

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232300>

L'*Iliade* risuona nei *Canti*: tracce omeriche in Leopardi

Daniele Guadagno

Abstract • Il presente articolo si propone di esaminare il ruolo dell'intertestualità nelle liriche di Giacomo Leopardi, propenso a riportare versi di scrittori di età classica, in particolare quelli dell'*Iliade*. L'intertestualità, sebbene possa sembrare un semplice plagio, è una pratica che arricchisce la struttura e il significato dei testi, in accordo con le teorie di Gérard Genette. La mia ricerca prende in esame le principali citazioni intertestuali di Omero nei *Canti* di Leopardi, confrontando filologicamente i due testi e cercando di tracciare i fili che collegano il nativo di Smirne al Poeta recanatese con il contributo di altri filologi. Lo scopo è chiarire come queste relazioni agevolino la comprensione delle opere di Leopardi alla luce dell'influenza di Omero.

Parole chiave • Leopardi; Omero; intertestualità; *Canti*; *Iliade*.

Abstract • This article aims to examine the role of intertextuality in the lyrics of Giacomo Leopardi, who was inclined to incorporate verses from classical writers, especially from the *Iliad*. Intertextuality, although it may appear as mere plagiarism, is a practice that enriches the structure and meaning of texts, in line with Gérard Genette's theories. My research scrutinizes the primary intertextual citations of Homer in Leopardi's *Canti*, conducting a philological comparison of the two texts and attempting to trace the threads that connect the native of Smyrna to the Poet from Recanati, with the contributions of other philologists. The purpose is to clarify how these relationships facilitate the understanding of Leopardi's works in light of Homer's influence.

Keywords • Leopardi; Omero; intertextuality; *Canti*; *Iliade*.

Ledizioni 

L'Iliade risuona nei *Canti*: tracce omeriche in Leopardi

Daniele Guadagno

I. Introduzione

Giacomo Leopardi, nel comporre le sue poesie, non disdegnava omaggiare i grandi poeti di età classica attraverso delle sottili ma comunque evidenti citazioni. Tra queste figurano versi di Francesco Petrarca, Virgilio e del suo compositore prediletto, Torquato Tasso, ma anche manifeste tracce dei poemi omerici. Che egli fosse un profondo conoscitore di Omero lo dimostra la giovanile attività di traduzione dal greco e la presenza di svariati libri dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sugli scaffali della biblioteca paterna. Senza dimenticare il caso dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*: un poemetto in ottave, composto tra il 1831 e il 1837, che descrive il fallimento dei moti del '20 in Italia. Il titolo fa riferimento alle 'cose tralasciate'¹ nella battaglia già raccontata dalla *Batracomiomachia*, poemetto d'età ellenistica erroneamente attribuito in principio a Omero e la cui datazione oscilla tra il V e il I secolo A.C. Leopardi, che lo ha tradotto più volte, ha voluto proporre un'ideale continuazione con una parodia sulla situazione sociopolitica italiana della sua epoca. Solo studi recenti, agevolati dalla riscoperta della *Suda*,² hanno attribuito la reale paternità dell'opera a Pigrete di Alicarnasso. Tuttavia, non è dato sapere se Leopardi fosse a conoscenza di ciò e non è sbagliato presumere che abbia voluto omaggiare direttamente Omero con i *Paralipomeni*. Era dopotutto inevitabile che un classicista del suo calibro non potesse restare indifferente al fascino di colui che è tutt'oggi uno dei maggiori rappresentanti della letteratura antica. Nel tempo, molti critici hanno condotto studi sulle citazioni intertestuali delle opere leopardiane riscontrando consistenti influenze omeriche soprattutto nei *Canti*. Gilberto Lonardi in particolare ha condotto una ricerca sui rapporti che vi intercorrono tra Leopardi e il personaggio di Achille (Lonardi, 2010), con il quale egli cerca più volte di identificarsi nel suo piccolo.

Il concetto di intertestualità ha fatto la sua comparsa nello scenario critico grazie alla *Théorie d'ensemble*, un'opera collettiva in cui figurano le firme di numerosi scrittori, tra cui quello di Philippe Sollers: "Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur" (Sollers, 1968). L'immagine che propone è quella di un testo pieno e congelato, chiuso sul sacrificio della sua forma e della sua unicità. Julia Kristeva, a cui viene attribuita la paternità del concetto, asserisce che il testo altro non è che una sequenza di citazioni tratte da altre opere che vanno a costituire un mosaico e perciò il testo stesso: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (Kristeva, 1978, p. 85). Negli anni '90 il critico Gérard Genette (1987) ha ampliato gli studi sull'argomento, classificando l'intertestualità solo come uno di cinque diversi modi attraverso cui si sviluppano i rapporti di un testo. Nello caso specifico dei *Canti* è necessario

¹ Dal greco, Παράλειψις che significa 'tralasciare', μάχη 'battaglia', βάτραχος 'rana' e μῦς 'topo'.

² Si tratta di un lessico e un'enciclopedia del X secolo A.C. che contiene 30 000 voci, tratte da molte fonti antiche andate perdute, ordinate alfabeticamente e attinenti a molte discipline: geografia, storia, letteratura, filosofia, scienze, grammatica, usi e costumi.

porre l'attenzione solo su due: l'intertestualità e l'ipertestualità. Le sue considerazioni al riguardo sono state riassunte da Marina Polacco in poche ma esaustive righe:

Genette propone di utilizzare il termine transtestualità per indicare tutte le forme di rapporti testuali. All'interno di questa categoria complessiva egli individua poi diverse possibilità: l'intertestualità, limitata alla presenza effettiva di un testo in un altro, nelle forme della citazione, del plagio o dell'allusione; la paratestualità, relativa ai confini del testo propriamente detto [...] l'ipertestualità, infine, indica tutte le forme in cui un testo posteriore (o ipertesto) si basa in parte o in tutto su un testo anteriore (o ipotesto), necessario alla comprensione o quanto meno alla corretta fruizione dell'opera (Polacco, 1998, pp. 17-18).

Alla luce di queste definizioni, si può quindi parlare di intertestualità o di ipertestualità? Forse di una *aurea mediocritas*, però molto più vicina alla concezione di intertestualità per come la intende Genette. Scopo di questo articolo sarà quello di evidenziare le principali citazioni intertestuali di Omero nei *Canti*, operando un confronto tra i due testi e tentando da ciò di desumere i fili che conducono il nativo di Smirne al Poeta recanatese con l'ausilio di contributi di altri studiosi, tra cui lo stesso Leopardi.

