20	1306	2393	98.79	76.67	0.64
21	1	21	1307	2414	98.87	77.35	0.67
22	1	22	1308	2436	98.94	78.05	0.70
24	1	24	1309	2460	99.02	78.82	0.77
25	2	50	1311	2510	99.17	80.42	1.60
27	2	54	1313	2564	99.32	82.15	1.73
28	1	28	1314	2592	99.39	83.05	0.90
33	1	33	1315	2625	99.47	84.11	1.06
35	1	35	1316	2660	99.55	85.23	1.12
49	1	49	1317	2709	99.62	86.80	1.57
52	1	52	1318	2761	99.70	88.47	1.67
53	1	53	1319	2814	99.77	90.16	1.70
61	1	61	1320	2875	99.85	92.12	1.95
96	1	96	1321	2971	99.92	95.19	3.08
150	1	150	1322	3121	100.00	100.00	4.81

TABELLA 10. Statistica delle frequenze nella versione 1815

Abbiamo inoltre i seguenti dati statistici:

Number of Type = 1322
 Number of Token = 3121
 Type/Token ratio = 0.424
 Token/Type ratio = 2.361
 Hapax Legomena = 906

Hapax Dislegomena = 197

Hapax Legomena/Dislegomena ratio = 4.5990

Hapax Legomena/Number of Type = 0.6853

Hapax Legomena/Number of Token = 0.2903

Hapax Legomena cubed/Type squared = 425.5217

Variance (S.D. squared) = 40.1036

Standard Deviation (S.D.) = 6.3327

Coefficient of skewness = 14.2758

Coefficient of kurtosis = 272.7742

Herdan's characteristic = 0.0738

Yule's characteristic = 619.5178

Carroll TTR (Type / Sqrt of 2 X Token) = 16.7328

Most Frequent word "e" occurred 150 times

repeat rate (Token / frequency most frequent word) =
20.8067

Vediamone nel dettaglio il significato:

- *Frequency Rank*, fornisce in ordine crescente le frequenze dei *token* del testo. Nella tabella non c'è, ad esempio, il numero 19, ciò significa che non ci sono *Token* che hanno frequenza 19. In pratica non ci sono parole che compaiano 19 volte.
- *Observed Frequency of Rank*, fornisce, per ogni riga, la somma totale dei *type* che contengono i *Token* con la stessa frequenza, riportata dalla prima colonna. Si tratta della somma totale delle parole che compaiono un *tot* di volte. Nell'esempio in esame ci sono, in altri termini, 906 parole (non necessariamente diverse) che compaiono una sola volta, 197 che compaiono 2 volte, e così via.
- *Words in Frequency*, fornisce, per ogni riga, il numero complessivo dei *Token* contenuti nei *type* riportati dalla seconda colonna. Per ottenere tale numero è sufficiente moltiplicare i dati numerici delle prime due colonne.
- *Type Total*, fornisce, in ordine crescente, il totale dei *type* presenti nel testo. Ogni riga si ottiene sommando pro-

gressivamente i dati della seconda colonna.

- *Token Total*, fornisce, in ordine crescente, il numero totale dei *Token* presenti nel testo. Ogni riga si ottiene sommando progressivamente i dati della terza colonna.
- *Percentage of Type*, fornisce, in ordine crescente, la percentuale dei *type* presenti nel testo.
- *Percentage of Token*, come la precedente ma per quanto riguarda i *Token*.
- *Percentage of word in Frequency*, fornisce la percentuale dei *Token* rispetto alla totalità dei medesimi presenti nel testo.

Per avere un quadro esaustivo della situazione dovremmo generare una lista completa di concordanze (operazione oltremodo semplice con *Voyant Tools*), cosa che – per ragioni di spazio – è stata omessa in questo volume; tuttavia dalla sola analisi della tabella 10 si possono ricavare preziose informazioni:

1. Nella prima colonna troviamo il valore “1”, quindi nel testo ci sono *Token*²⁴⁸ con frequenza 1. nella seconda colonna troviamo il valore “906”, dal che sappiamo il numero totale dei *Token* con frequenza “1”, senza distinzione tra eguali e diversi. La terza colonna riporta il valore “906”, il medesimo della seconda colonna; da questo si deduce che il *token* si identifica con il *type*, poiché i due numeri sono identici. Omettendo le altre colonne (abbastanza esplicite) notiamo invece il valore dell’ultima colonna, prima riga, che ci dice che il 29,03% dei *Token* ha frequenza “1”.
2. Passando alla seconda riga troviamo dati, ovviamente, diversi: la prima colonna riporta il valore “2”, quindi esistono nel testo *Token* che hanno frequenza “2”. Nella seconda colonna abbiamo invece il valore “197”, il numero cioè di *type* contenuti nel totale dei *Token* con frequenza “2”. Il dato della terza colonna è “394”, il numero cioè di

²⁴⁸ Ce ne è almeno uno.

