



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 13, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola,
Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Saggi

Tradizione eroica e tradizione eroicomica nei *Paralipomeni* di Leopardi. Saggio di raffronti

Andrea Penso*

Abstract

Nell'ultimo periodo della sua vita, Leopardi diede una svolta al modo di intendere la propria arte poetica, che a partire dal 1830, si fa più aggressiva e battagliera, pronta finalmente a un più attivo incontro-scontro con il presente. Con l'abbandono di Recanati si apre dunque per il poeta una stagione nuova, quella (soprattutto) satirica, molto differente da ogni altra sua esperienza precedente. Il frutto più particolare del "nuovo" corso leopardiano è costituito senza dubbio dai *Paralipomeni della Batracomiomachia*, il poemetto eroicomico che costituisce il coronamento della stagione comico-satirica del recanatese. Vero e proprio *unicum* nel panorama della produzione del poeta, questo libro terribile è nutrito da molteplici sensibilità letterarie e ascendenti più o meno scoperti. Il presente contributo punta dunque a indagare soprattutto quali sono stati per Leopardi i precedenti e i modelli che più hanno avuto influenza nel suo avvicinarsi al genere eroicomico, e attraverso quali strategie comunicative e modalità espressive ne abbia compiuto la rielaborazione e il superamento,

* Andrea Penso, Dottore di ricerca, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, via beato Pellegrino 1, 35137 Padova, e-mail: andrea.penso@gmail.com.

allo scopo di servirsene per le sue peculiari esigenze satiriche, mettendo le suggestioni della tradizione al servizio della propria sferzante, e in vari sensi “nuova”, ironia.

In the last period of his life, Leopardi gave a twist to his way to make poetry, which became more aggressive and combative since 1830, ready to a more active clash with the present. With the abandonment of Recanati, a new season for the poet began: the (mostly) satirical one, very different from any other previous experience. The most important result of Leopardi's ‘new’ course is indisputably the *Paralipomeni della Batracomiomachia*, the mock-epic poem which is the masterpiece of Leopardi's satirical poetry. A real *unicum* in Leopardi's production, this book is fed by multiple literary influences and sources, more or less discovered. This paper therefore aims to investigate which were for Leopardi the main models that have had more influence in his approach to the mock-epic genre, and through which communication strategies and ways of expression the poet was able to renew this traditional literary genre, in order to produce a particular and ferocious poem suited to his particular satirical needs.

Nelle ottave satiriche dei *Paralipomeni* Leopardi fece confluire tutto lo sdegno che provava verso la situazione dell'epoca, segnata dalla crisi etica, sociale e politica seguita alla Restaurazione, con gli scontri tra liberali e reazionari. La coscienza, ormai matura, che tutto è vano e che è morta per sempre la Virtù dei tempi antichi, comporta la consapevolezza che nel presente/futuro non ha senso sperare in un sistema politico che porti la felicità: la morte delle illusioni implica per forza anche la morte dell'illusione della politica. Ha senso, si chiede Leopardi, formulare proposte politiche nel momento stesso in cui i loro presupposti etici sono in crisi? Se è vero infatti che non c'è politica senza morale, è vero anche che è impossibile avere morale senza Virtù. Ne consegue, stante appunto l'assenza generale della Virtù, l'impossibilità e l'inutilità dell'azione politica. Molto più utile è quindi ridere dell'ingenuità di chi non capisce la realtà, piuttosto che proporre qualcosa di concreto che non sarebbe mai accolto dal consorzio umano. Il riso è il sintomo di questa nuova consapevolezza: davanti alla disarmante ignoranza dei contemporanei, mossi da presupposti filosofici quanto mai sbagliati, l'unica risposta possibile di Leopardi verso l'esterno è proprio una satira demistificatoria, corrosiva e distruttiva. L'ultima stagione della poesia leopardiana, che potremmo idealmente far iniziare a partire dagli anni '30 dell'Ottocento, fu dunque senza dubbio caratterizzata da produzioni decisamente “nuove” rispetto a quelle licenziate fino a quel momento. A un Leopardi ormai consapevole della frattura che separava il suo linguaggio inattuale da quello del mondo, si era offerta infatti la possibilità di percorrere la via trasversale della satira: non procedendo direttamente contro i bersagli della propria critica, ma aggirandoli, meglio avrebbe potuto scovarne i punti deboli, allo scopo di operare un graduale, ma spietato e inesorabile, processo di ridicolizzazione che mettesse in rilievo il valore di verità e dignità del proprio pensiero, in opposizione alla generale inconsistenza dello spiritualismo di matrice cattolica allora in voga. Nel rivolgere l'attenzione ai suoi contemporanei, dunque, l'ispirazione più schiettamente lirica di Leopardi cede il posto alla

satira. Di questo percorso compiuto dal poeta all'interno del genere satirico, i *Paralipomeni* costituiscono indubabilmente il punto d'approdo: le ottave che narrano la vicenda di Topaia celano la derisione del clima sociale della Restaurazione, e il racconto zoepico è animato da riflessioni esistenziali, storiche e morali. Molto è già stato detto sulle ragioni filosofiche che portarono il poeta a questa "conversione". Ma per comprendere in che modo e attraverso quali binari letterari Leopardi fosse approdato al genere eroicomico, occorre compiere una ricognizione sulla tradizione della poesia eroica e della poesia burlesca, allo scopo di delineare un profilo storico-critico dei modelli che lo ispirarono nell'ideazione e nella scrittura dei *Paralipomeni*. Pur mancando studi specifici sull'argomento, nei loro preziosissimi contributi riguardo al poemetto leopardiano alcuni critici, primi tra tutti Gennaro Savarese, Attilio Brilli e Liana Cellerino¹, hanno compiuto alcune importanti riflessioni in merito al "sostrato" letterario e colto su cui poggia l'impalcatura stilistica e linguistica dei *Paralipomeni*, suggerendo come dallo sconfinato repertorio di autori e opere conosciute per studio ed esperienza filologica diretta, Leopardi potesse trarre le suggestioni più variegata ed eterogenee. La scelta stessa del genere satirico implica la varietà a tutti i livelli, e la componente letteraria dei *Paralipomeni* comporta una voluta artificiosità e una complessa e dotta allusività, in un sistema citatorio articolato su tutti gli otto canti. Questa ricerca si propone dunque di tirare le somme segnalando innanzitutto i debiti d'ispirazione che il Leopardi dei *Paralipomeni* contrasse con la tradizione, per comprendere in che modo il poeta si fosse rapportato con la stessa e per individuare quali furono i modelli fondamentali del poemetto satirico, che vengono perlopiù ripresi per rovesciarli, dissaccarli e parodiarli. Questo saggio di raffronti potrà poi servire come pezza d'appoggio per ulteriori approfondimenti critici, con particolare riferimento al tema del rapporto di Leopardi con le sue fonti. Ma andiamo con ordine. È appena il caso di ricordarlo, i testi fondamentali che funsero da repertorio ideologico e figurativo per la satira dei *Paralipomeni* sono in primo luogo i capisaldi dell'epica classica. Leopardi, nel costruire la parodia del racconto epico, parte ovviamente dagli archetipi del genere, l'*Odissea* e soprattutto l'*Iliade*. Di quest'ultima, quella *Batracomiomachia* pseudo-omerica che Leopardi conosceva fin dall'infanzia costituiva la parodia, oltretutto il referente più immediato per i *Paralipomeni*, che ne rappresentano letteralmente la continuazione. Omero e lo pseudo-Omero sono dunque le *auctoritates* cui spesso Leopardi rimanda durante la narrazione, per legittimare la materia della sua poesia, con intento chiaramente comico e dissacratorio: si ricordino ad esempio i versi (tra i tanti altri nei quali Omero è nominato) «morto nella battaglia era, siccome / nel poema d'Omero avete letto, / Mangiaprosciuti»

¹ Si vedano ad esempio i saggi di Brilli 1967; Cellerino 1980; Possiedi 1991; Savarese 1995; Cellerino 1997. A questi fondamentali contributi si vanno ad aggiungere poi Abbrugiati 1997; Policastro 2001; Bazzocchi 2002; Drago 2004.