2. Gli idilli

Il titolo *Canti* non significa 'canzoni', indica bensì che i testi raccolti sono componimenti lirici, al di là dello stile e delle scelte metriche. Leopardi ha sempre venerato la poesia lirica come dimostra il seguente passo dello *Zibaldone*:

Il lirico, primogenito di tutti, proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo (Leopardi, 1898-1900, pp. 4234-4235).

Il contenuto di questa pagina, commentata in un noto articolo da Luigi Blasucci, testimonia l'intenzione di uniformare liricamente la propria raccolta, ma ciò "non colma il divario tra 'canto' in senso letterale e 'canto' come pura vocalità poetica. Bisogna dunque accettare il salto terminologico, riconoscerlo come tale" (Blasucci, 1987, p. 335) Si tratta di un'innovazione, per non dire rivoluzione, letteraria introdotta nel contesto delle istituzioni della poesia italiana. Tra le sezioni in cui è divisa l'opera figurano gli idilli, cinque componimenti in endecasillabi sciolti scritti tra il 1819 e il 1821. Nella tradizione ellenistica, la stessa di Omero, l'idillio rappresentava un genere minore che descriveva paesaggi naturali e campestri; Leopardi lo ha trasformato in una forma di poesia intima e personale. Gli idilli descrivono delle situazioni personali attraverso uno stile 'vago ed indefinito', caratterizzato da una sintassi elementare ed un lessico meno aulico rispetto alla precedente sezione delle *Canzoni*.

2.1 Il Sogno

Stampato sulla rivista "Il caffè del Petronio" nell'agosto 1925, sotto il titolo di *Elegia* e in anticipo rispetto alla pubblicazione degli Idilli nel 1826, *Il sogno* ha avuto scarsa fortuna presso gli ambienti della critica, malgrado sia stato assodato che, senza le sue basi, la poesia più rappresentativa di Leopardi, *A Silvia*, con ogni probabilità non avrebbe mai visto luce,

o almeno non nelle vesti perfette per le quali oggi è nota. Entrambe raffigurano l'apparizione onirica di una donna amata (indizi colti dallo *Zibaldone* rimandano presumibilmente a Teresa Fattorini)³ con cui il sognante intrattiene un dialogo; una proiezione del topos classico del sogno di cui l'idillio in questione riprende esiti già noti a Petrarca e soprattutto all'*Iliade* di Omero.

Nel canto leopardiano il dialogo onirico si apre con una domanda che l'effigie dell'amata rivolge all'Io lirico (vv. 9-13):

Morta non mi pareva, ma trista, e quale
 Degl'infelice è la sembianza. Al capo
 Appressommi la destra, e sospirando,
 Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna
 Serbi di noi?

Questi versi sono stati qualificati come un “disattendimento della verosimiglianza e della tradizione” (Colaiacomo, 2003, p. 286) a causa del fatto che la domanda sia stata formulata dall'apparizione e non dal sognante; tuttavia si tratta di una citazione intertestuale desunta dall'*Iliade* XXIII (vv. 68-70):

στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καί μιν πρὸς μῦθον εἶπεν·
 εὔδεις, αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἐπλευ Ἀχιλλεῦ.
 οὐ μὲν μευ ζῶοντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος⁴.

Qui è Patroclo che appare in sogno ad Achille per rivolgergli la medesima domanda. Sia lui che l'effigie di Leopardi insinuano che i rispettivi sognanti si siano dimenticati di loro poiché hanno oltrepassato il confine che divide il mondo dei vivi da quello dei morti. Ma la domanda ha anche un'altra funzione, oltre a quella accusatoria: ovvero la ricognizione da parte del defunto di essere ancora ricordato dal suo interlocutore vivente. Da notare quell'*εὔδεις* (letteralmente *Tu dormi*) che riappare anche in un'altra composizione dei *Canti*, *La sera del dì di festa* (vv. 7-8):

Tu dormi, che t'accolse agevol sonno
 Nelle tue chete stanze; e non ti morde
 Cura nessuna

Anche in questo contesto, seppur non onirico ma semplicemente descrittivo, il *Tu dormi* funge da “motivo dell'indifferenza della donna e modulo tradizionale” (Leopardi, 1998, p. 277), a dimostrazione anche del fatto che queste citazioni dei *Canti* altro non sono che implicazioni, “correzioni che rinviano, tanto per eliminazione, quanto per acquisto, a luoghi esorbitanti dall'opera dell'autore, cioè a sue abitudini culturali, a sue lettere immanenti alla coscienza” (Contini, 1947, pp. 102-109).

I riferimenti onirici all'*Iliade* proseguono fino all'atto finale del *Sogno*, nel momento in cui, seguendo il topos classico, il sognante invoca la mano dell'amata (o, nel caso dell'*Iliade*, dell'amato). Questo gesto, corrisposto o meno, segna il culmine della visione onirica nonché la fine del sogno. Proprio in ciò differiscono i due componimenti: Leopardi

³ Figlia del cocchiere di casa Leopardi, morta disgraziatamente a 18 anni. L'evento ha talmente sconvolto il Poeta recanatese da indurlo a dedicarle alcuni canti, tra cui *Il sogno* e *A Silvia*.

⁴ Trad. Monti, XXIII, vv. 87-88: “Tu dormi, Achille, nè di me più pensi. / Vivo m'amasti, e morto m'abbandoni”.

infatti non solo ottiene la mano dell'amata, come magra forma di consolazione per la dolorosa perdita, ma addirittura si stringe al suo corpo in un anelante abbraccio (vv. 77-86):

Per lo diletto
 Nome di giovinezza e la perduta
 Speme dei nostri dì, concedi, o cara,
 Che la tua destra io tocchi. — Ed ella, in atto
 Soave e tristo, la porgeva. Or, mentre
 Di baci la ricopro e, d'affannosa
 Dolcezza palpitando, all'anelante
 Seno la stringo, di sudore il volto
 Ferveva e il petto, nelle fauci stava
 La voce, al guardo traballava il giorno.

Nel poema omerico d'altro canto è Patroclo a chiedere la mano al sognante Achille, il quale però invece di stringerla tenta di abbracciarlo, ma invano, poiché il corpo del defunto si scioglie come fumo nel vento e il redivivo torna a contatto con la realtà (vv. 69-70, 97-102):

καί μοι δὸς τὴν χεῖρ'· ὀλοφύρομαι, οὐ γὰρ ἔτ' αὖτις
 νίσσομαι ἐξ Αἴδαο, ἐπὴν με πυρὸς λελάχητε⁵

[...]