Token contenuti nei “197” *type*. Per le rimanenti colonne vale quanto detto all’esempio precedente.

Per rendere significativa questa analisi facciamo lo stesso spoglio per le rimanenti versioni della *Batracomiomachia* e confrontiamo i risultati:

Frequency	Observed Freq.	Words in	Types	Tokens	% of	% of	% of word
Rank	of Rank	Frequency	Total	Total	Types	Tokens	in freq.
1	955	955	955	955	71.59	29.99	29.99
2	172	344	1127	1299	84.48	40.80	10.80
3	85	255	1212	1554	90.85	48.81	8.01
4	33	132	1245	1686	93.33	52.95	4.15
5	23	115	1268	1801	95.05	56.56	3.61
6	10	60	1278	1861	95.80	58.45	1.88
7	8	56	1286	1917	96.40	60.21	1.76
8	7	56	1293	1973	96.93	61.97	1.76
9	4	36	1297	2009	97.23	63.10	1.13
10	3	30	1300	2039	97.45	64.04	0.94
11	3	33	1303	2072	97.68	65.08	1.04
13	1	13	1304	2085	97.75	65.48	0.41
14	2	28	1306	2113	97.90	66.36	0.88
15	3	45	1309	2158	98.13	67.78	1.41
17	1	17	1310	2175	98.20	68.31	0.53
18	1	18	1311	2193	98.28	68.88	0.57
19	1	19	1312	2212	98.35	69.47	0.60
20	2	40	1314	2252	98.50	70.73	1.26
21	4	84	1318	2336	98.80	73.37	2.64
22	1	22	1319	2358	98.88	74.06	0.69
25	2	50	1321	2408	99.03	75.63	1.57
29	1	29	1322	2437	99.10	76.54	0.91
30	1	30	1323	2467	99.18	77.48	0.94
31	1	31	1324	2498	99.25	78.45	0.97
32	1	32	1325	2530	99.33	79.46	1.01
33	1	33	1326	2563	99.40	80.50	1.04
38	1	38	1327	2601	99.48	81.69	1.19
56	1	56	1328	2657	99.55	83.45	1.76
61	2	122	1330	2779	99.70	87.28	3.83
82	1	82	1331	2861	99.78	89.86	2.58
86	2	172	1333	3033	99.93	95.26	5.40
151	1	151	1334	3184	100.00	100.00	4.74

TABELLA 11. Statistica delle frequenze nella versione 1821

A questi dati vanno aggiunti quelli statistici, come sempre:

Number of Type = 1334

Number of Token = 3184

Type/Token ratio = 0.419
Token/Type ratio = 2.387
Hapax Legomena = 955
Hapax Dislegomena = 172
Hapax Legomena/Dislegomena ratio = 5.5523
Hapax Legomena/Number of Type = 0.7159
Hapax Legomena/Number of Token = 0.2999
Hapax Legomena cubed/Type squared = 489.4389
Variance (S.D. squared) = 49.3326
Standard Deviation (S.D.) = 7.0237
Coefficient of skewness = 12.4926
Coefficient of kurtosis = 201.7666
Herdan's characteristic = 0.0806
Yule's characteristic = 723.6244
Carroll TTR (Type / Sqrt of 2 X Token) = 16.7168
Most Frequent word "e" occurred 151 times
repeat rate (Token / frequency most frequent word) =
21.0861

Infine abbiamo:

Frequency	Observed Freq.	Words in	Types	Tokens	% of	% of	% of word
Rank	of Rank	Frequency	Total	Total	Types	Tokens	in freq.
1	987	987	987	987	72.04	30.68	30.68
2	196	392	1183	1379	86.35	42.87	12.19
3	71	213	1254	1592	91.53	49.49	6.62
4	27	108	1281	1700	93.50	52.84	3.36
5	16	80	1297	1780	94.67	55.33	2.49
6	17	102	1314	1882	95.91	58.50	3.17
7	9	63	1323	1945	96.57	60.46	1.96
8	8	64	1331	2009	97.15	62.45	1.99
10	3	30	1334	2039	97.37	63.38	0.93
11	2	22	1336	2061	97.52	64.07	0.68
12	3	36	1339	2097	97.74	65.18	1.12
13	1	13	1340	2110	97.81	65.59	0.40
14	1	14	1341	2124	97.88	66.02	0.44
15	2	30	1343	2154	98.03	66.96	0.93
16	1	16	1344	2170	98.10	67.45	0.50
17	2	34	1346	2204	98.25	68.51	1.06
18	1	18	1347	2222	98.32	69.07	0.56
19	3	57	1350	2279	98.54	70.84	1.77
21	3	63	1353	2342	98.76	72.80	1.96
22	1	22	1354	2364	98.83	73.48	0.68
23	1	23	1355	2387	98.91	74.20	0.71
24	1	24	1356	2411	98.98	74.95	0.75
25	1	25	1357	2436	99.05	75.72	0.78
28	1	28	1358	2464	99.12	76.59	0.87
35	1	35	1359	2499	99.20	77.68	1.09
37	1	37	1360	2536	99.27	78.83	1.15
38	1	38	1361	2574	99.34	80.01	1.18
45	1	45	1362	2619	99.42	81.41	1.40
46	1	46	1363	2665	99.49	82.84	1.43
48	1	48	1364	2713	99.56	84.33	1.49
56	1	56	1365	2769	99.64	86.07	1.74
61	1	61	1366	2830	99.71	87.97	1.90
77	1	77	1367	2907	99.78	90.36	2.39
80	1	80	1368	2987	99.85	92.85	2.49
90	1	90	1369	3077	99.93	95.65	2.80
140	1	140	1370	3217	100.00	100.00	4.35

TABELLA 12. Statistica delle frequenze nella versione 1826

E i relativi dati statistici:

Number of Type = 1370
 Number of Token = 3217
 Type/Token ratio = 0.426
 Token/Type ratio = 2.348
 Hapax Legomena = 987
 Hapax Dislegomena = 196
 Hapax Legomena/Dislegomena ratio = 5.0357
 Hapax Legomena/Number of Type = 0.7204
 Hapax Legomena/Number of Token = 0.3068
 Hapax Legomena cubed/Type squared = 512.2834
 Variance (S.D. squared) = 45.9992
 Standard Deviation (S.D.) = 6.7823
 Coefficient of skewness = 11.7400
 Coefficient of kurtosis = 177.6344
 Herdan's characteristic = 0.0780
 Yule's characteristic = 681.4803
 Carroll TTR (Type / Sqrt of 2 X Token) = 17.0797
 Most Frequent word "e" occurred 140 times
 repeat rate (Token / frequency most frequent word) =
 22.9786

Dal confronto di queste tabelle mettiamo in evidenza solo alcuni aspetti, a titolo di esempio:

1. Nei prospetti che sono in calce ad ogni tabella figura la voce *Hapax Legomena* che indica quante parole compaiono una volta sola nel testo: nella versione 1815 sono 906, nella versione 1821 sono 955 e nella versione 1826 sono 987. Tale numero è andato sempre crescendo, ed in maniera evidente se confrontiamo la prima con l'ultima versione, segno chiaro che il testo nel corso degli anni si è arricchito di nuovi termini ed è stato sfrondata di ripetizioni. L'andamento di questi risultati numerici denuncia quindi un arricchimento lessicale.
2. Sempre nelle voci statistiche alla fine delle tabelle si nota la *Type/Token ratio* che esplicita, per l'appunto, il rapporto tra il numero dei *type* ed il numero dei *Token*. Questo dato numerico ci fornisce un'idea ancora migliore della ric-

chezza del testo:

Una delle indicazioni alle quali aggrapparci per interpretare la ricchezza del linguaggio di un determinato testo è il rapporto tra le parole e le classi nelle quali possono essere catalogate (in inglese *token* e *type*). [...] Una conseguenza abbastanza immediata (ma da prendere con le molle, come tutte le misurazioni) è che un testo in cui il rapporto *token/type* sia alto deve essere un testo in cui vi sono pochi *type* rispetto ai *token* e quindi potrà essere considerato un testo ripetitivo, con un vocabolario non molto ricco e tendenzialmente poco faticoso da leggere.²⁴⁹

Anche in questo caso il dato è significativo, poiché nel passaggio dalla versione 1821 alla versione 1826 il rapporto in questione si è abbassato di 0,039, passando da 2,387 della versione 1821 a 2,348 della versione 1826. Per di più dobbiamo tenere conto del fatto che questo decremento è avvenuto in un testo abbastanza breve, il che ne aumenta l'importanza:

...notare come una cosa sia l'aggiunta di un *token* in un testo di 10 parole, tutt'altra faccenda l'inserimento di un termine in un lavoro di 1000 parole. L'incremento dei termini diverrebbe significativo nel primo caso e di scarso interesse nel secondo.²⁵⁰

Tralasciando altre considerazioni "numeriche", vogliamo ora dare qualche esempio di come effettivamente questo linguaggio si sia arricchito attraverso lo studio più ravvicinato di alcune delle varianti, a nostro giudizio, più significative.