(I, 14), «o con agio in Omero il leggerete» (I, 15), o ancora «Rubatocchi che fu, come d'Omero / sona la tromba» (I, 21). Tra i modelli antichi non poteva certamente mancare anche il terzo capolavoro dell'epica classica, l'*Eneide* di Virgilio; in questo caso i rimandi sono più sottili e nascosti, meno palesemente esibiti rispetto a quelli che coinvolgono Omero, funzionali comunque alla costruzione di alcuni passaggi (si pensi ad esempio alla "battaglia" narrata nel canto V, in cui muore Rubatocchi, che pare echeggiare certi luoghi dell'*Eneide*, come ad esempio X, 877 e sgg., con la furia di Enea in seguito all'uccisione di Pallante) e quadri d'ambiente, soprattutto a proposito delle suggestioni di cui si nutre la struttura dell'aldilà dei topi, che viene da Leopardi totalmente risemantizzata e piegata alle proprie esigenze comunicative, con l'attacco alle idee sull'aldilà propugnate dalla filosofia spiritualista di matrice cattolica².

Ancora più rilevante è l'influsso che ebbe sui *Paralipomeni* l'epica cavalleresca, "moderna" perché in opposizione alla classicità di Omero e Virgilio. Questa gloriosa tradizione di poemi aveva da sempre catalizzato l'attenzione di Leopardi, il quale certamente li aveva bene a mente anche mentre avvicinava la materia a suo modo epica dei *Paralipomeni*. Il primo autore verso cui occorre rivolgere la nostra analisi è Luigi Pulci: il rapporto dei *Paralipomeni* con il *Morgante* è molto particolare e merita qualche osservazione³. Un'opera siffatta, che univa elemento eroico ed elemento comico (attenzione: non si parla ancora di eroicomico vero e proprio) dovette certo essere ben presente nell'immaginario di Leopardi, come dimostrano vari episodi in cui il poeta riprende suggestioni e figure dall'officina di Pulci. Tralasciando allusioni più superficiali⁴, che pure sono rintracciabili qua e là nel poemetto, la prima corrispondenza significativa riguarda il cantare XV del *Morgante* (ottave 40 e sgg.), a proposito del «padiglione adorno», e l'inizio del secondo canto dei *Paralipomeni*, in cui il verso «bestie che il suol produce e l'aria e il mare» (II, 3), tripartito, rimanda alle ripartizioni del padiglione tessuto da Luciana («nella seconda parte è l'aire puro...; la terza parte è figurata al mare...; l'ultima parte toccava alla

² L'accenno a Virgilio offre lo spunto per chiamare in causa, almeno brevemente, un altro importantissimo modello dei *Paralipomeni*, che gioca un ruolo fondamentale soprattutto nella parte finale del poemetto: si tratta di Dante e della *Commedia*, opera che costituisce certamente il campione esemplare di ogni catabasi e da cui era impossibile prescindere. Riguardo a Dante, un esauriente elenco di tutti i riferimenti contenuti nel poemetto, e soprattutto negli ultimi due canti, hanno fornito i preziosi lavori di Angela Gigliola Drago (Drago 2004) e Gilda Policastro (Policastro 2001), nei quali sono pazientemente rilevati tutti gli echi e le citazioni che sostengono stilisticamente l'importante svolta dell'epopea di Leccafondi. A questi saggi si rimanda senz'altro per un quadro completo delle relazioni tra la *Commedia* (soprattutto l'*Inferno*) e i *Paralipomeni*. Sul rapporto tra Dante e Leopardi si confrontino inoltre i saggi di Lucrezi 1970; Biffoni Arci 1995; Paolini 1998 e Galimberti 1999.

³ Si veda a proposito Distaso 1980.

⁴ Ad esempio certi modi ironici che Leopardi potrebbe aver ripreso dal *Morgante*, accentuandone però la forzatura satirica: per esempio «Siccome cantan d'Omero le carte» (*Morgante*, I, 54), che sembra rimandare alle invocazioni a Omero poco sopra citate.

terra...»), che sono richiamate per descrivere l'intero regno animale secondo le classificazioni volute dai dettami dell'arcaica scuola filosofica cui l'impianto del *Morgante* faceva riferimento, e che tornarono nell'avversata teoria del "senso comune" portata dallo spiritualismo nel periodo della Restaurazione. Nelle successive ottave del poemetto leopardiano (II, 4-5), poi, compaiono prima il cuculo, «misterioso augel», e quindi l'airone:

Era maggio, che amor con vita infonde,
E il cuculo cantar s'udia lontano,
Misterioso augel, che per profonde
Selve sospira in suon presso che umano,
E qual notturno spirto erra e confonde
Il pastor che inseguirlo anela invano,
Né dura il cantar suo, che in primavera
Nasce e il trova l'ardor venuto a sera.

Come ad Ulisse ed al crudel Tidide,
Quando ai novi troiani alloggiamenti
Ivan per l'ombre della notte infide,
Rischi cercando e insoliti accidenti,
Parve l'augel che si dimena e stride,
Segno, gracchiando, di felici eventi
Arrecar da Minerva, al cui soccorso
L'uno e l'altro, invocando, era ricorso.

Gli animali vengono citati anche come volontaria ripresa delle illustrazioni dei bestiari medievali, in particolare dei cataloghi di uccelli che popolano in maniera ricorrente pure i versi del *Morgante*: è il caso ad esempio dell'aquila, della fenice, della tortelletta, del pellicano, dello stesso cuculo e addirittura della «passer penserosa e solitaria» (XIV, 60 e sgg.), che più di un legame sembra avere col *Passero solitario* di Leopardi⁵. Queste consonanze sono il segno della conoscenza dell'opera di Pulci da parte di Leopardi, e mostrano l'atteggiamento che il poeta aveva verso le proprie fonti, gli spunti delle quali vengono sempre elevati a strumento di ironia raffinata e graffiante. Sempre il cantare XIV potrebbe aver suggerito a Leopardi un espediente stilistico che caratterizza l'invenzione dell'Averno dei bruti. Si pensi all'ottava 47 del settimo canto:

Cervi, bufali, scimmie, orsi e cavalli,
Ostriche, seppie, muggini ed ombrine,
Oche, struzzi, pavoni e pappagalli,

⁵ A questo proposito Cellerino rileva «che Leopardi si sia ricordato di un vecchio appunto (passero solitario) vergato su un foglio collegato agli Idilli [...] solo nel momento in cui si trova a sfogliare il bestiario del *Morgante* per imitarne un tratto decisivo, è reso non impossibile dal ricorrere nell'ottava dei *Paralipomeni* e nel *Passero solitario* di un quinario identico in un endecasillabo di rimo uguale: "Nasce e il trova l'ardor *venuto a sera*" e "Tu, solingo augellin, *venuto a sera*"» (cfr. Cellerino 1980, pp. 18-19).