ἀλλά μοι ἄσσον στήθι· μίνυνθά περ ἀμφιβαλόντε
 ἀλλήλους ὀλοοῖο τεταρπόμεσθα γόοιο.
 Ὡς ἄρα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φίλησιν
 οὐδ' ἔλαβε· ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἤύτε καπνὸς
 ᾗχετο τετριγυῖα· ταφῶν δ' ἀνόρουσεν Ἀχιλλεὺς
 χερσὶ τε συμπλατάγησεν, ἔπος δ' ὀλοφυδνὸν εἶπεν·⁶

Due differenze sottili in un contesto comunque analogo. Leopardi spiega il motivo di questo esito del *Sogni* in uno dei suoi appunti:

Se tu devi poetando fingere un sogno, fa che il sognante si sforzi di mostrargli il dolore che ha provato per la sua disgrazia. Così accade vegliando, che ci tormenta il desiderio di far conoscere all'oggetto amato il nostro dolore; la disperazione di non poterlo; e lo spasimo di non averglielo mostrato in vita. [...] Ma noi non lo sappiamo comprendere bene allora, perché non sappiamo accordare la sua morte alla sua presenza. (Leopardi, 2005, p. 460-461)

Si tratta di un problema di natura gnoseologica, come nota anche il professor Rea (2014, pp. 81-97), che Leopardi sarà in grado di avallare quando rievcherà il destino della sua amata nell'idillio *A Silvia*, dissimulando il colloquio onirico e riuscendo con ciò ad accordare finalmente la morte del soggetto alla sua presenza.

⁵ Trad. Monti, XXIII, vv. 95-98: "Or deh porgi la man, ché teco io pianga / Anco una volta: perocchè consunto / Dalle fiamme del rogo a te dall'Orco / Non tornerò più mai".

⁶ Ivi, vv. 123-129: "ma deh t'appressa/Ch'io t'abbracci, chè stretti almen per poco/Gustiam la trista voluttà del pianto. /Così dicendo, coll'aperte braccia/Amoroso avventossi, e nulla strinse,/Chè stridendo calò l'ombra sotterra,/E svani come fumo".

2.2 *La sera del dì di festa*

Concepito nella primavera del 1820, si tratta di un idillio profondamente recanatese poiché raccoglie sprazzi della vita quotidiana del Poeta presso la sua città natale. Secondo Giuseppe De Robertis si riduce ad un insieme di “divini frammenti” (Leopardi, 1978, p. 125), ovvero un mosaico di versi luminosi, sublimi immagini che si alternano senza un continuum indissolubile. Il tema centrale è la riflessione in merito all’infelicità, espressa tramite l’immagine di una donna lontana e indifferente nei suoi confronti; ma anche il suono del canto di un villico che a poco a poco si spegne lasciando spazio ad un silenzio vuoto e desolante:

Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente al giorno di qualche festa il canto notturno dei villani passeggeri. L’infinità del passato che mi viene in mente, ripensando ai romani così caduti dopo tanto rumore e ai tanti avvenimenti ora passati che io paragonavo dolorosamente con quella profonda quiete e silenzio della notte affanni a vedere del quale giovava il risalto di quella voce oh canto villanesco (Leopardi, 1898-1900, pp. 50-51).

L’inevitabile trascorrere del tempo, testimoniato dalla caduta dei Romani, e l’oblio conseguente producono in Leopardi un dolore fisico e mentale che viene manifestato in tutte le sue forme, compresa quella ‘antica’⁷ (vv. 21-23):

Intanto io chieggo
Quanto a viver mi resti, e qui per terra
Mi getto, e grido, e fremo.

Lo stesso Leopardi, in una nota dello *Zibaldone*, asseriva che giacere a terra rotolandosi nella polvere fosse il modo con cui nella tradizione si esternava solitamente la propria sofferenza (Leopardi, 1898-1900, p. 4156). Lo documentano infatti diversi passaggi dell’*Iliade* XVIII (vv. 27-34, 457-461)

κεῖτο, φίλησι δὲ χερσὶ κόμην ἤσχυνε δαΐζων
κεῖτο, φίλησι δὲ χερσὶ κόμην ἤσχυνε δαΐζων.
δμοφαὶ δ’ ἄς Ἀχιλεὺς ληΐσσατο Πάτροκλός τε
θυμὸν ἀκηχέμεναι μεγάλ’ ἴαχον, ἐκ δὲ θύραζε
ἔδραμον ἀμφ’ Ἀχιλῆα δαΐφρονα, χερσὶ δὲ πᾶσαι
στήθεα πεπλήγοντο, λύθεν δ’ ὑπὸ γυῖα ἐκάστης.
Ἀντίλοχος δ’ ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυα λείβων
χεῖρας ἔχων Ἀχιλῆος· ὃ δ’ ἔστενε κυδάλιμον κῆρ·
δείδιε γὰρ μὴ λαιμὸν ἀπαμήσειε σιδήρω.⁸

[...]

ἔκταν’ ἐνὶ προμάχοισι καὶ Ἴκτορι κῦδος ἔδωκε.
τοῦνεκα νῦν τὰ σὰ γούναθ’ ἰκάνομαι, αἶ κ’ ἐθέλησθα
υἱεῖ ἔμῳ ὠκυμόρῳ δόμεν ἀσπίδα καὶ τρυφάλειαν
καὶ καλὰς κνημίδας ἐπισφυρίοις ἀραρυίας

⁷ Cfr. Peruzzi, 1979, pp. 159-161: “così si manifesta il dolore antico”.

⁸ Trad. Monti, XVIII, vv. 27-34: “Una negra a’ que’ detti il ricoperse/ Nube di duol; con ambedue le pugna/ La cenere afferrò, giù per la testa/La sparse, e tutto ne bruttò il bel volto/E la veste odorosa. Ei col gran corpo/In grande spazio nella polve steso/ Giacea turbando colle man le chiome/E stracciandole a ciocche”.

καὶ θώρηχ'· ὁ γὰρ ἦν οἱ ἀπώλεσε πιστὸς ἑταῖρος
 Τρωσὶ δαμείς· ὃ δὲ κείται ἐπὶ χθονὶ θυμὸν ἀχεύων⁹

Le similitudini con i versi della *Sera* evidenziano come anche questa volta abbia voluto filtrare il suo dolore attraverso i grandi classici, paragonandolo per intensità e mestizia a quello provato da Achille per la perdita di Patroclo. Gilberto Lonardi suggerisce però che la citazione in questione non sia in realtà rivolta all'eroe acheo in quanto il poeta "non vanta, lo sappiamo, il "gran corpo" di Achille [...] Achille è l'eroe assoluto, dunque tale anche nella violenta, totale manifestazione del lutto" (Lonardi, 2010, p. 14). Forse Leopardi si è ricordato invece del vecchio Priamo, molto più affine per spirito e sapienza, che anche nello strenuo dolore risulta più pacato (*Iliade* XXII, vv. 412-415):