18	18	18
Mentre vestita già con fiero volto Sta l'armata sul lido, e i topi attende, Giove allo stuol de' numi in ciel raccolto Le opposte squadre addita, e a	Mentre vestita già con fiero volto Sta l'armata sul lido, e i topi attende, Giove allo stuol de' numi in cielo accolto Le due falangi addita, e a parlar	Già tutta armata, e minacciosa in volto Sta la gente in sul lido, e i topi attende; Quando al coro de' numi in cielo accolto

²⁴⁹ Giuseppe Gigliozzi, *Il testo e il computer*, Milano, Mondadori, 1977, p. 193-194.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 194.

<p>parlar prende: Vedete là quei tanti armati e tanti, Emuli de' Centauri e de' Giganti?</p>	<p>prende: "Vedete colaggiù quei tanti e tanti, Emuli de' centauri e de' giganti?"</p>	<p>Giove in questa sentenza a parlar prende: "Vedete colaggiù quei tanti e tanti Guerrieri, anzi Centauri, anzi Giganti?"</p>
<p>19</p> <p>Verran presto alle mani. Or chi di voi Per i topi sarà, chi per le rane? Giuro, o Palla, che i topi aiutar vuoi, Che corsi all'are tue dalle lor tane, Usano ai sacrifici esser presenti, E col naso v'assistono e co' denti.</p>	<p>19</p> <p>Verran presto a le botte. Or chi di voi Per li topi starà, chi per le rane? Giuro, o Palla, che i topi aiutar vuoi, Che presso a l'are tue si fan le tane, Usano a i sacrifici esser presenti, E col naso t'onomano e co' denti."</p>	<p>19</p> <p>Verran presto a le botte. Or chi di voi Per li topi sarà? chi per le rane? Palla, tu stai da' topi: e' son de' tuoi; Ché presso a l'are tue si fan le tane,</p> <p>Usano a i sacrifici esser presenti E col naso t'onorano e co' denti."</p>
<p>20</p> <p>Rispose Palla: O padre mio, t'in- ganni: Perano i topi pur nella tenzone, Mai li soccorrerò, che mille danni Fan ne' miei tempî e guastan le corone Che i devoti consacrano al mio nume, E suggon l'olio, onde si spegne il lume.</p>	<p>20</p> <p>Rispose quella: "O padre assai t'inganni: S'andasser tutti a casa di Plutone, Per me non fiaterai, ché mille danni Fanno a' miei templi e guastan le corone Che i devoti consacrano al mio nume, E suggon l'olio, che si spegne il lume.</p>	<p>20</p> <p>Rispose quella: "O padre, assai t'in- ganni: Vadan, per conto mio, tutti a Plutone; Ché ne' miei tempî fanno mille dan- ni, Si mangian l'orzo, guastan le corone, Mi succian l'olio, onde m'è spento il lume; Talor anco lordato hanno il mio nume.</p>
<p>21</p> <p>Ma ciò che più mi duole, e che giammai Saprò dimenticare, è che persino Mi rosero il mio manto; io ne filai La sottil trama; egli era bello e fino Ch'io pur l'avea tessuto, ed or mel trovo Inutile e forato, benché nuovo.</p>	<p>21</p> <p>Ma quel che più mi scotta, e quel che mai Non m'uscirà di mente, è che persino Mi rosero il mio velo. Io ne filai La sottil trama. Era gentile e fino; Ch'io l'avea pur tessuto: e già mel trovo Tutto forato e guasto, ancor che novo.</p>	<p>21</p> <p>Ma quel che più mi scotta (e per insino Che non me l'han pagata io non la inghiotto) È che il vestito bianco, quel più fino, Ch'io stessa avea tessuto, me l'han rotto, Rotto e guasto così, che mel ritrovo Trasformato in un cencio; ed era novo.</p>
<p>22</p> <p>Il peggio è poi che ognor mi sta d'intorno Il cucitor, che vuol la sua mercede. Pagar non posso, ed egli tutto il giorno Mi viene appresso, e il suo denar mi chiede. La trama, che già fecimi prestare, Ora né render posso, né pagare.</p>	<p>22</p> <p>Il peggio è poi ch'ognor mi sta dintorno Il cucitor, che vuol la sua mercede. Pagar non posso, e quegli tutto il giorno Mi viene appresso, e la mercè mi chiede. La trama, che già fecimi prestare, Oggi né render posso né pagare.</p>	<p>22</p> <p>Il peggio è poi che mi sta sempre attorno Il sarto pel di più de la mercede: Ben sa ch'io non ho soldi; e tutto il giorno Mi s'arruota a le coste e me ne chiede. La trama, ch'una tal m'avea prestata, Non ho renduto ancor né l'ho pagata.</p>
<p>23</p> <p>Ma i lor difetti hanno le rane anco- ra, E con pena una sera io lo provai. Venìa dal campo, e tarda era già l'ora: Stanca per riposar mi coricai, Ma non potei dormir né chiuder gli occhi, Pel gracidar continuo de' ranocchii.</p>	<p>23</p> <p>Ma i lor difetti hanno le rane ancora, E pur troppo una sera io lo pro- vai. Ritornata dal campo a la tard'ora, Stanchissima a posar mi collocai; Ma dormir non potei né chiuder gli occhi Dal gracidare eterno de' ranocchii.</p>	<p>23</p> <p>Ma non resta perciò ch'anco le rane non abbian vizi e pecche pur assai. Una sera di queste settimane Pur troppo a le mie spese io lo pro- vai. Sudato s'era in campo tra le botte Dal far del giorno insino a tarda notte.</p>