Vipere e bacherozzi e chioccioline,
 Forme affollate per gli aerei calli
 Empiean del tetro loco ogni confine,
 Volando, perché il volo anche è virtude
 Propria dell'alme di lor membra ignude.

La stanza è strutturata per intero sull'elencazione degli animali che affollano il mondo infernale ed è simile a quelle tipiche, iperboliche ottave pulciane tutte costruite su serie serrate di versi popolati da nomi dal sapore popolare e dialettale: «barattole, germani e farciglioni» (XIV 57, 1), «e 'l marin tordo e 'l bottaccio e 'l sassello, / la merla nera e la merla acquaiaola, / poi la tordela e 'l frusone e 'l fanello» (XIV 58, 1-3) e «gattomammon, bertuccia e babbuino, / mufo, camoscio, moscado e zibetto» (XIV 80, 1-2). Il rovesciamento dell'antropocentrismo e lo scherno dell'ideale di privilegio spettante all'uomo passa quindi attraverso la straordinaria cura e attenzione che Leopardi riserva all'elemento bestiale del poemetto: l'inventiva del poeta è corroborata dalla suggestione del grottesco e variegato bestiario pulciano, l'attingere dal quale è operazione di «grandissimo rilievo ideologico, che dall'Averno generale dei bruti, e dall'invenzione straordinaria della morte uguagliatrice misurata sul terreno comico dell'io immortale delle bestie [...] ripercuote su tutto il poemetto non tanto alcune reminiscenze quanto l'immaginazione e la retorica basso comica stessa di Luigi Pulci»⁶. Un ulteriore episodio di matrice pulciana sfruttato da Leopardi riguarda la morte di Margutte, e più precisamente la chiosa giustapposta alla narrazione dell'evento (*Morgante* XIX, 154); questa riporta in una serrata enumerazione le molte lingue in cui è stata tradotta la vicenda:

E fu trovato in lingua persiana,
 Tradotto poi in arabica e 'n caldea;
 Poi fu recato in lingua soriana,
 E dipoi in lingua greca, e poi in ebraea,
 Poi nell'antica famosa romana;
 Finalmente vulgar si riducea:
 Dunque e' cercò la torre di Nembrotto,
 Tanto ch'egli è pur fiorentin ridotto.

È agevole cogliere una certa somiglianza d'impianto tra questa stanza appena citata e l'ottava 43 dell'ultimo canto dei *Paralipomeni*:

Questa in lingua sanscrita e tibetana
 Indostanica, pahli e giapponese,
 Arabica, rabbinica, persiana,
 Etiopica, tartara e cinese,
 Siriaca, caldaica, egiziana,

⁶ *Ibidem*.

Mesogotica, sassone e gallese,
 Finnica, serviana e dalmatina,
 Valacca, provenzal, greca e latina

Il narratore, nell'atto di congedare malizioso i suoi lettori dopo averli accompagnati alle soglie di un oracolo che non avverrà, alza un «polverone babelico e inconcludente»⁷ trasmettendo una ciarla burlesca, per poi ammettere che sarà costretto a interrompere la storia a causa della mancanza di documenti. Viene dunque riproposto il gusto della congestione lessicale tipico dei cantari che era emerso ancora nell'ottava VII, 47. Si tratta di un espediente codificato nella tradizione cavalleresca, il quale conferma della fitta presenza pulciana nel poemetto, evidente soprattutto quando Leopardi dà vita a corto circuiti stilistico-linguistici lontani dalle più sobrie parodie messe a punto per esempio da Ariosto. L'esplosione finale di matrice pulciana tradisce dunque l'origine e la tipologia iperbolica del narratore, che nei *Paralipomeni* si fa garante della propria dubbia attendibilità. Non deve essere casuale, pertanto, che il *raptus* ispirato da Pulci corrisponda esattamente al frustrante scioglimento di una narrazione che si avvia progressivamente al prosciugamento, con l'inconcludente finale a testimoniare il carattere di epopea rovesciata.

L'accenno ad Ariosto⁸ ci permette di guardare immediatamente al suo *Orlando furioso*, poema cavalleresco fecondo di suggestioni per i *Paralipomeni* di Leopardi. Prima di tutto, una considerazione di carattere metrico: proprio Ariosto, più di Pulci, dovette essere il modello che spinse Leopardi ad abbandonare la sestina utilizzata nelle tre traduzioni della *Batracomiomachia* (del 1815, 1821 e 1826) in favore dell'ottava narrativa. Secondo Attilio Brilli, la scelta dell'ottava ariostesca, che Leopardi riteneva "divina", in luogo della sestina «avverte che il tipo di messaggio è nuovo, che gli esempi della tradizione che sorreggono e nutrono la volontà narrativa vanno ricercati prevalentemente in altra direzione, che non quella del poemetto greco [la *Batracomiomachia pseudomerica*]»⁹. All'altezza del 1828 Leopardi avvertiva chiaramente e in

⁷ Ivi, p. 20.

⁸ Sul rapporto tra Leopardi e Ariosto si veda il fondamentale Bigi 1978 e Orelli 2012.

⁹ Brilli 1967, pp. 37-38. Sempre secondo Brilli, sulla questione metrica «un certo interesse mantiene l'ultima parte del discorso sopra la *Batracomiomachia* del '18. Circa l'ottava, in una breve disamina delle forme metriche, scriveva di averla scartata come metro in quanto, a causa delle sue difficoltà (le rime, innanzitutto), lo «avrebbe obbligato a comporre piuttosto che tradurre [...]». Quindici anni dopo, quando si accingeva a continuare con tutt'altro spirito le gesta di questi eroi, avrebbe proposto per un metro che lo avesse aiutato, questa volta, a comporre, non avendo più a tradurre. Il ritmo ampio dell'ottava gli appariva più adatto a incarnare un contenuto estremamente vario, estroso, divertito, impegnato, non accentrabile attorno ad un nucleo, né seguente, perlomeno nei primi canti, un inderogabile sviluppo longitudinale. Volgendosi al nuovo metro, ritrovava nella gloriosa tradizione di quello, come stanza prediletta del cantare e del poema cavalleresco il più variamente intonato, vicino e lontano nel tempo, anche una serie di schemi e una finzione narrativa che gli avrebbero permesso varietà tonale e ampia libertà compositiva, con rallentamenti

maniera definitiva la vitalità del *Furioso*. Si trattava di un apprezzamento che comportò alcune ripercussioni metodologiche nel successivo svolgimento dei *Paralipomeni*, i quali sono caratterizzati da una certa volubilità di tono e di tema, favorita da un verseggiare audace che per il suo intento satirico era insofferente a troppo rigide strutture e simmetrie. Non mancano nel poemetto leopardiano casi di rimandi, per così dire “puntuali”, al *Furioso*. Ci si soffermi ad esempio brevemente su un importante episodio dell’epopea topesca. Si tratta della battaglia¹⁰ del canto V (ottave 43-46) che vede soccombere eroicamente Rubatocchi:

Fuggiro al par del vento, al par del lampo
 Fin dove narra la mia storia appresso.
 Solo di tutti in sul deserto campo
 Rubatocchi restò come cipresso
 Diritto, immoto, di cercar suo scampo
 Non estimando a cittadin concesso
 Dopo l’atto de’ suoi, dopo lo scorno
 Di che principio ai topi era quel giorno.