λαοὶ μὲν ῥα γέροντα μόγις ἔχον ἀσχαλόωντα
 ἐξελεῖν μεμαῶτα πυλάων Δαρδανιάων.
 πάντας δ' ἔλλιτάνευε κυλινδόμενος κατὰ κόπρον,
 ἐξονομακλήδην ὀνομάζων ἄνδρα ἕκαστον¹⁰

Tornando al testo leopardiano, nello specifico l'incipit: "Dolce e chiara è la notte e senza vento", due sono le cose che devono balzare agli occhi: la prima è che *Dolce* si trova in una posizione anticipata rispetto agli altri elementi sia dal punto di vista sintattico che semantico. Si tratta infatti di uno *ὑστερον πρότερον*, una figura retorica ampiamente usata da Omero sia per l'*Iliade* che per l'*Odissea*.¹¹ In secondo luogo, Gavazzeni rimanda quel *senza vento* all'*Iliade* VIII (vv. 551-555):

ὥς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
 φαίνεται ἄριπρεπέα, ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ·
 ἕκ τ' ἔφανε πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρόωνες ἄκροι
 καὶ νάπαι· οὐρανόθεν δ' ἄρ' ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ,
 πάντα δὲ εἶδεται ἄστρα, γέγηθε δὲ τε φρένα ποιμῆν¹²

Omero si è cimentato con maestria nella descrizione del notturno. In questo passo specifico del poema, egli raffronta un accampamento di soldati al cielo notturno identificando il numero dei soldati con quello degli astri. Leopardi è rimasto talmente impressionato da questo paesaggio da aver voluto citarlo in uno dei suoi componimenti più celebri, come da lui stesso ammesso: "Veduta notturna colla luna a ciel sereno dall'alto della mia casa tal quale alla similitudine di Omero" (Leopardi, 2000). Come la poesia talvolta regala spunti per osservare il mondo sotto una lente diversa, il notturno di Omero ha fornito a Leopardi

⁹ Trad. Rizzoli, XVIII, vv. 457-461: "Perciò vengo supplice adesso alle tue ginocchia, se mai volessi/ dare a mio figlio, che ha breve vita, un elmo e uno scudo/ e belle gambiere allacciate con fibbie/ ed una corazza; quella che aveva l'ha persa il compagno fedele, / ucciso dai Troiani; e lui si rotola a terra accorato".

¹⁰ Trad. Monti, XXII, vv. 529-532: "Il re canuto, che di duol scoppiando/ Dalle dardanie porte a tutto costo/ Fuor voleva gittarsi. S'avvolgea/ Il misero nel fango".

¹¹ Per ulteriori riferimenti al riguardo si rimanda all'articolo di Elisabetta Metelli, *Due problemi di epica arcaica comuni a Prassifane e ad Aristarco* in *Anno 83, f. 1*, gennaio-aprile 2009, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 31-60.

¹² Trad. Monti, VIII, vv. 764-770: "Sfavillano le stelle, allor che l'aria/ È senza vento, ed allo sguardo tutte/ Si scuoprono le torri e le foreste/E le cime de' monti; immenso e puro/ L'etra si spande, gli astri tutto il volto/ Rivelano ridenti, e in cor ne gode/ L'attonito pastor".

gli strumenti necessari per cogliere nella luna e nelle stelle cose che altrimenti non avrebbe mai potuto vedere con i propri occhi.

2.3 Alla Luna

È conosciuta la confessione di Italo Calvino per cui: “In un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna [...] Poi ho deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi. Perché il miracolo di Leopardi è stato togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare” (Calvino, 1988, p. 23). Omero la menziona in ogni sua opera, ritenendola una presenza costante e necessaria nella vita degli uomini: nell’*Iliade* XVII, mentre gli Achei sono serrati a falange intorno al corpo di Patroclo, ucciso da Ettore, Zeus riversa nell’aria una nebbia fittissima per agevolare la difesa dei greci (vv. 366-399)

- Ὡς οἱ μὲν μάρναντο δέμας πυρός, οὐδὲ κε φαίης
οὔτε ποτ’ ἠέλιον σῶν ἔμμεναι οὔτε σελήνην·
ἠέρι γὰρ κατέχοντο μάχης ἐπί θ’ ὅσσον ἄριστοι
ἔστασαν ἀμφὶ Μενoitιάδῃ κατατεθνηῶτι.¹³

L’assenza della luce lunare disorienta i guerrieri, quelli troiani che non riescono ad orientarsi sul campo di battaglia, ma anche quelli greci che sono inconsapevoli dell’aiuto ricevuto; a testimonianza della indispensabile funzione della luna in qualità di faro guida, la cui seppur momentanea assenza getta nel caos tutta l’umanità, al di là dei colori della propria bandiera. La luna come ente fisico è presente invece nella sua luce rassicurante, unita allo sfolgorio del sole, nella descrizione dello scudo di Achille, in particolare nella decorazione figurativa che ricopre la superficie esterna.¹⁴

Essa è presentata anche come divino presagio di sventura, nell’*Odissea* IX, quando Ulisse la rievoca nel raccontare le sue lunghe vicissitudini in mare (vv. 142-146):

ἔνθα κατεπλέομεν, καὶ τις θεὸς ἡγεμόνευε
νύκτα δι’ ὀρφναίην, οὐδὲ προὔφαινετ’ ἰδέσθαι·
ἀἴρ γὰρ περὶ νηυσὶ βαθεῖ ἦν, οὐδὲ σελήνην
οὐρανόθεν προὔφαινε, κατείχετο δὲ νεφέεσσιν.
ἔνθ’ οὐ τις τὴν νῆσον ἐσέδρακεν ὀφθαλμοῖσιν,¹⁵

Anche per Leopardi la luna è la compagna di viaggio di ogni individuo, spettatrice sin dal principio della nascita e dell’evoluzione del genere umano, e come tale quindi, rappresentata in molteplici vesti: talvolta è una proiezione fisica dell’indifferenza della Natura a cui l’Io lirico rivolge domande esistenziali che non avranno mai risposta (Canto notturno di un pastore errante dall’Asia); oppure metafora della giovinezza che, raggiunto il

¹³ Trad. Rizzoli, XVII, vv. 366-399: “Così combattevano quelli, e pareva un incendio/ né avresti detto che esistessero ancora sole né luna:/ erano avvolti di nebbia, laddove in battaglia i migliori/ resistevano intorno al figlio di Menezio morto”.

¹⁴ Cfr. Omero, *Iliade*, XVIII, vv. 483-485, trad. Rizzoli: “Vi scolpì (*scil.* Efesto) la terra ed il cielo ed il mare,/ il sole che mai non si smorza, la luna nel pieno splendore,/ e tutte le costellazioni, di cui si incorona il cielo”.