<p>24</p> <p>Vegliar dovei con fiero duol di testa Fino a quel tempo, in cui spunta la luce, Allor che il gallo svegliasi e fa festa. Orsù, nessun di noi si faccia duce De' combattenti che a pugnar sen vanno, Abbiassi chicchessia vittoria, o danno.</p>	<p>24</p> <p>Vegliar dovei con fiero duol di testa F'in quando spunta la diurna luce, Allor che il gallo svegliasi e fa festa. Orsù verun di noi schermo né duce Si faccia di costor che in guerra vanno: Abbiassi chicchessia vittoria o danno.</p>	<p>24</p> <p>Postami per dormire un pocolino, Ecco un crocchiare etemo di ranocchi M'introna in guisa tal, ch'era il mattino Già chiaro quando prima io chiusi gli occhi. Or quanto a questa guerra, il mio parere È lasciar fare e starcela a vedere.</p>
<p>25</p> <p>Ferito esser potria da quelle schiere Un nume ancor, se fossevi presente. Meglio è fuggire il rischio, ed a sedere Porci a veder la pugna allegramente. Disse Palla: agli Dei piacque il consiglio, E al campo ognun di lor rivolse il ciglio.</p>	<p>25</p> <p>Ferito esser potria da quelle schiere Un nume ancor se fosse ivi presente. Meglio è fuggire il rischio, ed a sedere Star mirando la pugna allegramente." Disse Palla: e a gli Dei piacque il consiglio. Così piegaro a la gran lite il ciglio.</p>	<p>25</p> <p>Non saria fuor di rischio in quella stretta Un nume ancor. Credete a me: la gente Quand'è stizzita e calda, non rispetta Più noi ch'un becco, un can che sia presente." Disse Palla: a gli Dei piacque il consiglio. Così piegaro a la gran lite il ciglio.</p>

Siamo nel Canto II e viene presentato Giove che parla al concilio degli Dei. È un vero e proprio *topos* letterario, come abbiamo potuto vedere nel Capitolo secondo²⁵¹ ed acquista sempre maggiore spessore via via che da una versione si passa all'altra, subendo peraltro l'influenza delle letture del giovane Leopardi, in particolar modo della *Secchia rapita*. Alla stanza 20, verso 3, del canto II leggiamo nel 1815 "Mai li soccorrerò...", che nel '21 diventa "Per me non fiaterai..." per giungere infine, nel 1826, ad un perentorio "Vadan, per conto mio, tutti a Plutone". Se passiamo alla stanza 24 il risultato è ancora più evidente, soprattutto dal punto di vista della conformazione al lessico tassioniano. Il testo del 1815 recita "Vegliar dovei con fiero duol di testa / Fino a quel tempo, in cui spunta la luce, / Allor che il gallo svegliasi e fa festa. / Orsù, nessun di noi si faccia duce / de' combattenti che a pugnar sen vanno, / abba-

²⁵¹ Cfr., *Supra*, pp.57-89.

si chicchessia vittoria, o danno”. Nel 1821 il cambiamento è minimo, anzi si tratta quasi di un ulteriore raffinamento del registro linguistico: “Vegliar dovei con fiero duol di testa / Fin quando spunta la diurna luce, / Allor che il gallo svegliasi e fa festa. / Orsù verun di noi schermo né duce / Si faccia di costor che in guerra vanno: / Abbiassi chicchessia vittoria o danno”. Nel 1826 il cambiamento è radicale, il linguaggio, ora pungente e corposo, si è spolverato di dosso l’alone di “purismo” che opprimeva le versioni precedenti: “Postami per dormire un pocolino, / Ecco un crocchiare eterno di ranocchi / M’introna in guisa tal, ch’era il mattino / Già chiaro quando prima iochiusi gli occhi. / Or quanto a questa guerra, il mio parere / E’ lasciar fare e starcela a vedere”.