In lui rivolta la nemica gente
 Sentì del braccio suo l’erculea possa.
 A salvarla da quel non fu possente
 La crosta ancor che dura ancor che grossa.
 Spezzavala cadendo ogni fendente
 Di quella spada, e scricchiolar fea l’ossa,
 E troncava le branche e di mal viva
 E di gelida turba il suol copriva.

Così pugnando sol contro infiniti
 Durò finché il veder non venne manco.
 Poi che il Sol fu disceso ad altri liti,
 Sentendo il mortal corpo afflitto e stanco,
 E di punte acerbissime feriti
 E laceri in più parti il petto e il fianco,
 Lo scudo ove una selva orrida e fitta
 D’aste e d’armi diverse era confitta,

del flusso della narrazione, riprese, sacche di pausa, ellissi, amplissime, divagatorie. Quello che supponeva fosse il metodo compositivo dei poemi cavallereschi, egli lo applicava, per proprio uso e con evidente personalizzazione, al suo poemetto. La sestina non poteva adattarsi a ciò, non avendo alle sue spalle una tradizione parimenti collaudata nella varietà, e per l’uso recente arguto e satirico, ma non fabuloso e vago, anzi con certa incisività figurativa, che di essa aveva fatto il Settecento con, ad esempio, un Casti del *Poema tartaro*, e degli *Animali parlanti*».

¹⁰ Una battaglia che in realtà non verrà mai combattuta: i topi scappano alla sola vista dei granchi. È anche possibile rilevare una certa assonanza con l’episodio di *Furioso* XII, 68-85, in cui Orlando sbaraglia due squadre di saraceni senza nemmeno distogliersi dai suoi pensieri (certo i topi sono stati meno eroici dei nemici di Orlando!), individuando somiglianze soprattutto riguardo alla spada di Rubatocchi e Durindana, e al sacrificio del vecchio saraceno con quello dello stesso Rubatocchi.

Regger più non potendo, ove più folti
 Gl'inimici sentia, scagliò lontano.
 Storpiati e pesti ne restaron molti,
 Altri schiacciati insucidaro il piano.
 Poscia gli estremi spiriti raccolti,
 Pugnando mai non riposò la mano
 Finché densato della notte il velo,
 Cadde, ma il suo cader non vide il cielo.

Il passo è un vero catalogo di calchi contrastanti, oscillanti tra l'aulico e il popolare, tra l'epico e l'eroicomico. Queste ottave in cui il valoroso topo si sta battendo furiosamente fino a scagliare sul nemico addirittura lo scudo, improntate su un tono del tutto iperbolico in cui la deformazione del linguaggio in chiave epico cavalleresca è portata alle sue estreme conseguenze, richiamano da vicino l'episodio di *Orlando Furioso* XIII, 37-38:

Ne la spelonca una gran mensa siede

grossa duo palmi, e spaziosa in quadro,
 che sopra un mal pulito e grosso piede,
 cape con tutta la famiglia il ladro.
 Con quell'agevolezza che si vede
 gittar la canna lo Spagnuol leggiadro,
 Orlando il grave desco da sé scaglia
 dove ristretta insieme è la canaglia.

A chi'l petto, a chi'l ventre, a chi la testa,
 a chi rompe le gambe, a chi le braccia;
 di ch'altri muore, altri storpiato resta:
 chi meno è offeso, di fuggir procaccia.
 Così talvolta un grave sasso pesta
 e fianchi e lombi, e spezza capi e schiaccia,
 gittato sopra un gran drapel di biscie,
 che dopo il verno al sol si goda e liscie.

Corrispondenze di questo tipo punteggiano tutto lo svolgersi dei *Paralipomeni*. Ma sono soprattutto le suggestioni che potremmo definire “metodologiche” a dare l'impronta stilistica più decisiva all'opera leopardiana. Esempi di riprese di moduli, passi e andamenti ariosteschi sono facilmente riscontrabili nel poemetto, nel quale diffusissimo è un atteggiamento imitativo nei confronti di certo Ariosto. Innanzitutto, è possibile indicare la significativa presenza (caratterizza in tre casi su otto l'apertura o la chiusura dei canti) di quel procedimento tipico proprio di Ariosto che ironizzava sui cantastorie, secondo cui il narratore si rivolge direttamente al lettore per introdurlo alla narrazione o per accomiatarlo: si tratta di apostrofi, congedi, imbonimenti che danno vita a una vera e propria affabulazione letteraria, la quale doveva traslare in un mondo artificiale le numerose e taglienti allusioni ai

tempi correnti. Indicativi a riguardo sono i seguenti raffronti; la chiusa del canto IV, «Poi disse quel che riposato alquanto / racconterò, lettor, nell'altro canto», rimanda a «Non più, Signor, non più di questo canto; / ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto» (*Furioso*, XIV, 134), o a «Ma lasciate, Signor, ch'io mi ripose; / poi dirò [...]» (*Furioso*, XLII, 104), oppure ancora a «[...] ch'è giunto alfin mi veggio / di questo canto, e riposarmi chieggio» (*Furioso* XXV, 97); si veda in ultima analisi anche l'incipit del canto VII: il pretestuoso «D'aggiunger mi scordai nell'altro canto» richiama da vicino «Sovvienmi che cantare io vi dovea / (già lo promisi e poi m'uscì di mente)» (*Furioso*, XXXII, 1-2). Certamente questi appelli al lettore sono in bilico tra l'imitazione letteraria e il gioco fine a sé stesso, il cui unico scopo è quello di ironizzare sulla materia della narrazione, con Leopardi che si autoinveste beffardamente del ruolo di cantastorie, geloso custode del proprio racconto. Questi interventi metanarrativi in prima persona rimandano dunque all'Ariosto e alla sua interpretazione letteraria del metodo proprio dei canterini: il continuo emergere di Leopardi dietro la mimesi ariostesca del linguaggio nasconde l'allusione alla grande libertà compositiva del poemetto¹¹. In questo modo, viene recuperata nei *Paralipomeni* la retorica della rottura intermittente e ironica del flusso romanzesco, che in Pulci prima e, soprattutto, in Ariosto poi aveva prodotto esiti fondamentali di straniamento e comicità, quali l'intervento diretto dell'autore, il dialogo coi lettori, l'enfatizzazione dell'azione registica del narratore nel collegamento dei passaggi, la finzione del cantastorie nei finali dei canti e altre affettate artificiosità di toni popolareggianti tipiche dei cantari. L'intervento di Leopardi però è volto piuttosto a frangere che a canalizzare il flusso narrativo, che pure si mostra sostanzialmente compatto gravitando intorno alla vicenda politica e alla rete di allusioni ideologiche, storiche e filosofiche che lo accompagnano. Un altro procedimento tipicamente ariostesco, e più in generale caratteristico del poema cavalleresco sulla suggestione dei cantari, è la costruzione, diffusissima nel poemetto, di versi strutturati su serie piene di parole. Si sono già indicati più sopra, a tal proposito, alcuni riferimenti all'opera di Pulci; qui occorre precisare che la tecnica iterativa e iperbolica dei cantari, «che in origine fu il prodotto di una mente ingenua, testimonianza insieme di un particolare modo espressivo, quanto dell'irresistibile travalicamento della realtà in nome del *raptus*, del fervore immaginifico che altera e trascina la voce del poeta popolare»¹², se era stata proprio dal Pulci in qualche modo “sgrezzata”, fu solo dall'Ariosto portata al suo vertice espressivo, al suo massimo livello per coerenza ed efficacia. È infatti soprattutto nell'*Orlando Furioso* che quei procedimenti venivano investiti di una vivace spontaneità, dietro cui emergeva tuttavia la raffinata calibratura del singolo nesso e del singolo lemma. Il gusto per la ricerca della parola particolare è espediente retorico caratteristico dei *Paralipomeni*, in cui frequentissimi sono

¹¹ Si ricordino a titolo di esempio, tra molte altre di brevità a volte fulminea, le ottave II, 37-38; III, 35; IV, 21; V, 24; VIII, 5-10.