¹⁵ Cfr. Omero, *Odissea*, IX, vv. 142-146, trad. Rizzoli: “Qui dunque noi arrivammo, e un dio ci fu da guida/ nella notte scura: non c’era luce da poterci vedere./ Una fitta nebbia era attorno alle navi, né la luna/ brillava dal cielo, coperta com’era da nubi./ Nessuno allora poté scorgere l’isola con i suoi occhi”.

momento del tramonto, cancella ogni forma di godimento lasciando spazio al rimpianto per non aver approfittato abbastanza della dolce età (Il tramonto della luna). Nel componimento *Alla luna* invece assume i contorni di una donna graziosa che allevia il pianto umano; compare per rischiarare la selva e per ridare nuovo vigore agli occhi del poeta che sono velati dalle lacrime. Il tema centrale è la 'rimembranza' di un'esperienza dolorosa del passato¹⁶ che persiste nel presente e da cui scaturisce la riflessione leopardiana sul ricordo (vv. 14-16):

La speme e breve ha la memoria il corso
Il rimembrar delle passate cose,
Ancor che triste, e che l'affanno duri!

Anche se vista in due aspetti per certi versi simili, per altri diversi, la luna rappresenta un oggetto poetico affascinante tanto per Leopardi quanto per Omero. Entrambi infatti le si rivolgono con toni affettuosi. Nell'incipit di questo idillio Leopardi definisce la luna *graziosa* attribuendole il significato di *leggiadra e benigna*. Tuttavia, Peruzzi vi scorge una citazione omerica in quanto quell'aggettivo era stato usato dallo stesso Leopardi per tradurre *ἀριπρεπέα* di *Iliade VIII*, 556. Attributo non casuale quello della grazia, su cui il Poeta recanatese ha anche dedicato un approfondimento in una pagina del suo *Zibaldone*:

La grazia bene spesso non è altro che un genere di bellezza diverso dagli ordinari, e che però non ci par bello, ma grazioso, o bello insieme e grazioso (che la grazia è sempre nel bello). A quelli a' quali quel genere non riesca straordinario, parrà bello non grazioso, e quindi farà meno effetto. Tale è quella grazia che deriva dal semplice e dal naturale. (Leopardi, 1898-1900, p. 1365-1366)

3. I canti pisano-recanatesi

Questi componimenti vengono così denominati poiché risalgono al periodo di soggiorno a Pisa e Recanati, durato dal 1828 al 1830, e rappresentano una sperimentazione di poesia mista alla lirica e alla filosofia. Leopardi prende consapevolezza dell'infelicità umana e dell'ineliminabile conflitto fra naturale desiderio del piacere e sua irrealizzabilità, fra illusione e realtà. In essi l'io esistenziale degli idilli si sostituisce ad un io pluralista che parla a nome di tutta la specie umana, per 'rimembrare' il destino che spetta a noi tutti.

3.1 Le ricordanze

C'è un canto che forse più di tutti rimanda a svariati passi dell'*Iliade* e che si ricollega a quanto scritto in precedenza. Si tratta delle *Ricordanze*, composto nel 1829, il cui argomento però era stato già meditato fin dal 1821 nello *Zibaldone*:

Un oggetto qualunque, p. e. un luogo, un sito, una campagna, p. bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica [...] La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non p. altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico;

¹⁶ Proprio per questo, come riporta il Gavazzeni, inizialmente Leopardi aveva nominato la poesia *La ricordanza: titolo mantenuto fino a B26 compresa. Secondo Lugnani, la scelta del titolo Alla luna a partire da F31 è da mettere in relazione con la pubblicazione delle Ricordanze.*

e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago. (Leopardi, 1898-1900, p. 515)

Le ricordanze esplorano nello specifico le memorie del poeta, misurando la sofferenza che la vita ha inflitto a lui e a tutti gli esseri umani, vittime delle illusioni infrante della giovinezza. Gli oggetti poetici spaziano dal ricordo del paese natale fino al ritorno nella casa paterna, sulla stessa scia, seppur rovesciata, dell'*Iliade* XVIII (vv. 57-60):

τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὧς γουνῶ ἀλωῆς
νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἶσω
Τρωσὶ μαχησόμενον· τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὔτις
οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηλῆϊόν εἶσω.¹⁷

A differenza del Pelide, che “nel letto paterno non tornerà mai più”, Leopardi invece farà ritorno nel giardino familiare, seppure fino a poco prima non se lo sarebbe nemmeno sognato (vv. 1-3):

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti

Lonardi riflette sul rapporto in questo passo tra la figura del poeta e quello dell'eroe greco definendo Leopardi come “un fratello di Achille, ma per come Achille si è sognato e fantasticato nella collera sia in *Il. I* sia e anche più in *Il. IX*” (Lonardi, 2010, p. 16). Achille è un eroe che ha solo immaginato di tornare nella dolce riva della sua Ftia ma non ha potuto sottrarsi al destino di morte preannunciato dalla dea Teti, mentre Leopardi, dopo aver intrapreso un percorso che gli pareva impossibile, ha con successo fatto ritorno nella città di Recanati.

Le ricordanze proseguono con una riflessione sulla giovinezza, per giunta personificata, a cui Leopardi si rivolge in prima persona (vv. 38-39, 46-49):

Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,
Senz'amor, senza vita

[...]

ti perdo
Senza un diletto, inutilmente, in questo
Soggiorno disumano, intra gli affanni,
O dell'arida vita unico fiore.

Ricorre in tutti questi passaggi un sentimento di mestizia nei confronti di una vita poco appagante e che lentamente scorre senza alcuno scopo. Lonardi rimanda all'*Eneide* II (“Inutilis annos demoror”),¹⁸ dove Anchise prega il figlio Enea di non portarlo con lui, ma di abbandonarlo a Troia, poiché non vale più la pena di continuare a vivere, una volta raggiunta la piena età senile. Chi però nelle ricordanze assiste alla propria trascorrente inutilità è un ragazzo di appena trenta anni, non un anziano quale era Anchise. Dietro questi versi

¹⁷ Trad. Monti, XVIII, vv. 118-121: “Chè d'infinita angoscia il cor trafitto/ Or non avresti pel morir d'un figlio/ Che alle tue braccia nel paterno tetto/ Non tornerà più mai”.