Tutto questo si addice più alla descrizione che di Pallade fa il Tassoni, piuttosto che alle descrizioni classiche dei poemi omerici:

Pallade sdegnosetta e fiera in volto
venía su una chinea di Bisignano,
succinta a mezza gamba, in un raccolto
abito mezzo greco e mezzo ispano:
parte il crine annodato e parte sciolto
portava, e ne la treccia a destra mano
un mazzo d’aironi a la bizzarra,
e legata a l’arcion la scimitarra.

Possiamo ora brevemente tirare le somme per individuare un sistema di varianti:

1. Tutto il registro linguistico subisce, nel passaggio dal ’21 al ’26, un cambiamento radicale, in direzione di un linguaggio più “forte”, più ficcante, pungente e “realistico”. Parole come “suggon” diventano “succian”, “forato e guasto” diviene “trasformato in un cencio”, “rosero il mio velo” diviene “me l’han rotto”, “la loro armata” muta in “quella marmaglia”, “distruggerem l’esercito nemico, né fia chi dal pantan faccia ritorno” che diventa “tutto quanto l’esercito nemico manderem senza sangue a la malora”, etc. L’elenco potrebbe continuare per intere pagine, ma ci basta qui aver dato un’idea dell’andamento

generale.

2. Le preposizioni articolate subiscono una dissociazione nel passare dalla lezione del '15 a quella del '21: "sulla" diventa "su la", "colla" diventa "con la", "all'" diventa "a l'", e così via. Un vero e proprio procedimento di revisione linguistica che si dimostra così essere non solo proprio dell'"ultimo" Leopardi ma anche del Leopardi più giovane.
3. Tutta l'ultima versione è più "leopardiana", sia nello stile che nella scelta dei termini, ed è il segno di come il Poeta fosse divenuto, da traduttore, imitatore.

Un'ultima suggestione tassioniana, tratta ancora una volta dalla *Secchia rapita*: nel canto secondo fa il suo ingresso il concilio degli Dei, e dopo che tutti hanno preso posto Giove comincia a raccontare la storia del mondo, partendo dal tempo in cui il mondo era popolato di topi e di ranocchi. Chissà che Leopardi non abbia immaginato che anche la sua storia fosse tra quelle:

A l'apparir del Re surse repente
da i seggi eterni l'immortal Senato,
e chinò il capo umile e riverente
fin che nel trono eccelso ei fu locato.
Gli sedea la Fortuna in eminente
loco a sinistra, ed a la destra il Fato;
la Morte e 'l Tempo gli facean predella,
e mostravan d'aver la cacarella.

Girò lo sguardo intorno, onde sereno
si fe' l'aer e 'l ciel, tacquero i venti,
e la terra si scosse e l'ampio seno
de l'oceano a' suoi divini accenti.
Ei cominciò dal dí che fu ripieno
di topi il mondo e di ranocchi spenti,
e narrò le battaglie ad una ad una
che ne' campi seguìr poi de la luna.²⁵²

²⁵² A. Tassoni, *Op. Cit.*, c.II, st. 42-43.

BIBLIOGRAFIA

STUDI CRITICI

- AA.VV., *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi – Atti del VI convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 9-11 settembre 1984)*, Firenze, Leo Olschki, 1989;
- AA.VV., *Leopardi e l'Ottocento – Atti del II convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967)*, Firenze, Leo Olschki, 1970;
- Bacchelli Riccardo, *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Milano, Mondadori, 1960.
- Bellucci Novella, *Per leggere Leopardi*, Roma, Bonacci, 1988;
- Berardi Cirillo, *Ottimismo leopardiano*, Treviso, Longo & Coppelli, 1925;
- Bertacchi Giovanni, *Un maestro di vita*, Bologna, Nicola Zanichelli ed., 1917;
- Binni Walter, *La nuova poetica leopardiana*, Milano, Sansoni, 1997⁵;
- Bosco Umberto, *Titanismo e pietà in G. L.*, Firenze, Le Monnier, 1957;
- Brilli Attilio, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia editore, 1967;
- Brioschi Franco, *Misanthropia, satira, sarcasmo nei Paralipomeni della Batracomiomachia*, in *Il riso leopardiano – Atti del IX convegno internazionale di studi leopardiani*, Recanati, 1995;
- Caserta E. G., *L'ultimo Leopardi: pensiero e poesia*, Roma, Bonacci, 1980.
- Casti Giovan Battista, *Gli animali parlanti* (a cura di Luciana Pedroia), Roma, Salerno editrice, 1987;

- Cavallini Giorgio (a cura di), *Paralipomeni della Batracomiomachia*, Lecce, Congedo, 1987.
- Cellerino Liliana, *L'io del topo*,
 Cellerino Liliana, *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza, Lerici, 1980.
- Chiarini G., *Vita di G. Leopardi*, Firenze, Barbèra, 1925;
- Colagrosso Francesco, *Studi sul Tasso e sul Leopardi*, Forlì, Tipografia fratelli Ghepard, 1883;
- Corti Maria (a cura di), *Giacomo Leopardi – Tutti gli scritti inediti rari e editi 1809-1810*, Milano, Tascabili Bompiani, 1993;
- Corti Maria, *Entro dipinta gabbia*, Milano, Tascabili Bompiani, 1993;
- Crivelli Tatiana, *Giacomo Leopardi – Dissertazioni filosofiche*, Padova, editrice Antenore, 1995;
- D'Intino Franco (a cura di), *Poeti greci e latini*, Roma, Salerno editrice, 1999
- Damiani Rolando, *All'apparir del vero*, Milano, Mondadori, 1998
- De Sanctis Francesco, *Pagine di vita* (a cura di Michele Scherillo), Napoli, Morano, 1916
- Donadoni Eugenio, *Scritti e discorsi letterari*, Firenze, G. C. Sansoni, 1922
- Fornaro Pierpaolo, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999
- Fratini Alberto, *Leopardi nella critica dell'Otto e del Novcento*, Roma, Studium, 1989
- Genetelli Christian, *Storia dell'Epistolario Leopardiano. Con Implicazioni Filologiche per i Futuri Editori*, Collana «Palinsesti. Studi e Testi di Letteratura Italiana» 12, 2016
- Gobetti Piero, *Nella tua breve esistenza*, Torino, Einaudi, 1991, p. 236-239.
- Luporini Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1996³;
- Marzot Giulio, *Storia del riso leopardiano*, Firenze, D'Anna, 1966;
- Massarani Tullio, *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, Milano, Hoepli, 1902;
- Moroncini Francesco, *Studio sul Leopardi filologo*, Napoli, Antonio Morano editore, 1891;

- Moscato Ruggero, *I Borboni d'Italia*, Roma, Newton & Compton, 1973;
- Palmieri Pantaleo, *Per Leopardi. Documenti, proposte, disattribuzioni*, Ravenna, Longo editore, 2012
- Pavolini P. E., *Studio sul Leopardi filologo*, in *Le Grazie* III, Gennaio-Aprile 1901, p. 115-116
- Previtera Carmelo, *La poesia giocosa e l'umorismo*, Milano, Vallardi, 1942
- Ranieri Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Muris, 1995;
- Sanguineti Edoardo, *Per la storia di un'imitazione*, in Giacomo Leopardi, *La Batracomiomachia*, Milano, Arti Grafiche Motta, 1988;
- Savarese Gennaro, *L'eremita osservatore*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Setti Giovanni, *La Grecia letteraria nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi*, Livorno, Raffaello Giusti Editore, 1906;
- Timpanaro Sebastiano, *Gli scritti filologici di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1969;
- Timpanaro Sebastiano, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997³;
- Tissi Silvio, *L'ironia leopardiana*, Firenze, Vallecchi editore, 1920;
- Vossler Carlo, *Leopardi* (traduzione di Tommaso Gnoli), Napoli, Ricciardi, 1925;
- Zumbini V., *I Paralipomeni alla Batracomiomachia di Giacomo Leopardi*, in *Saggi critici*, Napoli, 1876
- G. Carducci, degli spiriti e delle forme nella poesia di G. Leopardi, in *Opere*, vol. XX, Bologna, Zanichelli, 1937
- M. Fubini, Forma e modi della poesia Leopardiana, in "La Nuova Italia", I, '930
- De Robertis, Saggio su Leopardi, Firenze, Vallecchi, 1944
- L. Russo, La carriera poetica di G. Leopardi, Firenze, Sansoni, 1945; U. Bosco. Titanismo e pietà in G. Leopardi, Firenze, Le Monnier, 1957
- Claudio Moreschini, *Fragmenta Patrum Graecorum - Auctorum Histiriae Ecclesiasticae Fragmenta*, Firenze, Felice Le Monnier 1976

TESTI

- Leopardi Giacomo, *Batracomiomachia*, in *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Vol. I, Milano, Sansoni, 1989⁶;
- Leopardi Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997.

ALTRE OPERE CONSULTATE

- Gibellini/Oliva/Tesio, *Lo spazio letterario - Storia e geografia della letteratura italiana*, vol. 3, Brescia, La scuola, 1991;
- Stussi Alfredo (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 2006;
- Stussi Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Per le ricerche condotte per mezzo del computer sono state inoltre consultate le edizioni elettroniche del *Discorso sopra i Paralipomeni*, delle tre traduzioni della *Batracomiomachia*, dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* e de *La secchia rapita* pubblicate nella biblioteca elettronica del sito www.liberliber.com da Alberto Barberi, Vittorio Volpi e Catia Righi.

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro non è – e non poteva essere – il solo frutto delle mie forze e delle mie conoscenze. È doveroso citare tutti coloro che, per un motivo o per un altro, sono stati compartecipi di questa impresa.

La maggior parte delle ricerche sono state condotte all'interno del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, a Recanati, dove mi sono trattenuto per due mesi. Per questo va ricordato il Prof. Ermanno Carini, ex-bibliotecario del Centro, che mi ha accolto con benevolenza e cortesia e mi ha messo a disposizione tutti gli strumenti di ricerca che erano in suo possesso – oltre alle sue personali conoscenze. La sua scomparsa nel luglio del 2015 lascerà un grande vuoto in quelle stanze. Le mattine ed i pomeriggi passati insieme a lui a cercare negli archivi resteranno sempre impresse nella mia memoria, oltre che in queste righe. Molte delle citazioni che avete letto sono state una sua idea o una sua suggestione.

Per questi stessi motivi va qui citata la Dott.ssa Carmela Magri, bibliotecaria di Casa Leopardi. Grazie a lei ho potuto visitare la biblioteca di Monaldo, toccare i tavoli sopra i quali Giacomo studiava ed affacciarmi alle finestre per godere dello stesso panorama dei tempi del Poeta. Sempre in virtù del suo impegno ho potuto avere liste precise dei testi contenuti nella biblioteca e devo ringraziarla in particolare di questo lavoro di consultazione che ha svolto per me.

Ringrazio di vero cuore il Prof. Gennaro Savarese, che ha voluto dedicare la sua preziosissima attenzione ad un giovane studioso come me, facendomi diversi anni fa anche il grande regalo di essere il mio correlatore di laurea. Il solo avere avuto

la sua attenzione, oltre che i suoi consigli, è stato per me incentivo al miglioramento e mi ha reso definitivamente convinto che quella che avevo scelto era la strada giusta.

È bene chiarire che in ambito universitario ho incontrato molte persone che mi sono state d'aiuto, ma qui non è possibile citarle tutte con l'ampiezza che meriterebbero. Vanno comunque ricordati (ed in ordine alfabetico): Carlo Alberto Augieri, Novella Bellucci, Raul Mordenti, Francesca Petrocchi, Riccardo Scrivano.

Oltre ai docenti universitari una gran parte – soprattutto per quel che riguarda il sostegno morale – hanno avuto i miei amici, che mi sono sempre stati vicini anche quando il mio umore di certo non lo permetteva. Non solo durante la stesura della tesi di laurea, ma anche durante questi anni, di ricerca e insegnamento, che hanno portato alla pubblicazione del volume. Voglio ringraziare in particolare Alessandro Coratella, Luca Clementi, Giovanni Pasquarelli, Daniele Giussani, Lorenzo Di Pardo, Bruno Massimiliani, Roberto Farinelli, Domenico Greco, Simone Greco, Andrea Sindici, Edoardo Rota, Riccardo Parisi, Marco Felici, Dario Iaconi, Stefano Bena.

Infine voglio ricordare il prof. Giuseppe Gigliozzi. Egli è stato un amico più che un professore ed è per questo che il suo posto è qui: tra gli amici. Ha insegnato a tutti noi, suoi studenti, un mestiere; ci ha trasmesso molto di più che semplice cultura. Egli ha saputo farci vedere cosa si poteva produrre di pratico, dopo tanti anni di teorie. I suoi occhi e il suo sorriso illuminavano di una luce splendente i bui corridoi della vecchia Facoltà di Lettere. Non lo dimenticherò mai perché egli vive ogni giorno negli studi che faccio e quando ascolto una canzone dei Beatles, che lui amava tanto, non posso non ripensare che quelle note lo hanno accompagnato, prematuramente, in paradiso.

Ringrazio i miei genitori che mi hanno permesso di studiare e tutti coloro che non ho citato ma che sanno di vivere nel mio cuore.

Finito di stampare in proprio
nel mese di dicembre 2017
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.universitaliasrl.it