¹² Brilli 1967.

proprio i versi a serie piena di vocaboli che, causando corto circuiti prosodici, mostrano segno di arguzia satirica per la varietà, l'attualizzazione, la disinvoltura, e per la creazione di veri e propri crescendo stilistici con i quali è mosso un modo espressivo altrimenti stereotipo. La mimesi del linguaggio ariostesco perseguita da Leopardi con gusto raffinato e sempre attento all'effetto satirico, è evidente anche nella costante giustapposizione di aggettivi, che spessissimo nel poemetto sono riuniti in coppie, come ad esempio in «per aspra e sanguinosa via» (III, 41); «strana [...] e fera impresa» (VII, 20); «ciel maligno e nero» (VII, 34); «più ciechi abissi e più profondi» (VIII, 7). Significativo è anche l'uso della *ripresa*, mediante la quale due versi o due ottave sono connessi grazie ai rimandi tra due parole simili o appartenenti allo stesso campo semantico, come nel caso di «per aspra e sanguinosa via» (III, 41); «strana [...] e fera impresa» (VII, 20); «ciel maligno e nero» (VII, 34); «più ciechi abissi e più profondi» (VIII, 7). Tali espedienti non sono funzionali solamente a una esteriore patina di antichità e aulicità, ma riprendono i modelli letterari anche nell'ottica del gioco intertestuale volto soprattutto a ironizzare sulla materia poetica.

Oltre ad Ariosto, anche l'epica di Tasso ebbe una certa rilevanza nella strutturazione del poemetto leopardiano. Il rapporto dei *Paralipomeni* con la *Gerusalemme Liberata* è certamente degno di nota; a livello di riprese, è senz'altro da considerare l'immagine del “nugoletto” (*Paralipomeni* V, 37-39)

Venuti erano al loco ove diè fine
 Alla fuga degli altri il Miratondo,
 Loco per praticelli e per colline
 E per quiete amabile e giocondo.
 Era il tempo che l'ore mattutine
 Cedono al mezzodi le vie del mondo,
 Quando assai di lontan parve rimpetto
 All'esercito alzarsi un nugoletto.

Un nugoletto il qual di mano in mano
 Con prestezza mirabile crescea
 Tanto che tutto ricoprire il piano
 Dover fra poco e intenebrar parea,
 Come nebbia talor cui di lontano
 Fiume o palude in bassa valle crea,
 Che per soffio procede e la sua notte
 Campi e villaggi a mano a mano inghiotte.

Conobber facilmente i principali
 Quel di che il bianco nugolo era segno,
 Che dai passi nascea degli animali
 Che venieno avversari al misto regno.
 Però tempo ben parve ai generali
 Di mostrar la virtù del loro ingegno,
 E qui fermato il piè, le ardite schiere
 A battaglia ordinà con gran sapere.

La somiglianza, al netto della risemantizzazione in chiave parodica, con i versi che aprono l'ultimo canto della *Liberata* è evidente (XX, 1):

Già il sole avea desti i mortali a l'opre
 già dieci ore del giorno eran trascorse,
 quando lo stuol ch'a la gran torre è sopra
 un non so che da lunge ombroso scorse,
 quasi nebbia ch'a sera il mondo copre,
 e ch'era il campo amico al fin s'accorse,
 che tutto intorno il ciel di polve adombra
 e i colli sotto e le campagne ingombra.

La narrazione prosegue parallelamente fino alla fuga precipitosa dei topi, che si configura come una parodia puntuale dell'epopea tassiana. Anche la susseguente eroica resistenza di Rubatocchi (su cui cfr. *infra*) pare richiamare un episodio della *Liberata*, e segnatamente la situazione del canto VII (110-113), con Argante solo a parare l'offensiva dei cristiani. Nello stesso canto (VII, 119; ma si possono indicare anche XVIII, 105 o XX, 38) si ritrova la tipica espressione tassiana "mal vivi", ripresa da Leopardi in V, 44 (v. 7: «E tronca le branche e di mal viva»). Ugualmente, il viaggio aereo di Leccafondi e Dedalo del canto VII potrebbe rimandare alla *Liberata*, come dimostra la simmetria con le ottave 15-24 del canto XV. Anche per quanto riguarda Tasso, però, sono le suggestioni stilistiche quelle più indicative dell'atteggiamento di Leopardi verso il modello. Siano ad esempio le rime, che vengono recuperate da Leopardi e rielaborate perlopiù in chiave giocosa; si pensi alla rima equivoca *vòto : voto* (*Paralip.* VIII, 42 e *G. L.* XX, 63) che in Tasso ritroviamo in un contesto guerriero, alto, mentre è ripresa, gratuitamente, da Leopardi per confessare comicamente l'ignoranza della conclusione. All'opposto, è possibile talvolta rintracciare un uso per così dire solenne della citazione rimica: la rima *velo : cielo* (*Paralip.* V, 46 e *G.L.* XX, 5) segna in Tasso il favore del divino per i Crociati, mentre in Leopardi, con sarcasmo, l'ostile indifferenza del cielo per la morte eroica di Rubatocchi (tra l'altro, il secondo verso leopardiano coinvolto nel confronto, «cadde, ma il suo cader non vide il cielo», è modellato a imitazione di una *derivatio* tassiana, del tipo «dolce, ma raddolcir non può mia sorte» di XII, 81)¹³. Come vedremo meglio tra poco, nel far ricorso al canone eroicomico Leopardi generalmente si discosta dal tono del modello alto. Nel farlo, però, non si preclude l'opportunità di avvicinare toni lirico eroici di elegante matrice tassiana, in un processo imitativo che arricchisce di allusioni il legame ineludibile con la tradizione epica e i valori da essa convogliati, un legame che si muove sia sul versante etico che su quello filosofico.

¹³ Su Leopardi e Tasso (al quali il recanatese ispirò anche *il Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*) si veda ad esempio il volume di Tortoreto 1978.

Viste dunque le suggestioni che Leopardi poteva aver tratto dall'epica "ufficiale"¹⁴, è a questo punto opportuno addentrarsi nell'analisi degli sviluppi del genere eroicomico, che dal declino e dalla crisi di quella tradizione alta prese le mosse. In prima battuta, tra i modelli che Leopardi ebbe in mente nell'ideazione e nella stesura dei *Paralipomeni* si deve annoverare l'opera di Alessandro Tassoni, che del genere eroicomico fu il capostipite con la sua *Secchia rapita* del 1616. Oltre alla meccanica con cui si susseguono gli episodi e all'impianto parodico, è possibile riscontrare anche alcune suggestioni tassoniane più precise nel poemetto leopardiano; si pensi innanzitutto all'evocazione nella *Secchia* (V, 23) della *Batracomiomachia*, testo di riferimento per i *Paralipomeni*: «Musa, tu che cantasti i fatti egregi / del re de' topi e de le rane antiche», o l'allusione alla discesa agli inferi virgiliana e dantesca (VI, 19-27), che com'è noto, viene ripresa e parodiata anche da Leopardi. Un'altra affinità riguarda l'episodio di Brancaforte, che nell'atto di disporsi a parlare, sputa (II, 30): «Sputò, mirossi intorno e si compose / Il General dell'incrostata gente», con evidente ripresa dei versi della *Secchia rapita* «Ed ei, poiché fu sorto e si compose / la barba con la man, sputò, e rispose» (IV, 12). Approfondendo l'analisi, si può riscontrare una certa affinità tra la caratterizzazione di Topaia come città di cui «fuore / accusar non potea se non l'odore» (III, 5), e quella di Modena come «quella città fetente» (II, 63). Il ritratto del topo Leccafondi nel canto I (stanza 41):