¹⁸ Trad.: “Trascorro inutili anni”.

non può che esserci un'immagine omerica, ovvero quella del solito Achille che nell'*Iliade* XVIII, stravolto dal dolore, rinnega questa esistenza inutile (vv. 101-104):

νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νέομαι γε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
οὐδέ τι Πατρόκλω γενόμεν φάος οὐδ' ἐτάροισι
τοῖς ἄλλοις, οἳ δὴ πολέες δάμεν Ἕκτορι δίῳ,
ἀλλ' ἡμῖαι παρὰ νηυσὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης,¹⁹

Il concetto di inutilità è sempre stato molto caro a Leopardi, quasi quanto quello della miseria: si pensi al 1819, anno in cui l'allora ventenne Giacomo scrisse una lettera in cui denuncia la sua universale inutilità (Leopardi, 1860, p. 121), oppure in una precedente dove già in chiave personale parlava di "miseria della mia vita" (Leopardi, 1860, p. 125). Forse la miseria del gregge è più fortunata di quella del pastore che vaga per l'Asia, o forse la vita raccontata nel *Pensiero dominante* non è poi così inutile come quella di Achille. Non deve perciò stupire che nelle *ricordanze* non solo sono riportate queste due tematiche, ma i due termini sono accostati uno con l'altro (vv. 82-84):

diletti beni

Mero desio; non ha la vita un frutto,
Inutile miseria.

Leopardi assicura che la funzione di questa *inutile miseria*, ma ben più desolato e allusivo al nulla, è la stessa di *alta miseria* con cui Monti traduce quel *δυστήνοισι* nell'*Iliade* XVII (vv. 443-447):

ἄ δειλῶ, τί σφῶϊ δόμεν Πηληϊΐ ἄνακτι
θνητῶ, ὑμεῖς δ' ἐστὸν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε;
ἦ ἵνα δυστήνοισι μετ' ἀνδράσιν ἄλγε' ἔχητον;
οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν οἷζυρότερον ἀνδρὸς
πάντων, ὅσσά τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει.²⁰

Sia Omero che Leopardi, anche se il primo per mezzo di Zeus, definiscono misera la sorte degli uomini e riconoscono l'inutilità di questo genere rispetto alle forze divine e naturali. Si può senz'altro dire che l'influenza dell'*Iliade* sia stata uno delle cause che hanno contribuito alla creazione di questa visione critica del mondo umano da parte di Giacomo.

4. Ciclo di Aspasia

In una delle sue ultime stagioni Leopardi diede vita al *Ciclo di Aspasia*, una breve serie di cinque canzoni, introdotte nei *Canti* a partire dal 1834, incentrate sulla concezione tragica dell'esistenza e sulla passione amorosa che Giacomo ha nutrito per una donna, la fiorentina Fanny Ronchivecchi, conosciuta nel 1830. La soprannomina Aspasia come testimonia una lettera di Antonio Ranieri alla stessa Fanny che il Gavazzeni cita dal D'Ancona:

¹⁹ Trad. Monti, XVII, vv. 139-142: "Ma qui presso le navi inutil peso/ Della terra mi seggo, io fra gli Achei/ Nel travaglio dell'armi il più possente, / Benché me di parole altri pur vinco".

²⁰ Trad. Monti, XVII, vv. 559-565: "O sventurati! perché mai vi demmo/ ad un mortale, al re Peleo, non sendo/ voi né a morte soggetti, né a vecchiezza?/ Forse perché partecipi de' mali/ foste dell'uomo, di cui nulla al mondo,/ di quanto in terra ha spiro o moto, eguaglia/ l'alta miseria?".

Aspasia siete voi; e voi lo sapete o almeno lo dovrete sapere; o almeno io immaginavo che lo sapeste, perché leggendo quel componimento, mi scriveste non so che per darmi a intendere che l'avevate inteso. Nondimeno io ho detto e dirò per sempre di non saperlo, perché non so se avete o no piacere che si sappia (D'Ancona, 1914, p. 155).

Leopardi ricorda con sentimento il volto bellissimo e i modi soavi della donna di cui si era innamorato perdutamente malgrado non lo abbia mai ricambiato. Riguardo il nome Aspasia, il Peruzzi osserva:

A questa 'dotta allettatrice', Leopardi dà il nome di un'etera [...] ed è un nome di plastica robustezza, per le sue vocali gravi, per il nesso consonantico *sp* fra quelle inserito, non meno che per l'idea accessoria derivante dalla tradizione storica e per il suo significato etimologico di 'desiderata bramata' (dal participio greco *ἀσπάζομαι*) (Peruzzi, 1956, p. 110).

4.1 *Aspasia*

Per certi versi, *Aspasia* può essere considerata come l'unica vera poesia d'amore che Leopardi abbia mai scritto: l'unica, cioè, dedicata a una donna che egli aveva realmente conosciuto e a lungo frequentato. In effetti le figure femminili degli Idilli sono ispirate a ragazze con cui Leopardi aveva solo fantasticato una relazione, come la cugina Gertrude Cassi-Lazzari, per la quale ha nutrito un'infatuazione tale da dedicarle la poesia *Il primo amore*, ma da cui non ha avuto altro che un sonoro rifiuto. *Aspasia* inoltre rappresenta un componimento amoroso sui generis, poiché, più che una passione in corso, celebra la fine di un sentimento. Questa è una delle poche opere in cui Leopardi esterna le proprie emozioni ululando contro la luna al pari di un lupo (vv. 28-32):

Così nel fianco
Non punto inerme a viva forza impresse
Il tuo braccio lo stral, che poscia fitto
Ululando portai finch'a quel giorno
Si fu due volte ricondotto il sole

L'immagine di un animale dallo strale amoroso ha persuaso Leopardi a paragonarla ad una costellazione di passi omerici dove il verbo *ululare* si associa alla sofferenza e alla disperazione: nel solo libro XXIV ricorrono gli ululati delle figlie e delle nuore di Priamo²¹ per la morte di Ettore, o gli ululati di Ecuba che si dispera vedendo Priamo recarsi da Achille a riscattare il corpo del figlio. Già precedentemente, Polidoro, il più giovane dei fratelli di Ettore, aveva peccato di *ὕβρις*: avendo infatti sopravvalutato la velocità dei suoi piedi, si era cimentato di un duro scontro con Achille, il quale, superiore in forza e agilità, lo aveva colpito a morte con la sua lancia (Iliade XX, vv. 416-418):

ἀντικρὺ δὲ διέσχε παρ' ὀμφαλὸν ἔγχεος αἰχμῆ,
γνῦξ δ' ἔριπ' οἰμώζας, νεφέλη δὲ μιν ἀμφεκάλυψε

²¹ Cfr. Omero, *Iliade*, XXIV, vv. 166-169, trad. Monti: "La turba/ Delle misere figlie e delle nuore/ Empiea la reggia d'ululati, e quale/ Ricordava il fratel, quale il marito, /Chè valorosi e molti eran caduti/Sotto le lance degli Achei".

κυανέη, προτὶ οἷ δ' ἔλαβ' ἔντερα χερσὶ λιασθεῖς.²²

Si potrebbero citare anche versi di Petrarca che ricalcano questo modello, ma resta il fatto che “l'io lirico ululi è solo di Giacomo” (Lonardi, 2010, p. 15), e solo da Omero lo ha appreso.

4.2 Amore e Morte

In Omero, la morte esiste solo in funzione della vita: essa rappresenta un elemento negativo visto solo come assenza dell'elemento positivo. Ne è una perfetta esemplificazione il binomio notte/giorno²³ dove il tetro buio non è concepito in quanto tale ma solo come assenza della luce solare. Sulla stessa linea d'onda si piazza l'opposizione sera/alba di *Amore e Morte* (vv. 48-52):

Quante volte implorata
Con desiderio intenso,
Morte, sei tu dall'affannoso amante!
Quante la sera, e quante
Abbandonando all'alba il corpo stanco,

Per Leopardi la morte ha sempre avuto una valenza positiva in quanto non provoca nessun dolore, al contrario, conduce verso un eterno sonno dove vige l'indifferenza ma anche la calma. L'accolse positivamente nel *Bruto minore* reputandola un viatico per una vita diversa da quanto era stato prescritto; la invoca ora nei panni di una bellissima fanciulla, fratello di Amore e unico rimedio alle sofferenze amorose che gli uomini non possono tollerare. Dopotutto come diceva anche un altro poeta di origine greche, Menandro: “Ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος”.²⁴ Questo binomio non è nuovo agli scritti leopardiani; compare infatti in una lettera del 16 agosto 1833, indirizzata alla contessa Fanny (“l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate”) e al canto *Consalvo* (vv. 99-100: “Due cose belle ha il mondo: / amore e morte”). Senza dimenticare che dal punto di vista tematico rimanda anche al *Pensiero dominante* poiché in ambedue le liriche l'autore pone in primo piano non già la donna amata, quanto il concetto stesso di amore. A differenza degli eroi omerici che pur consapevoli del loro destino fuggono dalla morte, Leopardi serenamente la invoca, desideroso di mettere fine alle sue pene (vv. 117-124):

Ogni vana speranza onde consola
Se coi fanciulli il mondo,
Ogni conforto stolto
Gittar da me; null'altro in alcun tempo
Sperar, se non te sola;
Solo aspettar sereno
Quel dì ch'io non pieghi addormentato il volto
Nel tuo virgineo seno.

²² Trad. Monti, XX, vv. 507-511: “Il telo acuto/ Riusci di rimpetto all'ombilico: /Ululò quel trafitto, e su i ginocchi/ Cascò: curvato colla man compresse/ Le intestina, e mortal nube lo cinse”.

²³ Si veda l'opposizione *νύκτας/ἡμέρας* in *Iliade IX*, vv. 325-326.

²⁴ Trad.: “Muor giovane colui ch'al cielo è caro”.

Come è possibile dedurre da questi versi, Leopardi affronta il tema della morte con un tono più drammatico e ‘patetico’ rispetto ad Omero, che tuttavia non rinuncia a citare nemmeno in questo canto (vv. 40-44):

Ma per cagion di lei grave procella
Presentando in suo cor, brama quiete,
Brama raccorsi in porto
Dinanzi al fier disio,
Che già, ruggiando, intorno intorno oscura

Quel *Presentando*, che ritroviamo anche in *Eneide* IV,²⁵ secondo il Gavazzeni rimanda a un passo dell’*Iliade* XIV tradotto da Monti (vv. 16-19):

ὡς δ’ ὅτε πορφύρη πέλαγος μέγα κύματι κωφῶ
ὀσσόμενον λιγέων ἀνέμων λαιψηρὰ κέλευθα
αὐτως, οὐδ’ ἄρα τε προκυλίνδεται οὐδετέρωσσε,
πρὶν τινα κεκριμένον καταβήμεναι ἐκ Διὸς οὐρον,²⁶

Mentre *fier desio*, che indica il feroce desiderio allo stesso tempo di amore e morte, sarebbe un sintagma classico usato sia nell’*Epitalamio* di Metastasio che nell’*Iliade* XXIV tradotta sempre dal Monti (vv. 296-299):

εἰ δέ τοι οὐ δώσει ἐὼν ἄγγελον εὐρύοπα Ζεὺς,
οὐκ ἂν ἔγωγέ σ’ ἔπειτα ἐποτρύνουσα κελοίμην
νῆας ἐπ’ Ἀργείων ἰέναι μάλα περ μεμαῶτα²⁷

Si veda infine il verso 95 (“Se non quella del fato, altra possanza”) che Leopardi ha rievocato in ordine ribaltato dalla traduzione del Monti di *Iliade* XI (vv. 331-332):

Ἐνθά σφιν κατὰ ἴσα μάχην ἐτάνυσσε Κρονίων
ἔξ Ἴδης καθορῶν· τοὶ δ’ ἀλλήλους ἐνάριζον²⁸

4.3 A sé stesso

In chiusura, il canto forse più introspettivo della raccolta. Leopardi infatti si prodiga in una riflessione disillusa sulle sorti dell’umanità, in forte polemica con la modernità e il progressismo. Si rivolge inoltre al proprio io interiore, come suggerisce anche il titolo, per indurlo a non illudersi più. Leopardi qui veste i panni più cupi ed usa toni apatici, o per citare il diretto interessato, spenti (vv. 3-5):

Ch’eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
In noi di cari inganni,

²⁵ Cfr. vv. 296-98: “At regina dolos (qui fallere possit amantem?)/ *Praesensit* motusque exceptit prima futuro./ *Omnia tuta timens*”.

²⁶ Trad. Monti, XIV, vv. 22-27: “Come quando/ il vasto mar s’imbruna, e *presentando*/ De’ rauchi venti il turbine vicino/ Tace l’onda atterrita, ed in nessuna/ Parte si volve, finché d’alto scenda/ La procella di Giove”.

²⁷ Ivi, XXIV, vv. 380-383: “Se il Dio ricusa d’inviarti questo/ Suo propizio messaggio, io ti scongiuro/ Di non rischiar tuoi passi a quelle navi, /E di dar bando al *fier desio* che porti”.

²⁸ Ivi, XI, vv. 445-446: “Non l’obbediro i figli, e la *possanza*/ *Seguir del fato* che traiali a morte”.

Non che la speme, il desiderio è spento

Così descriveva allora il proprio stato d'animo: "Non è solo estinta la speranza, ma anche il desiderio" (Leopardi, 1898-1900, p. 3265-3269). Sebbene nemmeno in passato abbia mai nutrito alte prospettive circa la condizione umana, è in questa fase di pieno pessimismo cosmico che Giacomo perde totalmente quella piccola speranza di un destino alternativo a quello desolante con cui è costretto a vivere. Ecco allora che quel *desiderio*, del quale ormai non impiega nemmeno più la forma poetica *desio*, viene portato via come le foglie a causa del vento autunnale:

Ogni potenza dell'anima si estingue colla speranza. Voglio dire colla disperazione placida, perché la furiosa è pienissima di speranza, o almeno di desiderio, ed anela smaniosamente alla felicità nell'atto stesso che impugna il ferro o il veleno contro sé medesimo. Ma il desiderio è più spento che sia possibile in un'anima avvezza a vederli sempre contrariati, e ridotta o per riflessione o per abito o per ambedue a sopirli e premerli (Leopardi, 1898-1900, p. 4106).

Non si tratta solo di una manifestazione spontanea di pessimismo e disillusione, poiché stavolta questi settenari rimandano a versi omerici desunti da *Iliade* XVIII (vv. 80-82):

ἀλλὰ τί μοι τῶν ἥδος ἐπεὶ φίλος ὄλεθ' ἐταῖρος
Πάτροκλος, τὸν ἐγὼ περὶ πάντων τῶν ἐταίρων
ἴσον ἐμῇ κεφαλῇ; τὸν ἀπώλεσα²⁹

Qui Achille non si rivolge di certo ad un mero desiderio personale, bensì a Patroclo che è stato 'spento' dalla spada di Ettore, e di ciò si dispera con la madre Teti. Lonardi, che su questo canto leopardiano ha scritto un significativo approfondimento (Lonardi, 1989), si concentra nel suo studio su quella esclamazione omerica τὸν ἀπώλεσα, che Monti traduce con *e l'ho perduto*. Questo aggettivo infatti rimanda ad una costellazione di versi sparsi fra i vari canti poiché è proprio il tema della perdita uno dei più ragguardevoli nella poetica di Leopardi. In particolare, la *perduta speme*³⁰ di *Alla sua donna*, o anche *si consuma e perde/ la giovinezza*³¹ ne *Il sogno*, fino ad arrivare a *ti perdo/ senza un diletto*³² delle *ricordanze*.

5. Conclusioni

Leopardi ha iniziato a scrivere i *Canti* nel 1820 e ha proseguito la sua attività poetica fino agli ultimi mesi che precedettero la sua morte. In tutto questo lasso di tempo ha letto e studiato molti autori del passato, di epoca antica o moderna, da cui, come è stato detto, ha tratto ispirazione per la stesura dei componimenti. Ciò che rende però speciale Omero è il fatto di essere stato un punto di riferimento intertestuale anche per questi autori che Leopardi ha menzionato nelle sue poesie. Un modello costante, ovvero inamovibile, capace di valicare le epoche senza mai assentarsi dallo scenario poetico italiano. Il presente articolo si è proposto di esibire con l'ausilio di alcuni campioni non solo l'ammirazione di Leopardi

²⁹ Trad. Monti, XVIII, vv. 106-109: "Me ne procede, se il diletto amico, /Se Pátroclo è già *spento*? Io lo pregiava/ Sovra tutti i compagni; io di me stesso/ Al par l'amava, ah! lasso! e *l'ho perduto*".

³⁰ Cfr. v. 39.

³¹ Cfr. vv. 51-52.

³² Cfr. vv 46-47.

per Omero, ma anche quanto quest'ultimo in realtà sia stato a sua volta modello per quegli stessi poeti di cui ha citato i versi. Ha inoltre tentato di riprodurre, il più fedelmente possibile, immagini e sensazioni tratte da alcuni libri dell'*Iliade*, rimodellandone il significato e adattandole al suo contesto letterario. Nelle precedenti pagine sono state esaminate solo alcune citazioni del complesso dei *Canti*; bisognerebbe portare avanti questa ricerca in forma più analitica, passarla al vaglio di una lettura più specifica e indirizzarla verso un discorso maggiormente approfondito. Nel fitto intreccio delle intertestualità, le poesie di Leopardi rappresentano un mosaico di tracce omeriche, molte delle quali passate per ora inosservate.

Bibliografia

- Blasucci L. (1987), *I titoli dei "Canti" leopardiani*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 16, 3, pp. 327-336.
- Calvino I. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti.
- Colaiacomo C. (2003), *Il sogno*, in Maglione A. (a cura di), *Lectura Leopardiana*, Venezia, Marsilio, pp. 283-297.
- Contini G. (1947), *Implicazioni leopardiane*, "Letteratura", 33, pp. 102-109.
- D'Ancona A. (1914), *Ricordi storici del Risorgimento italiano*, Firenze, Sansoni.
- Genette G. (éd.) (1987), *Seuils*, Parigi, Seuil.
- Kristeva J. (éd.) (1978), *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Seuil.
- Leopardi G. (1898-1900), *Zibaldone di pensieri*, cura di Carducci G., Firenze, Le Monnier.
- (2005), *Tutte le poesie e tutte le prose*, cura di Felici L. e Trevi E., Roma, Newton Compton.
- (1978), *Canti*, cura di De Robertis G. Roma, Mondadori.
- (1998), *Canti*, cura di Gavazzeni F. Milano, Rizzoli.
- (1860), *Epistolario*, cura di Viani P. , vol. I, Napoli, Gabriele Sarracino.
- (s.d.), cura di De Robertis G., *Canti*, Firenze, Le Monnier.
- (2000), *Appunti e ricordi*, cura di Pasquini E., Roma, Carocci. <https://www.succedeoggi.it/2016/03/variantista-ante-litteram/>, ultimo accesso: 30 settembre 2024.
- Lonardi G. (1989), *Leopardi a sé stesso*, "Le Forme e la Storia", 2, pp. 21-36.
- (2010), *Leopardi, i cavalli di Achille, "l'inutile miseria"*, In Natale GS. (a cura di), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Fiorini, pp. 11-28.
- Menandro, 111 K. app. Stob. 4.52.27
- Metelli E. (2009), *Due problemi di epica arcaica comuni a Prassifane e ad Aristarco*, in "Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore", 83, 1, pp. 31-60.
- Monti V. (1810), *Iliade di Omero. Traduzione del cav. Vincenzo Monti*, Brescia, Bettoni.

Omero (2019), *Iliade*, trad. di Cerri G., Trieste, BUR Rizzoli.

Peruzzi E. (1956), *Saggio di lettura leopardiana*, "Vox romantica", 15, 2, pp. 94-163.

--- (1979), *Studi Leopardiani. Vol. 1: La Sera del dì di festa*, Verona, Olschki.

Polacco M. (1998), *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza.

Rea R. (2014), *Il sogno. Idillio IV*, "Ellisse: studi storici di letteratura italiana", 9, 2, pp. 81-97.

Sollers P. (éd) (1968), *Ecriture et révolution*, in Tel Quel, *Theorie d'ensemble*, Parigi, Seuil.