Fu di sua specie il conte assai pensoso,
 Filosofo morale, e filotopo;
 E natura lodò che il suo famoso
 Poder mostri quaggiù formando il topo;
 Di cui l'opre, l'ingegno e il glorioso
 Stato ammirava; e predicea che dopo
 Non molto lunga età, saria matura
 L'alta sorte che a lui dava natura,

ricorda nella *Secchia rapita* quello del Conte di Culagna (III, 12): «Quest'era un cavalier bravo e galante / Filosofo, poeta e bacchettone»; o quello del monsignore (V, 26): «Questi era in varie lingue uom principale / Poeta singular toscano e latino / grand'orator, filosofo morale...». È pertanto possibile individuare una certa analogia tra i due poeti nel metodo sarcastico con cui vengono presentati i vari personaggi e certe situazioni. La prospettiva dei *Paralipomeni* è però sempre arricchita da uno sguardo al quadro politico e intellettuale dell'epoca che è invece assente in Tassoni. Leopardi fu dunque certamente sensibile anche alle suggestioni che provenivano da questo archetipo del genere eroicomico, la *Secchia* appunto, ma i materiali ripresi sono sempre connotati da un maggior spessore filosofico, il quale attribuisce alle varie citazioni quel

¹⁴ Sulla lettura leopardiana di Ariosto e Tasso (soprattutto prima dei *Paralipomeni*) è fondamentale Italia 2010.

surplus di senso che si traduce infine, nel confronto con il modello, in un più compiuto e sferzante effetto satirico.

Legame ben più stretto connette comunque l'opera di Leopardi con un altro poemetto ascrivibile al genere eroicomico e decisamente più vicino cronologicamente ai *Paralipomeni* rispetto a tutti i modelli indicati finora: si tratta degli *Animali parlanti* (1802) di Gianbattista Casti, autore conosciuto e amato da Leopardi fin dalla gioventù. Almeno per quanto riguarda il loro aspetto esteriore, i *Paralipomeni* si innestano su quel filone della zooepica di cui non mancano esempi nella letteratura del Settecento, tra i quali il più eminente va ricercato proprio nell'opera di Casti. La scelta, da parte di Leopardi, degli *Animali parlanti* come appoggio per i *Paralipomeni* (anche al netto della differente forma metrica adottata, l'ottava in luogo della sestina, per cui valgono le riflessioni di cui alla nota 8)¹⁵, è comunque resa evidente da una somiglianza di impianto generale, nell'allegoria uomini-animali, arricchita dalla satira della superbia umana. In filigrana affiorano numerosissime analogie in episodi e particolari satirici, come ad esempio l'alternarsi di quadretti paesistici e di riflessioni morali, con uno sguardo all'attualità, fra satira e presa di posizione polemica. È possibile intravedere una consonanza tra l'atteggiamento di Leopardi nei confronti della filosofia spiritualista e della generale frivolezza dei costumi degli italiani (con l'aspra polemica antimetafisica e antitrascendente sullo sfondo), e l'atteggiamento coraggioso di Casti che lanciava la sfida, deridendoli, ai miti e alla superbia umana¹⁶. Del Casti quindi Leopardi ammirava la sfrontatezza anticonformistica e la ricerca tutta personale della verità: questo atteggiamento, lo diremo meglio più avanti, sarà però declinato dal poeta dei *Paralipomeni* a una maggiore altezza di tono lirico e sostenuto da una maggiore cura e raffinatezza. Per ora, si segnalino più precisamente i punti di contatto tra le due opere, in modo da avere un quadro il più possibile completo delle loro affinità. La prima analogia si potrebbe definire "d'impianto". Come Casti, infatti, che fingeva di rifarsi allo scrittore preadamitico, Leopardi assume il duplice ruolo del

¹⁵ Scelta che è testimone più in generale di una certa simpatia per la poesia satirica illuministica e tardo settecentesca. Anche Parini ebbe un certo peso a livello di suggestioni: valga come esempio su tutti la satira della fuga dei papalini e del generale Colli ad apertura di poemetto (I, ottave 3 e sgg.), che richiama i versi 68-70 del *Mattino* «col fragor di calde / precipitose rote e il calpestio / di volanti corsier».

¹⁶ Come osservato già da Walter Binni, il quale spiegava inoltre che: «il Leopardi mirava al centro più profondo della posizione spiritualistico-cattolica e perciò non indugiava nella satira anticlericale e antigesuitica del Casti, non raccoglieva lo spunto anticristiano del "gran Cucù" che nel Casti ha così largo sviluppo e nel Leopardi invece è appena accennato («il cuculo che i topi han per divino» II, 6). E si capisce bene che tutto il rapporto è sospeso alla differenza enorme fra il gusto più pettegolo e mediocre del pur così notevole Casti e l'altezza leopardiana che proprio nell'attacco ai "nuovi credenti" disprezzava chi «il bel sognò giammai né l'infinito». L'antispiritualismo leopardiano non perde mai il senso alto della complessità umana, e della sua "umana" tensione all'infinito» (Binni 1973, pp. 229-230).

cantastorie e dell'erudito interprete di antichissime pergamene. Le costruzioni iperboliche del primo sono suffragate dalle dotte falsificazioni del secondo, e il discorso poetico assume un andamento che schernisce e ridicolizza i meccanismi intellettuali di comodo così diffusi nel secolo dei *nuovi credenti*. Molti sono i rimandi per così dire puntuali. Innanzitutto, è notevole la somiglianza del passo dei *Paralipomeni* I, 14-15 con quello di *Animali parlanti* (d'ora in avanti *A. P.*) IV, 12 in cui si accenna alla legge salica, che esclude le donne dalla successione al trono. Nel caso specifico dei *Paralipomeni*, Leccamacine figlia di Mangiaprosciuti viene estromessa dal trono di Topaia, e la polemica che ne scaturisce testimonia la misura del diverso impegno, rispetto per esempio all'opera del Casti, col quale sono sviluppati dal Leopardi anche taluni più bizzarri ambiti di scherzo. Gli echi castiani comunque punteggiano quasi tutti i canti: nel secondo, ad esempio, l'episodio dell'arrivo di Leccafondi al campo dei granchi «ben legato e stretto», ricorda *A. P.* XXI, precisamente la scena in cui il messaggero è legato e trascinato: «e poiché a un piè con un lacciuol legollo, / galoppa avanti e sel trascina dreto» (per cui si veda anche *Paralip.*, I, 20). Degno di nota nei *Paralipomeni* è il tema delle biblioteche, vuote e votate all'apparenza (I, 39):

La biblioteca ch'ebbe, era guernita
 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.

Il rimando è in particolare ad *A. P.* III, 113-114:

E come per lo più vano ignorante
 di biblioteche il possessor, l'erede,
 solo del lusso esteriore amante,
 volumi ammassa, e là non pon mai piede,
 bibliotecari sorci ancora adesso
 ne godono il pacifico possesso.

Questi son fatti; né cercar fa d'uopo
 più solenni argomenti e più specifici
 per ispiegar perché sovente il topo
 mirasi passeggiar fra i geroglifici:
 simbolo esser vi può sì letterario
 quanto quel d'un real bibliotecario?

E ancora al canto XIX, 69 in cui si legge: «Nessuno al sorcio ormai disturbo reca, / e libero ei passeggia in biblioteca»¹⁷.

La lunga digressione del canto IV dei *Paralipomeni* è inaugurata da una divagazione leggera (in merito al presunto anacronismo della narrazione). Di seguito le prime due ottave:

Maraviglia talor per avventura,
 Leggitori onorandi e leggitrici,
 Cagionato v'avrà questa lettura.
 E come son degli uomini i giudici
 Facili per usanza e per natura,
 Forse, benché benevoli ed amici,
 Più d'un pensiero in mente avrete accolto,
 Ch'essere io deggia o menzognero o stolto,

Perché le cose del topesco regno,
 Che son per vetustà da noi lontane
 Tanto che come appar da più d'un segno,
 Agguaglian le antichissime indiane,
 I costumi, il parlar, l'opre, l'ingegno,
 E l'infime faccende e le sovrane,
 Quasi ieri o l'altr'ier fossero state,
 Simili a queste nostre ho figurate.

Le due stanze sembrano ricordare certe movenze castiane, per esempio quelle di A. P. XVI, 2:

Delle antiche perciò bestie parlanti
 le vicende in udir, le costumanze,
 meraviglia non è, se somiglianti
 si trovan spesso alle moderne usanze:
 tal cosa crederai recente e fresca,
 e fu pratica antica animalesca

O quelle di XVIII, 106:

Ché se riflessione, commento o glossa
 faccio talor sopra il brutal governo,
 lo fo perché ciascun confrontar possa
 con quei tempi antichissimi il moderno,
 onde felicitarci appien possiamo
 dei fortunati secoli in cui siamo.

¹⁷ Di minor rilevanza forse, ma pur sempre degne di menzione, le possibili suggestioni suscitate da A. P., V, 99: «Il re l'istruzione, l'eccelso ingegno / commendò del real Bibliotecario, / e lo nomò di gradimento in segno / intimo Consigliere e Segretario: / e in ver se altri hanno una tintura esterna, / il sorcio ne' volumi entra e s'interna».

L'ottava 47 del canto V dei *Paralipomeni*, immediatamente successiva alla morte di Rubatocchi, contiene un'accurata invocazione alla virtù eroica del combattente:

Bella virtù, qualor di te s'avvede,
 Come per lieto avvenimento esulta
 Lo spirto mio: né da sprezzar ti crede
 Se in topi anche sii tu nutrita e culta.
 Alla bellezza tua ch'ogni altra eccede,
 O nota e chiara o ti ritrovi occulta,
 Sempre si prostra: e non pur vera e salda,
 Ma imaginata ancor, di te si scalda.

La stanza è molto somigliante a quella di *A. P.*, VI, 68:

O santa verità, o tu del cielo
 primogenita figlia, e che qualora
 nuda te gli presenti e senza velo,
 il savio ed il filosofo ti adora,
 sol da te di virtù sorgente viva,
 solo da te felicità deriva

E alla sestina XI, 118:

O verità, del ciel figlia diletta,
 che spesso ascosa e tacita ti stai;
 e tu santa Virtù, che si negletta
 fra noi sovente e inonorata vai,
 ah se invano da altrui premio attendete,
 degno premio a voi stesse ognor sarete!

O ancora alla seconda metà di XIV, 54: «Oh giustizia! Oh ragione! Oh sacri nomi! / Siete voi qualità reali e vere, / o vane illusion, sogni e chimere?». Più avanti nel poemetto, gli effetti del malgoverno in Topaia, vengono descritti nel canto VI alle ottave 11-13 come segue:

Quindi i reami lor veracemente
 Fur del mondo di sopra i regni bui.
 Ed era ben ragion, che chiaramente
 Dovean veder che la superbia in cui
 La lor sopra ogni casa era eminente
 Non altro avea che l'ignoranza altrui
 Dove covar: che dal disprezzo, sgombra
 Che fosse questa, non aveano altr'ombra.

Lascio molti e molti altri ordinamenti
 Del saggio nunzio, e sol dirò che segno
 Della bontà de' suoi provvedimenti
 Fu l'industria languir per tutto il regno,

Crescer le usure, impoverir le genti,
 Nascondersi dal Sol qualunque ingegno,
 Sciocchi o ribaldi conosciuti e chiari
 Cercar soli e trattar civili affari.

Il popolo avvilito e pien di spie
 Di costumi ogni dì farsi peggiore,
 Ricorrere agl'inganni, alle bugie,
 Sfrontato divenendo e traditore,
 Mal sicure da' ladri esser le vie
 Per tutta la città non che di fuore;
 L'or fuggendo e la fede entrar le liti,
 Ed ir grassi i forensi ed infiniti.

Queste ottave paiono richiamare i modi con cui il Casti aveva svolto il tema della «pubblica infelicità», soprattutto in *A. P.*, X, 58:

E ognor moltiplicandosi le spie,
 i sospetti, i pericoli, i timori,
 le persecuzion, le prigionie,
 per sottrarsi a disastri anche maggiori,
 altri emigraro in region lontane
 Altri s'uniro all'Elefante e al Cane

In XXIV, 105:

E acciò sicura e facile s'ottenga
 di felicità pubblica un preludio
 a tutti gli animai vietata venga
 qualunque istruzion, qualunque studio,
 e tolta alfin la letteraria scabbia,
 di filosofeggiar cessi la rabbia;

E quindi in XXIV, 111:

E poiché l'ignoranza e gl'ignoranti
 sempre fur, saran sempre e sempre sono
 della quiete pubblica i garanti
 e i sostegni più stabili del trono,
 dai prenci, finchè avranno oncia di senno,
 questi onorar, questi premiar si denno.

Nel canto VII del poemetto leopardiano si possono riscontrare ancora due episodi di vistosa ripresa. Il primo riguarda il tema del continente perduto, Atlantide, di cui Casti aveva parlato in *A. P.*, XXIII, 65-75; si osservi la somiglianza dei versi che la introducono nella narrazione: «Atlantide chiamata, immensa terra / di cui leggera fama or parla ed erra» (*Paralip.*, VII, 33) richiama «Nell'isola che Atlantide si disse, / di cui tanto si parlò e si scrisse».

Il secondo episodio riguarda la descrizione del mondo preistorico e dei suoi abitanti dell'ottava 35:

Per ogni dove andar bestie giganti
 O posar si vedean su la verdura,
 Maggiori assai degl'indici elefanti,
 E di qual bestia enorme è di statura.
 Parean dall'alto collinette erranti
 O sorgenti di mezzo alla pianura.
 Di sì fatti animai son le semente,
 Come sapete, da gran tempo spente.

La stanza è modellata su due suggestioni castiane. La prima è in *A. P.*, X, 63:

Molti dei grossi bestion s'uniro
 all'Elefante, e feron causa insieme;
 il Cabiai, l'american Tapiro,
 il gran Mammut, di cui s'estinse il seme,
 ed altri che per mole o per figura
 all'elefante avvicinò natura

La seconda è alle stanze 32-34 del canto XXIV:

Fendean le placide onde in gruppi vari
 vettureggiando in sulle groppe carche;
 getti d'acqua spandean dall'ampie nari,
 e sembravan di zattere e di barche
 convogli e carovane, o galleggianti
 mobili scogli e isole natanti

Da numeroso treno accompagnati
 venian con pompa e con impegno lusso
 delle grandi potenze i deputati,
 ov'esser debbe il grand'affar discusso;
 come se d'orgoglioso insano fasto
 fossero eletti a sostener contrasto.

L'alta amfibia potenza ostentar vuole
 l'orribil Idra: dietro si traea
 bestie d'informe e mostruosa mole:
 sovra immensa testuggine sedea;
 lenta procede e, qual regina in soglio,
 seduta par sovra ambulante scoglio.

Nell'ultimo canto dei *Paralipomeni* va segnalato un altro punto di contatto con Casti nella già citata ottava 43, vale a dire il procedimento di serrato affastellamento nominale che è tipico anche degli *Animali Parlanti*. Si veda ad esempio *A. P.*, XVII, 15:

E come poi monoteliti e gnostici,
 e luterani in oggi e calvinisti,
 furonvi allor ageniti, caostici,
 corvisti, oracolisti, umbilichisti,
 ed altri e altri teologi bisbetici,
 novatori, scismatici ed eretici.

Si potrebbe continuare a lungo l'elenco dei rimandi tra le opere, che sono molti di più e insistiti, specie se si spinge l'analisi comparatistica a un livello microtestuale più approfondito¹⁸. I casi particolari di richiami e citazioni sin qui elencati, dunque, non sono che alcuni dei molti episodi in cui la satira di Leopardi attinge al repertorio castiano. Allo stesso tempo, essi rappresentano gli esempi più significativi e indicativi dell'atteggiamento di Leopardi verso la sua fonte, che veniva ripresa e filtrata attraverso un accurato processo di rielaborazione. A fronte delle affinità di cui abbiamo parlato all'inizio del paragrafo, riscontrabili soprattutto sul piano degli echi e dei richiami, si deve infatti sottolineare in ultima analisi il diversissimo livello di impegno riconoscibile tra l'opera di Leopardi e quella illuministico-riformistica del Casti. Spingendo il confronto più in profondità, risulta evidente come il poemetto di Casti si svolga nel tono medio proprio di quelle favole che, pur allegorizzando la realtà e narrandola solo attraverso il filtro dell'allusione, non travalicano mai il terreno che è loro proprio. Casti, infatti, non infrange quasi mai lo schema favolistico e il ritmo narrativo-descrittivo che guida l'andamento del suo poema. Non così nei *Paralipomeni*, in cui la scena è continuamente sommosa dalla varietà dei punti di vista e dei cambi di focalizzazione. La satira politico-ideologica di Leopardi, inoltre, comporta sempre un forte impegno morale, e se nei personaggi del poemetto si rappresentano le vicende dei gruppi liberali e dei reazionari, sullo sfondo la specie topesca altro non incarna se non l'intera umanità, imbevuta di opinioni progressiste e ossequiosa della nuova teologia antropocentrica neocristiana o idealistica. Il fatto che, rispetto agli *Animali parlanti*, i protagonisti antropomorfizzati dei *Paralipomeni* appartengano a specie inferiori e comunemente disprezzate, per nulla esotiche e anzi immediatamente riconoscibili, rivela che in Leopardi è caduto l'univoco legame allegorizzante che in Casti collegava le singole caratteristiche ferine (leonine,

¹⁸ Binni 1973, p. 229: «la statua del cane (e in Leopardi del topo) all'ingresso della biblioteca, l'ambascieria del cane e del can barbone (e del conte Leccafondi nel Leopardi) con la vista in tutti e due del campo di battaglia sanguinoso [passo arricchito da echi tassiani: cfr A. P. XIII, 78-92], il cordone onorifico di Leccafondi e del cane, l'idea dei "damerini" (e dei "damerini della patria" in Leopardi); la trovata del pelo dei congiurati (e dei liberali in Leopardi, già presente nella *Palinodia*); l'interrogazione del gran Corvo (e dei topi morti in Leopardi); le comuni digressioni sulla legge salica, sui riti mortuari dei popoli selvaggi; la buca del gran Cucù (e l'inferno dei topi in Leopardi); la satira delle teorie dell'equilibrio europeo e delle carte costituzionali, il trattato dell'io. E sin atteggiamenti precisi di personaggi: come è il caso della volpe del Casti e del re Senzacapo del Leopardi, nemici dei libri e dell'istruzione; o come è il caso del generale leopardiano dei granchi nel suo sputare e rassettarsi che deriva dalla satira del cane demagogo che si spurga e si "pone in contegno"».

volpine, asinine etc.) alle attitudini morali e ai comportamenti dei gruppi sociali (aristocrazia, popolo, intellettuali) dell'epoca rivoluzionaria. La diversità di impegno è dunque particolarmente evidente proprio dove più convergenti sembrano i punti di vista dei due poeti: mentre condanna le storture della politica, Leopardi sostanzia le proprie immagini di un vigore e una plasticità che Casti, proprio perché più disimpegnato, non arriva mai ad attingere.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbrugiati P. (1997), *Quetes, enquetes et conquetes: les voyages des Paralipomeni della Batracomiomachia de Leopardi*, «Italiens», n. 1, pp. 27-45.
- Bazzocchi M.A. (2002), *Per leggere un'opera fraintesa*, in *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di M.A. Bazzocchi, R. Bonavita, Roma: Carocci, pp. 7-28.
- Biffoni Arci B. (1995), *Dante in Leopardi*, «Italienische Studien», n. 16, pp. 45-63.
- Bigi E. (1978), *Leopardi e l'Ariosto*, Firenze: Olschki.
- Binni W. (1973), *La protesta di Leopardi*, Firenze: Sansoni.
- Brilli A. (1967), *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino: Argalia.
- Cellerino L. (1980), *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza: Lerici.
- Cellerino L. (1997), *L'io del topo. Pensieri e letture dell'ultimo Leopardi*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Distaso G. (1980), *Il Morgante nei Paralipomeni leopardiani*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», n. 23, pp. 263-272.
- Drago A.G. (2004), *Il poeta nell'Ade. Commento ai Canti VII e VIII dei Paralipomeni della Batracomiomachia di Giacomo Leopardi*, Pisa: Giardini.
- Galimberti C. (1999), *Sull'inferno dei Paralipomeni*, «Rivista internazionale di studi leopardiani», n. 1, pp. 19-24.
- Italia P., a cura di (2010), *Leopardi e il '500*, Pisa: Pacini.
- Lucrezi B. (1970), *Dante nella poesia e nel pensiero di Leopardi*, Firenze: Olschki.
- Orelli G., (2012) *La qualità del senso. Dante, Ariosto, Leopardi*, Bellinzona: Casagrande.
- Paolini P. (1998), *Leopardi di fronte a Dante*, «Otto-Novecento», 22, n. 1-2, pp. 39-71.
- Policastro G. (2001), *La morte e l'aldilà. Parodia e auto parodia nell'ultimo Leopardi*, «Allegoria», n. 38, pp. 25-51.
- Possiedi P. (1991), *Di rane, di topi, di granchi e della poesia narrativa leopardiana*, «Forum Italicum», n. 2, pp. 245-261.
- Savarese G. (1995), *L'eremita osservatore. Saggio sui "Paralipomeni" e altri studi su Leopardi*, Roma: Bulzoni.
- Tortoreto A. (1978), *Leopardi e Tasso*, Firenze: Olschki.

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma “La Sapienza”
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino “Carlo Bo”
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale