

Omero e Ossian nei Primi Canti di Leopardi

Francesca Bianco

Volume 42, numéro 1, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1088994ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38472>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bianco, F. (2021). Omero e Ossian nei Primi Canti di Leopardi. *Quaderni d'Italianistica*, 42(1), 253–284. <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38472>

Résumé de l'article

Il saggio riconsidera l'intero contesto dei primi Canti leopardiani in rapporto alle due maggiori esperienze di traduzione di Cesarotti: le Poesie di Ossian e l'Iliade. Variamente collegata al concetto di epica antica, benché intesa in modo diverso dal punto di vista sia antropologico sia geografico, la ricezione delle due opere si pone al centro di un nodo interpretativo ed estetico particolarmente centrale nei primi anni dell'Ottocento, un nodo che dà vita a un dibattito al quale partecipa anche il giovane poeta di Recanati. Il suo intervento trova riscontri importanti sia nelle riflessioni affidate ad alcune opere teorico-filosofiche sia attraverso una rete di reminiscenze che punteggiano i versi dei primi Canti. Soprattutto in quest'ultimo caso, Leopardi mostra di attingere all'immaginario dell'epos grazie al filtro della nuova langue creata dall'abate padovano, punto di partenza anche per altre celebri traduzioni iliadiche dell'epoca, che in questo studio sono messe a confronto.

OMERO E *OSSIAN* NEI PRIMI *CANTI* DI LEOPARDI

FRANCESCA BIANCO

Abstract: Il saggio riconsidera l'intero contesto dei primi *Canti* leopardiani in rapporto alle due maggiori esperienze di traduzione di Cesarotti: le *Poesie di Ossian* e l'*Iliade*. Variamente collegata al concetto di epica antica, benché intesa in modo diverso dal punto di vista sia antropologico sia geografico, la ricezione delle due opere si pone al centro di un nodo interpretativo ed estetico particolarmente centrale nei primi anni dell'Ottocento, un nodo che dà vita a un dibattito al quale partecipa anche il giovane poeta di Recanati. Il suo intervento trova riscontri importanti sia nelle riflessioni affidate ad alcune opere teorico-filosofiche sia attraverso una rete di reminiscenze che punteggiano i versi dei primi *Canti*. Soprattutto in quest'ultimo caso, Leopardi mostra di attingere all'immaginario dell'*epos* grazie al filtro della nuova *langue* creata dall'abate padovano, punto di partenza anche per altre celebri traduzioni iliadiche dell'epoca, che in questo studio sono messe a confronto.

Quadro preliminare

'Antico e moderno,' 'settentrionalità e meridionalità,' 'Oriente e Occidente' rappresentano categorie antropologico-culturali, estetiche e quasi storiche (Felici) che accompagnano l'intera produzione leopardiana. La riflessione del poeta percorre non solo il diario dei pensieri, ma arriva fino al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, assumendo qui risvolti politico-civili,¹ e al *Dialogo della Natura e di un Islandese* (entrambi del 1824), per poi svilupparsi ulteriormente. Tuttavia, essa trova la propria origine ideologica a monte nell'*Esprit des lois* di Montesquieu (1748) e una sorta di conferma nelle pagine della *Corinne* di Madame de Staël (Felici). Il lungo percorso si riconduce variamente alla cosiddetta "teoria dei climi," di cui il recanatese eredita la concezione deterministica

¹ Per una disamina dell'opera in questa direzione, contestualizzata nella cornice topografico-antropologica si rinvia a Tramontana.

settecentesca; ma diversamente da Montesquieu il piano della riflessione non è più psicologico bensì ontologico.²

L'insieme di queste riflessioni trova un primo completamento se si aggiungono inoltre i concetti di 'ingenuo' e 'sentimentale,' che riassettano l'equilibrio sul piano più specificatamente poetico-artistico.³ La riflessione sul primitivismo influenzato dalla topografia inizia però quasi inconsapevolmente ancora prima di queste fasi più mature, manifestandosi intorno alla metà degli anni dieci, prima con la *Storia dell'astronomia* (1813) e poi con le lettere alla *Biblioteca italiana*. Ad attirare la sua attenzione è una letteratura 'barbara' nordica, nei confronti della quale il poeta oscilla tra una presa di distanza per ragioni geo-antropologiche, concretizzate in una profonda diversità del sentimento patetico, e un successivo sforzo di acclimatazione di una tradizione nordica – ritenuta autenticamente antica – nell'uomo di lettere del Sud. In questo senso il rapporto con le *Poesie di Ossian* diventa una cartina di tornasole emblematica per seguire i passaggi di questa lunga riflessione. La consapevolezza del primato indiscusso degli 'antichi,' e quindi dell'ineluttabilità di un dialogo continuo con una tradizione considerata inarrivabile, si inserisce in un ragionamento categoriale che diventa così più ampio e teso a ridefinire il concetto leopardiano stesso di 'antichità.'

Ma ad agire all'interno di un sistema già così articolato è inoltre uno dei nodi fondamentali del complicato passaggio fra Sette e Ottocento, ossia lo sfumato ma inarrestabile cambiamento della sensibilità e del gusto, iniziato a passi lenti e puntiformi fin dalla metà del XVIII secolo. È la stagione in cui cominciano ad essere rivalutati gli irregolari⁴ e anche la natura inizia ad essere assecondata e accolta nella sua non omogeneità, pur rimanendo – in questa prima fase – ancora all'interno di un alveo in cui si continua ad intravedere l'ordine razionale. L'incontro con il Cesarotti traduttore dell'*Ossian* e della grande impresa iliadica, avvenuto nell'estrema giovinezza, diventa determinante per un approccio all'antico che non si identifica univocamente con un'erudizione fine a se stessa, racchiusa in un'acritica e distaccata superiorità, ma al contrario rende sempre più malleabile una *materia* le cui potenzialità erano state rese sempre più evidenti dall'ultimo

² La teoria dei climi in relazione al pensiero leopardiano è discussa da Di Meo. Una prima panoramica del rapporto tra Nord e Sud è reperibile in Lentzen, Placanica e Felici.

³ Ulteriori approfondimenti sono reperibili in Rigoni.

⁴ Fra tutti Shakespeare, di cui proprio in questo periodo compaiono le prime traduzioni in italiano. Cfr. Bianco, *Shakespeare in Italia*.

periodo dell'Arcadia (Bianco "In margine" e "Ossian"). Questo è caratterizzato da un'atmosfera più malinconica, in cui lo sguardo sulla natura tende a non ritrovarsi più nei bozzetti bucolici, ormai artefatti e fondati sul limitante rapporto oraziano dell'*ut pictura poesis*, bensì a riconoscersi in una nuova sensibilità (Battistini, "La sensibilità pittoresca"). Uno stato dell'animo suggerito dall'estetica del pittoresco e innervato da una leucocolia riflessiva che non aspira più a un rapporto competitivo con la natura, bensì a un'armonica simbiosi: un processo che si reifica modificando le fondamenta stesse della forma testuale dell'idillio.⁵ Se da una parte la natura non è ancora definita come sublime, dall'altra è inquadrabile secondo una categoria non più in linea con il concetto estetico del Bello inteso secondo l'accezione classica. Questo nuovo ordine viene potentemente investito della sensibilità umana, costruendo un rapporto intimo con il paesaggio, che inizia così a essere interiorizzato e a rispondere a canoni molto lontani da quelli originari:⁶ l'*ἐνέργεια* dell'evidenza classica e primo settecentesca, pur rimanendo presente nelle numerose descrizioni paesaggistiche (dall'*Elegy* di Gray alle riflessioni di viaggio di Bertola) si confonde con il gusto incipiente.⁷

⁵ Risente profondamente di questo processo anche Cesarotti, divenuto Meronte Larisseo nel 1777 a Roma, ma che tra il 1771 e il 1772 aveva partecipato al 'concorso' veneto per la traduzione dell'*Elegy* di Thomas Gray. Cfr. Bianco, "La traduzione cesarottiana." Sulla vicenda si rinvia anche a Tongiorgi. Non a caso, per quanto riguarda il concetto di 'competizione,' il 'gareggiare' (per usare il lessico cesarottiano) sarà ora semmai riservato al genio creativo del traduttore, teso a cogliere l'essenza più intima della cultura nuova, riplasmata dalla sua penna. Relativamente alla dimensione del pittoresco, invece, si vedano Battistini, "La sensibilità pittoresca" e Battistini, "Lo specchio e la lampada."

⁶ A simbolo di questa nuova *allure* può essere portata la *Vita* di Vittorio Alfieri (manifestazione degli anni in cui questo processo si giova di un consolidamento più evidente), il quale per altro riconosce nell'*Ossian* una perfetta consonanza estetica ed emotiva: "la novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benché non avessi letto l'*Ossian*, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorché più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti" (97–98). Sul processo di intimizzazione del paesaggio si rinvia a Battistini, "Lo specchio e la lampada."

⁷ "[...] vos rochers couverts de chênes touffus et de brouillard, votre ciel orageux, vos torrens mugissants, vos stériles déserts, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grande et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso, et les jardins d'Alcinouïs" (Cesarotti, *Epistolario*, vol. 1, p. 10). Sul cambiamento del gusto nel Settecento si veda inoltre Michèle e Antonio Stäuble, e Morpurgo-Tagliabue. Per il concetto di 'evidenza' si rinvia invece a Beniscelli, "Introduzione" e Beniscelli, "L'io in figura."

Tale transizione, sfumata ma sempre più evidente, trova nell'abate padovano uno dei maggiori esponenti, sia grazie alle sue traduzioni, sia in virtù di una teorizzazione filosofica che trova spazio nei numerosi saggi critici, tra i quali – in questo caso – il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (1762).⁸ Sulla base di una componente vichiana molto presente all'interno del pensiero cesarottiano (Costa), la quale, assieme ai prodromi del *Περί Ύψους* longiniano recuperabili nell'*Ossian*, imprime nella poetica dell'abate una tensione verso il sublime sempre più definita, si delineano i nuovi termini della celebre querelle, a cui parteciperà anche il giovane conte recanatese.⁹ Inoltre, la natura, posta al centro di questa riflessione e intesa come conseguenza della transizione in atto, è ora considerata come dimensione interiore, che solo l'arte riesce a cogliere; si rende pertanto elemento di continuità tra ciò che vive dentro e fuori l'animo umano, secondo un'estetica che in Cesarotti è anche antropologia e che Leopardi coglie nel suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Il saggio rilegge criticamente e con un'impronta cronologica l'intero contesto nei primi *Canti* leopardiani e mira a porli in rapporto con l'abate padovano per farne emergere la tessitura linguistica sottesa alla densa trama di tangenze (spesso trascurate dalla critica) che offrono nuove prospettive di riflessione sul tema. Compiere tale disamina, tuttavia, significa incamminarsi all'interno di un percorso dall'andatura oscillante, costituito da fasi alterne, da prese di distanza ricucite in un secondo momento e affidate sempre a sedi adibite alla riflessione teorica (*Lettere alla Biblioteca Italiana, Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e, ovviamente, lo *Zibaldone*), pur nello stesso tempo mantenendo costante lungo gli anni il dialogo fra le due componenti (Omero e Ossian) all'interno dello spazio creativo poetico.

⁸ L'opera si legge ora in Cesarotti, *Sulla tragedia*.

⁹ Si tenga presente che Cesarotti rimane docente di greco antico ed ebraico e che l'enciclopedia esperienza dell'*Iliade* diventerà l'opera di una vita. "Il tema dell'«origine» in Cesarotti può dunque aprire la strada ad una lettura nuova dell'«antico», che sarà determinante per Leopardi: i classici vanno guardati con occhi nuovi che cerchino nell'antico non la cultura ma la natura, non la civiltà ma l'origine. Da questa premessa – che condurrà anche ad una nuova immagine di Omero – discende una visione che può includere un'antichità non greco-romana, come quella di Ossian: cercare nell'antico l'origine, la natura, l'innocenza trasforma infatti la polemica tra antichi e moderni, dando ragione ai primi ma non ai loro partigiani classicisti, e aprendo il varco a un'antichità «barbara», non consacrata dalla tradizione rinascimentale" (Finotti, "Introduzione" 27–28).

Le prime riflessioni teoriche

Il giovane recanatese, infiammato sin da bambino da un maestro che aveva saputo affascinarlo con la ricostruzione di due facce del mondo antico antropologicamente e geograficamente diverse, vede nelle opere dell'abate padovano un punto di riferimento e un elemento di confronto costanti, per quanto nell'apparente contraddittorietà delle meditazioni che animano tale percorso. Tuttavia, riordinare la logica di un iter non sempre lineare è l'obiettivo finale che emerge da un ragionamento organico su di esso: il continuo ritorno sull'*Ossian*, emblema dell'epica nordica e considerato da Leopardi storicamente autentico, ne sposta l'ambito di giudizio da quello materiale – geografico e antropologico – a quello emozionale, e quindi patetico, con particolare riferimento alla malinconia, elemento, quest'ultimo, strutturante della nuova sensibilità di cui lo stesso Ossian si fa portatore.

L'ago della bussola leopardiana si orienta così verso una seconda fase del proprio pensiero, che prelude a un mutamento tutto filosofico rappresentato da un riordino radicale del rapporto fra la natura e l'uomo in relazione alla felicità e al significato della sua esistenza. Il profondo ammiratore dei classici cerca in essi e nelle loro traduzioni le tonalità nuove del patetico e del sublime longiniano per infiltrarne la sua poesia, attraverso una ridefinizione della categoria del primitivo, strettamente connessa con i concetti di infinito, di indefinito e soprattutto di ingenuità, vicina a uno stato di natura di ascendenza quasi rousseauiana.¹⁰

Le riflessioni contenute nelle lettere alla *Biblioteca italiana* e nello *Zibaldone* inseriscono quindi in questa dimensione anche le *Poesie di Ossian* (Blasucci, "Sull'ossianismo"), considerate la nuova epica nordica. La chiave di volta in direzione dell'allargamento di tale limite, che finora non aveva oltrepassato né geograficamente né cronologicamente i confini della latinità, è ovviamente rappresentata dalla straordinaria esperienza di Cesarotti, che non a caso traduce sia l'*Ossian* – per primo – sia Omero. La ricaduta dell'attività dell'abate padovano, forgiatore di una nuova *langue* epica, protagonista della produzione letteraria successiva,

¹⁰ Si confrontino, come primo esempio, i seguenti passi: "Ce période du développement des facultés humaines, tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour propre, dut être l'époque la plus heureuse, et la plus durable" (Rousseau 171), e "l'uomo tal quale è ridotto, non può godere maggior felicità che in uno stato di civiltà media, dove prevalga la natura, quanto è compatibile colla sua ragione già radicata in un posto più alto del primitivo" (Leopardi, *Zibaldone* 123). Sul rapporto Leopardi-Rousseau si rinvia a Forni.

accompagna, nella sua doppia accezione ossianica e omerica, anche l'intero percorso del recanatese, dalle puerili ai *Canti*.¹¹ Parallelamente alle poesie celtiche, la costante memoria dei versi iliadici risponde in prima istanza alla grande ammirazione per il lavoro di Monti, considerato esempio perfetto e irraggiungibile di traduzione poetica; tuttavia, se da una parte a Leopardi era ben nota anche la traduzione di Cesarotti, dall'altra quest'ultima permea in profondità i versi del poeta di Alfonsine, poiché egli deve in grande abbondanza la sua opera alla doppia versione di prosa e poesia del professore (Bruni).

La *koiné* linguistica creata e poi solidamente teorizzata da un antichista di formazione, proiettato verso il contemporaneo cambiamento del gusto gode quindi di una testimonianza di eccellenza che, attraverso Monti, riconosce il proprio punto di caduta nei *Canti* leopardiani. Il nuovo paradigma del genere epico emerge dalla consapevole fusione di due filoni linguistico-culturali la cui osmosi si pone alla base del radicale rinnovamento del concetto stesso di primitivismo – le cui radici affondano nell'epoca del *tournant des lumières*, ma i cui effetti si manifestano con una nuova gamma di intonazioni nella letteratura di primo Ottocento.

La riflessione leopardiana su questi temi si compie nelle prose che accompagnano la stesura dei versi, precipitato concreto di tali ragionamenti. Il processo di avvicinamento di *Ossian* ad Omero era inconsciamente avvenuto già durante il periodo delle fantasie poetiche infantili, ma se a quell'altezza cronologica si basava su un accostamento ancora ingenuo, la maturità permette di ancorare questa prima intuizione a fondamenti teorici ben più solidi, tanto più che nei *Canti* non sono più presenti le grandi scene belliche dei componimenti puerili. In una dimensione diventata più riflessiva e intima è perciò naturale per il giovane percepire una maggiore affinità per le tormentate atmosfere ossianiche che condurranno a una nuova tipologia di sublime (Macchioni Jodi). D'altra parte "Il tuono delle sue [di Omero] narrazioni somiglia molto al canto delle sue cicale: è lungo, ed uniforme. La tenera Apostrofe di Ossian rompe la monotonia dello stile, e corregge la ferocia che ispirano le scene di guerra".¹² Tale bipartizione è rilevabile nei versi leopardiani

¹¹ Il presente studio si configura come il prosieguito di un precedente lavoro in cui è stata affrontata l'analisi della presenza dei poemetti nelle poesie puerili. Cfr. Bianco, "In margine alle *Puerili*," ma soprattutto Bianco, "Ossian nelle *Puerili*."

¹² Cesarotti, *Poesie di Ossian*, vol. 1. Il passo si trova nelle *Osservazioni a Fingal*, 202.

che si affidano di volta in volta a questa duplicità, che segna però un amalgama molto denso.¹³

La prima occasione in cui si incontra l'*Ossian* negli scritti leopardiani è la *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* del 7 Maggio 1816, in cui il poeta discute sull'intenzione del Sig. Bernardo Bellini di tradurre "in verso italiano tutti i poeti classici greci." (*Tutte le poesie* 939) Commentando con sconcerto la notizia si sofferma criticamente sulle dichiarazioni di Bellini riguardo all'*Iliade*, poiché questi sosteneva di aver voluto tradurre l'opera in modo "che facciasi leggere non che senta noia, ma con qualche diletto," sperando che "ove che sian bennate e gentili donzelle, non saranno schive di veder vestita novellamente alla miglior foggia italiana l'*Iliade* del grande Omero" (940) A tali affermazioni risponde deciso che "la traduzione di Cesarotti che alla fin fine ha molta bellezza, che che ne dica chi non l'ha letta, o l'ha letta solo per dirne male, potea risparmiargli la fatica." (940)

Leopardi inizia, perciò, difendendo il lavoro dell'abate padovano, salvo poi correggere la sua posizione pochi mesi dopo nella *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi* del 18 luglio 1816, in cui afferma:

Leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, [...] e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero, Virgilio e Tasso né vogliate innestare ne' lor celesti Poemi Fingallo e Temora, con far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie. [...] Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siam da tanto, come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi. (942–44)

La cifra stilistica è qui superata dalla dimensione geografica: la poesia nordica, considerata pienamente 'primitiva' è percepita come troppo lontana dalla tradizione classica e dai grandi poeti moderni su cui ormai si era formata da secoli la sensibilità letteraria; perciò, se proprio si desidera entrare in contatto con quella produzione e 'nutrirsiene,' è necessario poi prenderne le distanze per ritornare nell'alveo della tradizione più consolidata e attraverso di essa intraprendere una propria strada all'insegna dell'originalità.

¹³ Si analizzano soltanto i componimenti fino al 1821, ossia prima del silenzio poetico colmato dalle *Operette*.

1816: esperimenti poetici

Un primo risultato di queste riflessioni si concretizza nel frammento XXXIX del 1816:¹⁴

- 13 Limpido il mar da lungi, e le campagne
 e le foreste, e tutte ad una ad una
 le cime si scoprián delle montagne.
 [...]
- 31 Un nugol torbo, padre di procella,
 sorgea di dietro ai monti, e crescea tanto,
 che **più non si scopria luna né stella.**
 [...]
- 49 Dentro le nubi in paurosa foggia
 guizzavan lampi [...]
- [...]
- 61 E il tuon veniale incontro come fera,
 ruggiando orribilmente senza posa;
 e crescea la pioggia e la bufera.
 E d'ogn'intorno era terribil cosa
 il volar polve e frondi e rami e sassi,
 e il suon che immaginar l'alma non osa.

(*Canti* [Gavazzeni] 637–42)¹⁵

La scena si apre con la descrizione di un cielo notturno sereno, illuminato dalla luna che rischiara il paesaggio, un *topos* frequente nei poemetti; ma l'origine dell'immagine è probabilmente una reminiscenza omerica. Si crea così un dialogo che, *de facto*, accomuna i due filoni all'interno di un medesimo spazio stilistico, proprio come teorizzato nelle lettere. L'interconnessione, in questo caso interna all'ambito naturalistico, si attiva (vv. 13–15) richiamando la celebre similitudine dell'VIII canto dell'*Iliade*, che sarebbe stata inserita nella traduzione leopardiana inclusa nel successivo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e avrebbe agito sull'*incipit* della *Sera del dì di festa* (*Canti* [Gavazzeni] 637). Il continuo

¹⁴ Sulla prodigiosa produttività leopardiana del 1816, anno fondamentale per la crescita artistica del poeta, cfr. Genetelli.

¹⁵ D'ora in poi i grassetti sono aggiunti per evidenziare il testo.

intreccio in cui si sfumano le derivazioni plurime avvia fenomeni contestuali dove alla patina omerica si aggiunge anche una probabile suggestione ossianica: “le cime si scopriano delle montagne” (v. 15) richiama “[...] della rupe / la verde cima al suo splendor sorride” (*La battaglia di Lora*, vv. 33–34).¹⁶

La situazione di placida quiete iniziale è destinata però a mutare repentinamente, riproponendo un meccanismo noto alle *Poesie*: sopraggiunge, infatti, una grande nube che sale minacciosa da dietro un monte e cresce scendendo a valle (vv. 31–32). Il motivo ricorda un passo (diversamente ambientato) della versione cesarottiana del poema omerico:

[...] quale da un masso
 alpigiano pastor vede avanzarsi
 nugolo rapidissimo nerissimo
 spinto sul mar dal soffio aspro di Zefiro
 che difilato s'avvicina e brontola
 gravido il grembo di tempeste e turbini,
 ei cala in fretta [...]

(*L'Iliade* I, vv. 311–317)

Il periodo si conclude poi adagiandosi di nuovo sui poemetti, poiché “più non si scopria luna né stella” rinvia a: “Trista è la notte, tenebria s'aduna, / tingesi il cielo di color di morte: / qui non si vede né stella né luna” (*La notte*, I cantore, vv. 1–3).

Lo sguardo poetico prosegue con l'accento ai lampi che dall'interno squarciano di luce la nube, secondo la topica estetica del sublime burkiano, continua con il ‘ruggio’ del tuono (di probabile ascendenza dantesca, ma allo stesso tempo consolidato tecnicismo cesarottiano) e si conclude con alcune pennellate relative alla violenza con cui la tempesta si scatena, sconvolgendo e distruggendo il paesaggio circostante.¹⁷

¹⁶ Per ulteriori approfondimenti volti a segnalare la presenza dell'*Ossian* all'interno dei *Canti* leopardiani si rinvia a Bianco, *Ossian e Shakespeare* 369–416.

¹⁷ All'immagine del lampo “accenna in chiave psicologica anche Burke nell'*Enquiry*, ritenendo che una luce capace di ‘sopraffare i sensi’ è occasione di sublimità” (Gaetano 416). Per l'ascendenza dantesca si consideri “Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia” (*Inf.*, V, v. 4 e Leopardi, *Canti* [Gavazzeni] 642).

1818: tra prosa e poesia

Tralasciando il 1817, durante il quale lo *Zibaldone* tace e fra i *Canti* si può annoverare solo *Il primo amore*,¹⁸ si arriva al 1818, quando il grande ammiratore delle civiltà antiche interviene ancora una volta nel dibattito letterario con il suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. È in questa occasione che le intransigenti dichiarazioni della *Lettera* alla De Staël subiscono una correzione non indifferente, poiché viene attuata un'assimilazione fra i poemi della classicità e i *Canti* del bardo celtico. Le diffidenze scaturite dall'aspetto geografico sono superate infatti dalla presa d'atto di un'identità sul piano emozionale: "Che dirò di Ossian, e dei costumi e delle opinioni così di lui come dei personaggi de' suoi poemi, e della sua nazione a que' tempi? Ognuno vede senza ch'io parli, com'egli per essere e per parere al Breme oltremodo patetico sì nella situazione e sì nell'espressione, non ebbe mestieri di molto inciviltamento (*Tutte le poesie* 986).

La poesia ossianica è ritenuta antica tanto quanto quella classica: questa equiparazione sul piano cronologico ha come conseguenza un avvicinamento stilistico non privo di significato, poiché afferma che gli strumenti usati per suscitare il "patetico" sono di fatto completamente sovrascrivibili. Il frammento trova il proprio punto di fuga proprio nel concetto di "patetico," sul quale il poeta si era soffermato in una delle prime pagine (ancora di datazione incerta) delle sue riflessioni parlandone diffusamente e definendolo come "quella profondità di sentimento che si prova dai cuori sensitivi, col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa della natura. [...] Che cosa è che eccita questi sentimenti negli uomini? La natura, purissima, tal qual è, tal quale la vedevano gli antichi: le circostanze, naturali, non procurate" (*Zibaldone* 17).

La natura nella sua dimensione più pura, rousseauiana, come protagonista dell'esperienza poetica antica; la natura che costituisce le radici stesse del patetico e della quale traboccano le pagine dell'*Ossian*. Concretizzazione di questi pensieri che si rivolgono ad uno dei maggiori *topoi* della poesia antica – e che diverranno anche uno dei punti nodali della riflessione e di tutta la filosofia leopardiana – sono due componimenti: il frammento XXXVIII e la canzone *All'Italia*. In assonanza con quanto stabilito nelle righe zibaldoniane, il primo presenta un affresco naturalistico di profonda inquietudine cui si uniscono note sentimentali intime, in quanto il motivo ispiratore è il sentimento di disperazione di un innamorato che si

¹⁸ Nel componimento si rilevano indizi non molto numerosi in entrambe le direzioni di indagine (*Canti* [Gavazzeni] 239–54), tuttavia non trascurabili, poiché pur nella loro limitata occorrenza testimoniano il bacino lessicale di riferimento del poeta.

getta volontariamente in mezzo ai venti e ai turbini di una violenta tempesta ricavando piacere da questo profondo turbamento e rimanendo deluso nel momento in cui tutto cessa, poiché il suo cuore è ancora sconvolto dalla sofferenza amorosa.

Io qui vagando al limitare intorno,
 invan **la pioggia invoco e la tempesta**,
 acciò che la ritenga al mio soggiorno.
 Pure **il vento muggia** nella foresta,
 e **muggia tra le nubi il tuono** errante, 5
 pria che l'aurora in ciel fosse ridesta.
 O care nubi, o cielo, o terra, o piante,
 parte la donna mia: pietà, se trova
 pietà nel mondo un infelice amante.
 O turbine, or ti sveglia, **or fate prova** 10
di sommergermi, o nemi, insino a tanto
 che il sole ad altre terre il dì rinnova.
 S'apre il ciel, **cade il soffio**, in ogni canto
 posan l'erbe e le frondi, e **m'abbrabaglia**
 le luci il crudo Sol **pregne di pianto**. 15

(Frammento XXXVIII, in *Canti* [Gavazzeni]
 pp. 632–634, vv. 1–15)

Il testo si apre con il tema tipicamente ossianico del piacere del pericolo dovuto allo scatenarsi degli agenti atmosferici, un *topos* di grande fortuna nei poemetti, a proposito del quale ai riscontri segnalati da Blasucci (“Sull’ossianismo”) va aggiunto un ulteriore passo: “Ah sì, muoia Calmarre / fra le tempeste infranto, o dentro a un nembo / squarciato dall’irate ombre notturne; / **muoia Calmà fra turbini e procelle**” (*Fingal* I, vv. 138–44), la cui chiusura si accosta ai versi 10–11 (“or fate prova / di sommergermi, o nemi”).¹⁹

¹⁹ Curiosamente il motivo è presente anche in *Re Lear*. È noto che Leopardi conosceva Shakespeare nella versione di Pierre Le Tourneur. La vicenda viene ricostruita in Bianco, *Ossian e Shakespeare* 417–28. Così recita la traduzione francese: “Léar: Vents, soufflez & déchaînez-vous, & déployez toute votre rage. Ouragans, cataractes & tempêtes; versez tous vos torrens sur la terre; ensévelissez sous les eaux la cime de nos tours & de nos clochers: éclairs sulphureux, rapides comme la pensée, brûlez mes cheveux blancs: tonnerre affreux, qui ébranles tout, écrase le globe du monde, brise tous les moules de la Nature, exterminé tous les germes qui produisent l’homme ingrat” (Shakespeare, *Le roi Léar* (III, 2), in Le Tourneur, vol. 5, 127).

Sempre sulla scorta del tracciato ossianico, va ricordata la peculiarità del verbo ‘muggire,’ cui si aggiunge anche in questo caso un altro locum tratto dalla Battaglia di Lora: “[...] Tal muggè il tuono / sul monte, e più non è: ritorna il sole / co’ suoi taciti raggi [...]” (*La battaglia di Lora*, vv. 31–33), giacché il lacerato termina con la stessa scena di rasserenamento proposta dalla conclusione del componimento leopardiano.²⁰ Aggiuntive segnalazioni puntuali sul piano lessicale sono state segnalate dai commentatori e definiscono alcune suggestioni sulla base delle quali probabilmente è stato modellato il testo.²¹ Benché l’ambientazione sia evidentemente vicina alle atmosfere dei poemetti, i versi leopardiani non mancano di piluccare nell’area omerica, confermandone l’interferenza: “S’apre il ciel” si trova in Monti (“immenso s’apre il cielo”; *Iliade* XVI, v. 424), mentre il verbo ‘abbarbagliare’ è d’uso nella versione cesarottiana del poema (VIII, v. 164 e XVII, v. 519).

In un percorso di analisi dei *Canti* teso a far emergere l’aspetto epico ‘antico’ e ‘moderno’ non può mancare la componente dell’eroismo bellico: è questo il tema su cui si fonda la canzone *All’Italia*. Il poeta esprime il suo profondo dolore poiché freme al pensiero di non aver fatto ancora nulla per risollevarne la propria patria dalla situazione di prostrazione nella quale si trova. La sua sfida al destino e il suo desiderio di partecipare attivamente costruiscono un parallelismo con lo spirito dei giovani guerrieri protagonisti delle tante battaglie svoltesi nelle Highlands,²² a cominciare proprio dall’*incipit*:

²⁰ Il verbo, appartenente alla tradizione epica, gode di un’alta ricorrenza nell’*Ossian*. Fra gli esempi che maggiormente si accordano con il passo cfr. “e ‘l tuon frattanto / muggè su i fianchi” (*Fingal*, I, vv. 298–299); “Muggè il vento lontano” (*Fingal*, VI, v. 6); “questo è ‘l muggir del vento” (*La morte di Cucullino*, v. 183); “i venti della notte alto muggiro” (*La guerra di Caroso*, v. 227). Il termine è molto presente anche nella traduzione di Anton Maria Salvini e nella *Morte di Ettore*, ma in nessuna delle due opere è riferito al ‘tuono.’

²¹ Si vedano in particolare segnalazioni lessicali nei già citati lavori di Blasucci (“Sull’ossianismo”) e Gavazzoni. Un’ultima osservazione andrà formulata per la clausola finale “m’abbarbaglia / le luci il crudo Sol pregne di pianto,” per cui cfr. “aveva il ciglio / pugno di pianto” (*Temora*, III, 52–53), ma la tradizione è ben più antica e attraversa, a ritroso, Alfieri, Tasso e Ariosto risalendo fino a Petrarca (Fabrizi). Scandagliando un argomento delicato come le fonti di riferimento, non è escluso, per quanto concerne il tema della disperazione sentimentale sfogata nella natura, un’influenza wertheriana (di concerto però – e qui si chiude il cerchio – con lo stesso Ossian, ben presente nel romanzo foscoliano) che Leopardi poteva aver assimilato nella biblioteca paterna, poiché disponeva della traduzione di Salom.

²² Tale aspetto è ben discusso in Binni; Broggi, *The rise* e Broggi, “Alle origini,” ma si tenterà qui di aggiungere ancora qualche nota.

Leopardi

O patria mia, **vedo** le **mura** e gli archi
e le colonne e i simulacri e l'erme
torri degli avi nostri
(*All'Italia*, vv. 1–3)

Cesarotti

[...] O Selma o Selma
veggo le **torri** tue, veggo le querce
dell'ombrese tue **mura**: i tuoi ruscelli
mi suonano all'orecchio.
(*La guerra d'Inistona*, vv. 18–21)²³

Anche in questo caso, però, è marcata la mescolanza con i canti iliadici, che intervengono a contrappuntare in modo capillare la presenza ossianica: il binomio 'mura'-'torri' ricorre infatti di frequente nei versi della *Morte di Ettore* di Cesarotti:²⁴

“campion di torri e guardator di mura” (II, v. 172); “alta muraglia e ferma, / fiancheggiata di torri” (VII, vv. 464–465); “ha torri e spaldi. / Ed alte mura” (VII, vv. 634–635); “d'alta muraglia che riparo e schermo / fosse a navi ed armati; eccelse torri / vi stanno a guardia” (VII, vv. 903–905); “fosse, muraglie, / e torri” (IX, vv. 531–532); “quasi muraglia mobile s'inoltra / da due gran torri fiancheggiata” (XVII, vv. 631–632); “Da salde mura [...] / [...] dalle torri” (XVIII, vv. 271, 273).

Il parallelismo con i poemetti prosegue poi con la personificazione della patria in cui rivivono le belle eroine gaeliche dall'animo intriso del più drammatico *pathos*, ed è a tale vista che il fremito coraggioso cresce sempre più nell'animo dell'autore, impaziente di superare questa fase di umiliante stasi e di spendersi in prima persona per uscire finalmente dall'*impasse*.²⁵ L'assimilazione fra l'epica

²³ In Binni e Broggi, “Alle origini” 125.

²⁴ Sporadiche e ininfluenti, invece, le due occorrenze in Monti. Al contrario la coppia è presente in Salvini, ma con varianti: “un muro, / e torri alte” (VII, p. 51) e “rompre il gran muro degli Achei tentaro. / I merli giù traean de' torrioni” (XII, p. 248).

²⁵ Cfr. “L'armi, qua l'armi: io solo / combatterò, procomberò sol io. / Dammi, o ciel, che sia foco / agl'italici petti il sangue mio. / Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi / e di carri e di voci e di timballi: / in estranie contrade / pugnano i tuoi figliuoli (*All'Italia*, vv. 37–44). Anche qui il rinvio è all'*Ossian*: “pur voi pugnaste in giovinezza, e pure / fin da' prim'anni risonar nel canto / i vostri nomi; ed io che fo? [...] / [...] Ah valorosi eroi / lasciatemi pugnar: mia d'Inistona / sia la

antica e quella ossianica affermata nel frammento dello *Zibaldone* permette perciò al poeta di unire in uno stesso sentire i due filoni: egli si immedesima nel tormentato animo dei guerrieri gaelici e dei loro cantori, riproponendo i loro stessi ideali e desideri e caricandoli di un significato attuale (Broggi, *The rise* 143–75).

Di pari passo, però, si accostano tessere omeriche che non solo enfatizzano la già sensibile tensione emotiva, ma ribadiscono anche l'avvenuta identità dei due poemi nella percezione dell'autore: “[...] tutta quella sponda / coprìr le invitte schiere / de' corpi ch'alla Grecia eran devoti (*All'Italia*, vv. 71–73).

Icastica concretizzazione di tale sentimento sono ad esempio le “invitte schiere” di derivazione montiana (“delle molte schiere / che li seguiano invitte”; *Iliade*, XVII, vv. 413–414), mentre l'immagine dei corpi che ricoprono il terreno disegna una triangolazione sia con l'*Ossian* che con l'*Iliade* di Cesarotti: “e 'l **suolo** inonda / gonfio di sparsi **corpi un rio di sangue**” (*La morte di Ettore*, IV); “di membra e d'arme / spezzate, o tronche è sparso il suol, qua monti / sorgono di cadaveri, là rivi / corron di sangue” (*La morte di Ettore* VIII).

Il canto continua con la visione di uno scontro d'armi i cui protagonisti sono i figli della patria, ma anche questa immagine è destinata a evolversi in un'ulteriore umiliazione, poiché essi non combattono in difesa dell'Italia, bensì per la bandiera francese ed è allora che sorge il confronto con il valore, fondato sulla coerenza, delle epoche antiche, in cui “a morte / per la patria correa le genti a squadre” (vv. 62–63).²⁶

Il pensiero corre dunque a coloro che hanno combattuto lontano dalla terra natia perdendo la vita: “[...] v'attendea lo scuro / Tartaro”; vv. 96–97. L'espressione, con minima variante, è presente sia in Monti – “cupo / Tartaro”; *Iliade*, VIII, vv. 660–661 – che in Cesarotti, nella *Morte di Ettore*, (XV, v. 300).²⁷ Morti senza il conforto delle persone care, assenti sia al momento della morte sia successivamente, cosicché nessuno ha potuto versare lacrime sulla tomba di

battaglia; in regione remota / così n'andrò: voi della mia caduta / non udrete novella. [...]” (*La guerra di Inistona*, vv. 37–48) e “Qua, qua, brandi, elmi. / Compagni all'arme” (*Fingal* I, vv. 65–66). Cfr. Blasucci, “Sull'ossianismo” 797 (ma la clausola è originariamente virgiliana, si veda *Canti* [Gavazzeni] 97). Inoltre in questi primi versi della canzone la Broggi suggerisce la presenza del tema dell'eroe sventurato, anch'esso assimilabile a tanti episodi dell'*Ossian* (Broggi, “Alle origini”).

²⁶ Per tutta la sequenza non mancano punti di tangenza con l'*Ossian* (Blasucci, “Sull'ossianismo” e *Canti* [Gavazzeni]).

²⁷ In Salvini compare solo il “Tartaro profondo” (VIII, 168).

questi eroi: “senza baci moriste e senza pianto [...] / La vostra tomba è un’ara; e qua mostrando / verranno le madri ai parvoli le belle / orme del vostro sangue” (*All’Italia*, vv. 100, 125–127).

Compare qui per la prima volta il complesso tema del sepolcro e del compianto su di esso, *topos* tra i più fondanti della poetica ossianica.²⁸ Il motivo dell’“illacrimata sepoltura” si manifesta dopo una riflessione politico-sociale consapevole, come risposta alla presa d’atto di una dolorosa realtà. Il dialogo tra i filoni si infittisce qui in modo inestricabile rinviando direttamente a Monti (“senza pianto sul lido e senza tomba”; *Iliade*, XXII, v. 493), ma nello stesso tempo quasi indistintamente all’opera cesarottiana:

“cadrà [...] e senza onor di pianto” (*La morte di Ettore*, XV, v. 512);
 “non sepolto e non pianto appo le navi” (XXII, v. 330); “Caddero questi senza onor di pianto” (*Temora*, I, v. 335); “or la sua pietra inonorata e senza / stilla di pianto s’alzerà?” (*Temora*, II, vv. 227–228);
 “Cadrai Fingallo, / grigio=crinito regnator di Selma, / né onor di pianto né di canto avrai” (*Temora*, II, vv. 240–242).²⁹

1819: gli idilli

La connessione tra i due filoni definisce anche gli idilli del 1819, *L’infinito* e *Alla luna*. La natura meditativa dei versi tessè una maggiore affinità con la dimensione più sensibile dell’*Ossian*³⁰ e, attraverso un’associazione di tonalità stilistica, recupera tessere circoscritte dai versi omerici che rispecchiano tale sentire. Nel caso dell’*Infinito* è il verso incipitario a dare la misura dell’intreccio di voci: il “Sempre caro mi fu quest’ermo colle” riflette subito la doppia matrice (“Sempre caro” si

²⁸ L’argomento sarà riproposto successivamente anche in un passo delle *Nozze della sorella Paolina* (“pur consolata e paga / è quella tomba cui di pianto onora / l’alma terra nativa”; vv. 93–95), in riferimento all’episodio di Virginia: il tema della ‘lacrimata sepoltura’ è qui intimamente legato al concetto di patria in quanto *alma mater* (per quest’ultima osservazione cfr. *Canti* [Gavazzeni] 159).

²⁹ Cfr. “giace alle navi morto, senza pianto” (Salvini, XXII 463).

³⁰ Infatti gli “elementi di lontana matrice ossianica [sono] debitamente assimilati da una sensibilità non fumosa, ma nativamente aperta alle suggestioni del ‘vago-indefinito” (Blasucci, “Sull’ossianismo” 809).

ritrova in Monti, *Iliade* XVIII, vv. 529 e 586,³¹ e Cesarotti, *Comala* I, v. 224), mentre marcatamente ossianica è l'immagine del delicato stormire tra le fronde.³²

Con la topica dei poemetti si apre anche *Alla luna*, cui si ascrive il dialogo con l'astro notturno.³³ La casta diva è "graziosa" (v. 1. Cfr. *Iliade* VIII, v. 556; Cesarotti, *I canti di Selma*, v. 13), dal volto "tremulo" (v. 6. Cesarotti, *Temora*, VI, v. 280 e *La battaglia di Lora*, v. 347), e il poeta la "rimira" (v. 3. Cesarotti, *Dartula*, v. 23) 'pendere' nella notte (v. 4. Cesarotti, *La morte di Gaulo*, v. 1).³⁴ I termini (non per ultimo per il senso di intima evocatività di ciascuno, fondamento degli sforzi linguistici cesarottiani e all'origine di tante riflessioni) godono di un'alta ricorsività nelle *Poesie scozzesi* e costituiscono un chiaro segnale della direzione verso la quale prende avvio il *labor limae* leopardiano.³⁵ L'accompagnamento omerico alla più nitida voce ossianica affiora anche in questi versi:

E tu pendevi allor su quella selva
 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 Che mi sorgea sul cilio, alle mie luci
 Il tuo volto apparìa, che travagliosa
 Era la mia vita [...] (*Alla luna*, vv. 4–9)

"siccome or fece" (*Iliade*, IV, v. 217); "siccome suol farsi" (Cesarotti, *Versione letterale* IX, pp. 278 e 302);³⁶ "travagliosa vita" (Cesarotti, *La morte di Ettore*, XV, v. 549).³⁷

³¹ D'ora in poi solo *Iliade*.

³² Blasucci, *Lo stormire*.

³³ Per una panoramica sul tema della luna si rinvia a Melinda Palombi, *Perspectives lunaires*.

³⁴ Cfr. i citati commenti di Binni, Gavazzeni e Blasucci, cui si aggiunge il contributo di Vallone.

³⁵ Per un'iniziale esplorazione dell'aspetto evocativo insito nel linguaggio cesarottiano, cfr. Bianco, "Traduzioni a confronto" e Bianco, "I Canti di Ossian."

³⁶ Cesarotti, *Iliade d'Omero*. A questa edizione si fa riferimento per le citazioni dalla versione in prosa di Cesarotti, d'ora in poi denominata *Versione letterale*.

³⁷ In Monti l'aggettivo compare più volte legato ad 'albergo' (*Iliade* X, v. 236; XII, v. 32; XIII, v. 312; XVI, v. 1018) ed è piuttosto ricorrente in Cesarotti, sia nei versi (*La morte di Ettore* V, v. 547; VII, vv. 752 e 793; XVIII, v. 596) sia nella prosa (*Versione letterale* V, 244 e XIII, 22).

1820: ancora fra prosa e poesia

Più ricco di riflessioni è il 1820, quando i pensieri dello *Zibaldone* si riconducono sull'argomento quasi per riprendere il filo di un discorso interrotto due anni prima: il ragionamento, infatti, prosegue sulla linea dell'assimilazione fra Omero e Ossian.³⁸ Ricollegandosi all'idea della loro identità cronologica (da cui deriva la considerazione sulla loro superiorità letteraria) si giunge, quasi per sillogismo, a un'equivalenza sul piano antropologico che si basa sulla capacità, da parte dei due popoli, di gestire correttamente l'equilibrio fra la natura e la ragione (Blasucci, "Sull'ossianismo" 787):

Tutti i caratteri principali dello spirito antico, che si trovano in Omero, e negli altri greci e latini, si trovano anche in Ossian, e nella sua nazione. Lo stesso pregio del vigor del corpo, della giovinezza, del coraggio, di tutte le doti corporali. La stessa divinizzazione della bellezza. Lo stesso entusiasmo per la gloria e per la patria. In somma tutti i beati distintivi di una civilizzazione che sta nel suo vero punto fra la natura e la ragione. Del resto, pietà filiale e paterna, e tutti gli altri sentimenti doverosi e naturali hanno fra i caledoni tutta la loro forza.
(*Zibaldone* 80)

Ad interrompere la sequenza di elementi comuni interviene il prosieguo della riflessione, che si focalizza sul sentimento della malinconia: "Il divario tra i greci e Ossian consiste principalmente in una malinconia generata dalle disgrazie particolari, e non dalla disperante filosofia, ma più propriamente e generalmente dal clima" (80).

Il poeta precisa come questo stato d'animo non possa definirsi lo stesso per entrambe le civiltà, poiché, mentre per i greci esso era causato da disgrazie specifiche, nel caso degli scozzesi era dovuto soprattutto a motivi climatici.³⁹ Questa differenza appare sostanziale e strutturale agli occhi del giovane studioso che inizia a

³⁸ L'autorizzazione a far crollare l'argine che divide le due civiltà è stata data *in primis* già da Cesarotti che per primo si era espresso in questo senso, definendo Ossian 'l'Omero del Nord,' proposta che gli aveva attirato non poche critiche; e successivamente ribadita da un Werther immerso in modo quasi panteistico nei versi del bardo scozzese.

³⁹ Sembra qui riprendere le teorie che già Turgot aveva esposto in un suo articolo del 1761 nel *Journal Étranger*, proprio in riferimento all'*Ossian*, del quale, all'interno della stessa rivista, aveva

nutrire alcune riserve dal punto di vista stilistico nei confronti della nuova poetica, in quanto considera la malinconia nordica letterariamente molto inferiore a quella meridionale: gli assi del pensiero diventano due e se quello dedicato alla considerazione antropologica rimane solido, la componente artistica inizia a farsi più debole. Ai fini dell'indagine sui *Canti*, però, ciò che maggiormente interessa a proposito di quest'ultima osservazione è proprio il consenso antropologico: su di esso si basa l'appunto leopardiano che continua ragionando sui versi conclusivi della *Guerra di Caroso*, in cui Ossian profetizza la crisi del suo popolo: "Ossian prevedeva il deterioramento degli uomini e della sua nazione. Vedi Cesarotti, osservazione ultima al poemetto della *Guerra di Caroso*.⁴⁰ Ma certo quando egli diceva ec. (v. gli ultimi versi d'esso poemetto)⁴¹ non prevedeva che la generazione degl'imbelli si dovesse chiamar civile, e barbara la sua, e le altre che la somigliano" (80).

Ciò su cui si concentra lo sguardo del poeta è l'affermazione di un deterioramento non dovuto alla natura, bensì a ragioni riconducibili all'uomo stesso e al suo comportamento sempre più corrotto, cosicché il grande valore antico si va progressivamente perdendo, come aveva denunciato già nella canzone *All'Italia*. Queste pagine, scritte in agosto, sembrano teorizzare quanto già verseggiato in primavera nella *Sera del dì di festa*, il primo dei due canti del 1820 che si presta a testimoniare ulteriormente il dualismo dell'ispirazione. Emblematicamente i versi si aprono con tonalità notturne riprese dalla similitudine più amata di tutta l'*Iliade*,⁴² un passo non affatto esente dall'influenza della versione montiana e in

offerto le prime traduzioni di alcuni frammenti nel 1760, appena dopo la pubblicazione della prima edizione di Macpherson (Van Tieghem vol. I, 130–35).

⁴⁰ "Da vari luoghi di queste poesie si raccoglie che Ossian avea opinione che la natura dovesse andar deteriorando, e che alla generazione dei valorosi avesse a succeder quella dei deboli. Questo è il corso naturale dell'umane società verificato dall'esperienza: ma il deterioramento non proviene direttamente dalla natura, ma dall'alterazion dei costumi e dell'educazion generale. Sembra che i corpi sociali possano contar quattro età: la prima di rozzezza, la seconda di ripulimento, la terza di morbidezza e la quarta di corruzione. Misera quella generazione che giunge troppo tardi" (*Osservazioni alla Guerra di Caroso*, in Cesarotti, *Poesie di Ossian* 519).

⁴¹ "Tempo verrà che degl'imbelli i figli / la voce in Cona inalzeranno, e a queste / rupi l'occhio volgendo, – Ossian, – diranno / – qui fe' soggiorno –; andran meravigliando / su i duci antichi e sull'invitta stirpe / che più non è. Noi poserem frattanto / sopra i nemi, o Malvina, errando andremo / su le penne dei venti; ad ora ad ora / s'udran sonar per la deserta piaggia / le nostre voci, e voleran frammisti / i canti nostri ai venti della rupe" (*La guerra di Caroso*, vv. 327–337).

⁴² "Questa comparazione non la cede ad alcun'altra d'Omero. Ella è il più bel quadro d'una notte che siasi giammai veduto in poesia" (Cesarotti, *Versione letterale* VIII, 224).

cui certamente gioca un ruolo anche l'enciclopedica prosa di Cesarotti.⁴³ La stessa desolata invocazione dell'incipit ("tu dormi," v. 7), benché affondi le proprie radici fino all'antichità oraziana, è richiamata anche in Monti (*Iliade*, II, v. 33), che a sua volta rinvia a Cesarotti (*La morte di Ettore* X, v. 178 e *Versione letterale* XXIII, 10).⁴⁴

L'alternanza delle voci si manifesta quando il componimento prosegue conducendo la riflessione sul tema patrio, affrontato in un drammatico confronto antico-moderno attraverso domande retoriche intrise di *pathos*, secondo i precetti dell'*elocutio* longiniana (Macchioni Jodi):

Leopardi

[...] **Or dov'**è il suono
di que' **popoli antichi? or dov'**è il
[grido
de' **nostri avi famosi**, e *il grande*
[impero
di quella Roma, e *l'armi*, e *il fragorio*
che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e più di lor non si ragiona.
(*La sera del dì di festa*, vv. 33–39)

Cesarotti

Ove son ora, o vati,
i duci antichi? ove i famosi regi?
Già *della gloria lor* passaro i lampi.
Sconosciuti, obliati
giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi,
e muti son delle lor pugne i campi.
[...]
Si passerem pur noi: – profondo oblio
c'involerà, cadrà protesa alfine
questa magion superba,
e i figli nostri tra l'arena e l'erba
più non ravviseran le sue rovine.
E domandando andranno
a quei d'etade e di saper più gravi:
– Dove sorgean le mure alte degli
[avi? –
(*La notte*, Il signore, vv. 234–239,
243–250)

Sulla scorta degli studi di Thovez, il passo originale del canto viene qui presentato in relazione a uno stralcio tratto dalla *Notte*: ritornano infatti il tema

⁴³ La triangolazione è ben discussa in Rea, "Il notturno della *Sera del dì di festa*."

⁴⁴ A tali riferimenti va aggiunta la ricorrenza del nesso in Salvini, II 25.

dell'“*ubi sunt?*” e il lamento sulla caducità delle cose, particolarmente caro ai poemetti gaelici. I prelievi lessicali puntuali segnalati dallo studioso si affiancano a rimaneggiamenti non molto velati: la “gloria,” ricordata dal signore, corrisponde ovviamente al “grande impero,” così come “muti son delle lor pugne i campi” è ripreso da un più articolato “e l'armi, e il fragorio / che n'andò per terra e l'oceano?,” che con l'enumeratio aggiunge enfasi allo sfogo del poeta allargando i confini immaginativi, per concludere con l'inesorabile constatazione secondo cui “Sì passerem pur noi: – profondo oblio / c'involerà,” di cui sembra essere diretta conseguenza la scena conclusiva del passo: “tutto è pace e silenzio, e tutto passa / il mondo, e più di lor non si ragiona.”

A fronte di un'assimilazione lessicale e tematica molto capillare, che mimetizza l'*Ossian* nella tessitura versuale leopardiana, più in generale lo stilema della domanda retorica insistita e articolata gode di un lungo virtuosismo nella *Morte di Ettore*, anche in questo caso interna alla tematica bellica. Da qui il poeta, vista la profonda tesaurizzazione dell'opera cesarottiana, ha forse recuperato la suggestione su cui modellare i propri versi:

[...] Menelao tradito;
 e voi state sì lenti? è questo il prezzo
 che a me rendete delle pingui mense,
 dei generosi calici spumanti
 ond'io v'onoro? ah della mischia ancora
 non vi scagliaste in mezzo? E'l cor vi soffre
 altri mirar, che vi precorra e avanzi
 nell'aringo d'onor? forse v'alletta
 d'esser primi al convito, ultimi al campo?
 Eroico vanto! Sconsigliato Prence,
 brusco Ulisse il ripiglia, e qual ti scappa
 dalla chiostra dei labbri insana voce?
 Codardi noi? dov'è l'araldo? il segno
 dov'è di guerra? prevenir dee forse
 saggio guerrier del maggior Duce i cenni;
 e mal certo del fatto infra la turba
 mover cieco scompiglio?

(*La morte di Ettore* IV, vv. 381–398)

Su un altro piano si pone invece *Il sogno*, di argomento più sentimentale e intimo, in cui confluiscono affinità lessicali puntiformi sparse lungo il testo, costruito su un'apparizione notturna della donna amata ormai morta; il perno attorno cui ruotano i versi sono dunque le entità evanescenti, notoriamente uno dei cardini del repertorio ossianico, declinato in sogni, spiriti e visioni premonitrici. Benché le tangenze intertestuali nelle direzioni dell'indagine non siano numerose, permane la costanza di un'interconnessione tra i due filoni sulla base dei *topoi* di volta in volta affrontati. In questo caso si tratta della morte in giovane età; il tema, frequentato sia da Omero sia nell'*Ossian*, rispecchia infatti questa doppia dimensione del modello così amalgamata da renderne difficile una distinzione interna: la vita "nel fior degli anni estinta," e ora "sotterra e spenta,"⁴⁵ il viso "di pallor velato" e dalle pupille "pregne / di sconcolato pianto" sono ben conosciuti dal lettore dell'*Ossian*, ma allo stesso modo nella traduzione montiana si trovano "de' tuoi begli anni è morto il fiore" (IV, v. 390) e "spento / sul fior degli anni" (XXIV, vv. 924–925).⁴⁶

1821–1822: una meditazione sempre più intima

Ancora più denso di riflessioni sui poemetti è il 1821, con numerosi interventi nello *Zibaldone*.⁴⁷ Il poeta sembra riprendere le fila del ragionamento lasciato in sospeso l'anno precedente, poiché riparte da un confronto fra la civiltà nordica e quella meridionale riguardo al sentimento di noia della vita e della malinconia che ne deriva e sottolinea come nel popolo celtico mai nessuno si sia ucciso a causa di questi pensieri (contrariamente a quanto avveniva nella società inglese dell'epoca). Ma nonostante la valutazione positiva, che si lega a quanto stabilito in precedenza sulla concezione più naturale della poesia primitiva ancora scevra dalla "disperante filosofia" moderna, il pensiero approda in un secondo momento a una

⁴⁵ Il participio 'spento' è usato con alta frequenza in *Ossian* con il significato di 'morto.'

⁴⁶ La perifrasi, all'origine, è però di eco petrarchesca. Il tema è inoltre uno dei *topoi* più diffusi della poesia sepolcrale. Traccia un'approfondita disamina del rapporto di Leopardi con la morte e della presenza delle principali opere appartenenti al filone cimiteriale nella produzione del recanatese lo studio di Bertazzoli.

⁴⁷ Nell'ordine: 10 gennaio, 22–29 gennaio, 25 aprile e 28 luglio. I passi non saranno citati qui se non nella parte circoscritta di interesse, funzionale all'indagine in corso. Per il testo completo si rinvia alla consultazione dell'edizione Felici-Trevi e del citato saggio di Blasucci, "Sull'ossianismo."

riserva, conseguenza di un parallelismo che fa riferimento alla coeva situazione letteraria d'oltremarica: così come le opere sontuose e di carattere orientaleggiante di Lord Byron stanno corrompendo la poesia inglese, anche le *Poesie scozzesi*, pur inizialmente definiti con una certa approvazione, “hanno però quella sublimità malinconica, e quel carattere triste e grave, e nel tempo stesso, semplice e bello, e quegli spiriti marziali ed eroici, che derivano naturalmente dal clima settentrionale” (*Zibaldone*, 230). Il poeta riconosce inoltre che “se la poesia settentrionale pecca in qualche cosa al gusto nostro, egli è l'eccesso del *sombre*, del buio, del tetro;” la riflessione si conclude con l'ultimo intervento riguardante l'uniformità dello stile dei poemetti, una caratteristica che non si limita soltanto al tono malinconico, ma abbraccia l'opera in modo completo.

Le numerose considerazioni con le quali il giovane studioso torna sul tema più volte nel corso dell'anno non sembrano ottenere un riscontro effettivo sulla composizione dei *Canti*, se non l'aver mantenuto costantemente accesa una 'lanterna poetica' sull'argomento, che ha sempre irrorato la sua luce in quei versi provenienti dalle fredde nebbie del nord, testimonianza, nonostante tutto, della continuità dell'interesse del poeta.

Nonostante quanto affermato nell'*angulus* del diario dei pensieri, i componimenti del 1821–1822, sono caratterizzati infatti da una ricorsività rilevante delle tematiche ossianiche spesso affiancate dalla costante omerica: ciò che affiora sulla superficie delle dense righe che vergano la pagina leopardiana è una presenza tanto sostanziale quanto, molto spesso, evanescente, quasi come lo sfumato linguaggio cesarottiano che ora più che mai si trova in accordo con quello indefinito del recanatese, poiché diffusi sono i *loci* per i quali non è possibile stabilire un riscontro con il punto di partenza, con l'origine dell'immagine, pur tuttavia è evidente l'identità del modello.

Sono però ancora presenti prelievi lineari e definiti, benché in percentuale ridotta, sia in direzione dell'*Ossian* sia verso Omero. Fra i più significativi, vanno segnalati alcuni che permettono di ricostruire la varietà delle aree semantiche da cui il poeta estrae alcune tessere lessicali. Ritornano pertanto i *topoi* dell'amore patrio e della guerra:

“Scemo il valor natio” (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 45);⁴⁸ “patrio nido” (v. 1); “Del barbarico sangue in Maratona / non colorò la

⁴⁸ Contrariamente a Gavazzeni, che legge qui una ripresa da *Fingal*, come richiamato nel gruppo di citazioni subito successive, Blasucci (*I due registri*) attribuisce il sintagma a Orazio.

destra” (*A un vincitore nel pallone*, vv. 13–14); “E voi de’ figli dolorosi il canto” (*Inno ai patriarchi*, v. 1); “l’inferma plebe / agiterà delle minori belve” (*Bruto minore*, vv. 99–100); “atra morte” (v. 109); “guerra mortale [...] / teco il prode guerreggia” (vv. 38–39);

“La rimembranza dell’imprese antiche / sprona il valor natio. [...]” (*Fingal*, I, v. 77); “Già del sangue de’ miei tinta è la destra / del suo diletto” (III, vv. 116–117); “voi d’Inisfela i dolorosi figli,” (v. 209). “patrio tetto” (*Iliade*, IX, v. 510 e *La morte di Ettore*, I, v. 369); “agitar pel campo / i veloci corsieri” (*Iliade*, VIII, vv. 343–344), “atra morte” (II, v. 1168); “guerra guerreggi” (v. 161); “tanta guerra / stan guerreggiando” (*La morte di Ettore*, III, vv. 290–291).⁴⁹

Della natura:

“l’atra notte in erma sede” (*Bruto minore*, v. 11); “Candida luna” (v. 78);⁵⁰ “Al mattutino canto” (v. 98); “tremar l’onda,” (*Alla primavera*, v. 33); “diurna luce” (v. 6); “aer muto e fosco” (v. 73); “nemi aduna” (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 51);⁵¹ “per le balze e le profonde valli” (*Ultimo canto di Saffo*, v. 14); “eteree porte” (v. 28); “esulta [...] / la gallinella” (*La vita solitaria*, vv. 2–3); “i ruinosi gioghi / scossero e l’ardue selve” (*Alla primavera*, vv. 26–27); “alma luce” (*Inno ai patriarchi*, vv. 5–6) (*Iliade*, II, v. 69, e XVIII, v. 345; *La morte di Ettore*, II, v. 1034, *La guerra di Inistona*, v. 215).

⁴⁹ Il “patrio tetto” è presente anche in Foscolo, vv. 38 e 516, mentre per “guerreggiare una guerra” cfr. Salvini, II 27.

⁵⁰ Ai temi sopraenunciati, si aggiunga anche quello del dialogo con l’astro, associato, però, alle previsioni dell’io lirico su di esso. La scena, frequente sia in *Ossian* che in Leopardi, ha tuttavia esiti differenti, in quanto nel primo il personaggio crede nella caducità della natura e degli stessi corpi celesti, nel poeta recanatese, invece, si vuole ribadire la fissità della natura completamente indifferente alle necessità umane. La poesia di Leopardi, perciò, pur partendo da basi ossianiche, si esprime sempre attraverso uno scatto conoscitivo ignoto a Cesarotti e, proprio per questo motivo, nonostante le scelte espressive riconducibili alla sfera del vago e dell’infinito, i versi leopardiani risultano, quasi ossimoricamente, di una lucidità e chiarezza estreme.

⁵¹ ‘Adunator de’ nemi’ è il noto epiteto di Giove, che quindi ha un’alta ricorrenza nelle traduzioni del poema.

“notte atra” (*Colanto e Cutona*, v. 52, *Comala*, III, v. 96, *La notte*, II cantore, v. 88); “Candida luna” (*La battaglia di Lora*, v. 311); “dolce il mattutino canto / sta sulle labbra del cantor d’Erina” (*Temora*, II, vv. 501–502); “tremula onda” (*Colnadona*, v. 12); “è muta e fosca / la pianura di morte” (*Fingal*, VI, v. 6); “tu stai pur fosco e muto”; (*Temora*, VIII, v. 301). “Atra notte” (*Iliade*, VIII, v. 699 e XXIII, v. 63); “diurna luce” (XXIII, v. 203); “profonde / valli” (XX vv. 606–4); “basse valli” (*Fingal*, III, v. 484); “eteree porte” (*Iliade*, V, v. 1000); “qual d’ocche o di gru volanti eserciti / over di cigni [...] / esultano” (II, vv. 601–2, 604); “esultano le belve” (*Fingal*, V, v. 162); “tremavano gli alti monti e la selva” (*Versione letterale*, XIII, p. 8);⁵² “alma luce” (*Iliade*, II v. 69, e XVIII 345; *La morte di Ettore*, II, v. 1034; *La guerra di Inistona*, v. 215).⁵³

Dell’estetica:

“Spandea le negre chiome”⁵⁴ (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 73);
 “acciar ti ruppe / il bianchissimo petto” (vv. 83–84);⁵⁵ “Della vezzosa

⁵² Legato agli elementi del paesaggio, specie se piante, è verbo tipico dell’*Ossian*.

⁵³ Per ulteriori occorrenze cfr. “atra notte” (Salvini IX 186), “la selva tremava” (Salvini XIII 255) e “eteree sale” (Foscolo, v. 724).

⁵⁴ Si ricordi quanto questo particolare fisico sia diffuso nella rappresentazione muliebre cesarottiana, così come lo è, poco dopo, il “bianco sen.” Tuttavia, si rammenta che il colore bruno dei capelli era personalmente prediletto da Leopardi nelle donne, assieme agli occhi scuri, così come egli stesso descrive nello *Zibaldone* (cfr. Blasucci, *Sul canto “A Silvia.”* In particolare, su questo aspetto specifico, si vedano le pp. 153–54, in cui lo studioso ricostruisce la storia di tale sintagma nella produzione e nel pensiero del poeta). L’immagine appartiene però in origine alla tradizione iliadica, poiché “la sparta / negra chioma” era quella di Ettore (*Iliade* XXII, vv. 515–517). Cfr. anche Lonardi 43.

⁵⁵ Anche in questo caso i due commentatori divergono, almeno apparentemente, poiché il *locus* è definito in Blasucci (68–69) come di chiara ascendenza virgiliana (sulla scorta di “*candida pectora rumpit,*” *Aen.* IX, v. 432, in riferimento alla spada che uccide il giovane Eurialo), pur riconoscendo che l’aspetto cromatico del seno femminile è consueto nell’*Ossian*. Certamente entrambe le posizioni possono considerarsi corrette, poiché Cesarotti ben conosceva i classici, e non sono pochi i casi in cui all’interno delle stesse opere dell’abate padovano, sono visibili stratificazioni letterarie plurime con contaminazioni di difficile attribuzione nella loro forma pura.

Labanide” (*Inno ai patriarchi*, v. 83).⁵⁶ “Sopra l’amato volto / sparsa è la negra chioma” (*Dartula*, vv. 581–582); “colle sparse chiome / il caro volto impallidito adombra” (*Berato*, vv. 365–366); “Passò col ferro / il bianco sen, tremò, cadde, morì” (*Oscar e Dermino*, vv. 108–109); “la vezzosa figlia / del buon Sorglan, l’amabile Bragela” (*Fingal*, I, vv. 627–628).

Oltre a una varietà di temi ulteriori:

“disfiori [...] / vecchiezza” (*Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 85–86); “amara / [...] vecchiezza” (*Alla primavera*, vv. 18–19); “immonda polve” (vv. 36–37); “viva fiamma” (v. 52); “fato estremo” (*Inno ai patriarchi*, v. 9); “precipite” (v. 28); “umane vite” (v. 56); “mugghiante” (v. 57); “umana stirpe” (v. 99); “nefando eccesso” (*L’ultimo canto di Saffo*, v. 37); “verd’anni” (v. 50); “soave licor” (v. 63); “il core / [...] balza nel petto” (*La vita solitaria*, vv. 48 e 50); “arguto canto” (v. 66); “core e lena” (v. 107).

“non la sfiori / vecchiezza” (*Iliade*, I, vv. 38–39); “se pria vecchiezza il volto / non le disfiore” (*La morte di Ettore*, I, v. 52–53); “amara vecchiezza” (*Iliade*, V, v. 199; *Versione letterale*, V, p. 160); “immonda polve” (*Iliade*, XXIV, v. 210); “viva fiamma” (XXII, v. 171); “fato estremo” (XVI, v. 1126; XX, vv. 26 e 550; *La morte di Ettore*, XII, v. 114), “momento estremo” (*La morte di Ettore*, XVI, v. 499); “precipite” (*Iliade*, XIII, v. 179); “umane vite” (v. 1001; XXI, vv. 185 e 684); “mugghiante” (V, v. 791; XVIII, v. 199);⁵⁷ “umana stirpe” (V, v. 1159); “umana progenie” (*La morte di Ettore*, XVI, v. 504); “nefando eccesso” (*Iliade*, XIII, v. 813); “verd’anni” (XX, v. 570; *Cartone*, v. 80;

⁵⁶ Blasucci, nel più volte citato saggio sull’ossianismo leopardiano, fornisce numerosi altri esempi, notando che l’attributo è sistematicamente abbinato ad un patronimico. In aggiunta, si segnala inoltre l’uso del participio presente in funzione attributiva “echeggiante” (*A un vincitore nel pallone*, v. 8) e dei verbi “guerreggia”, “pompeggia” e “rosseggerà” (*Bruto minore*, vv. 39, 42 e 97) di marcata pertinenza ossianica. Anche in questo caso è magro il contributo di altri raffronti: solo “di lena, e forza l’atro cuore empieosi” (*Salvini XVII 371*).

⁵⁷ Il lemma è frequente nella versione cesarottiana così come nell’*Ossian*, per cui cfr. almeno “mugghiante onda” (*Fingal* I, v. 30).

Fingal, I, v. 236; *Temora*, III, v. 394); “soave licor” (*Iliade*, XXIV, v. 367; *Cartone*, v. 502); “il core / [...] balza nel petto” (*Iliade*, XXII vv. 583–584); “arguto canto” (III, v. 200); “core e lena” (XIII, v. 199).⁵⁸

Attestato nei *Canti* di questi due anni è anche il motivo della natura pacata e rasserenante; ai luoghi già discussi da Blasucci e Maurer si possono aggiungere alcuni altri appunti.⁵⁹ Il primo appartiene alla sconsolata considerazione, da parte di Saffo, di ciò cui la poetessa sente che non le è concesso di partecipare: “[...] de’ faggi / il murmure saluta; e dove all’ombra / degl’inchinati salici dispiega / candido rivo il puro seno” (*L’ultimo canto di Saffo*, vv. 30–33). Il quadro riassume alcuni tratti tipici della natura arcadico-mitologica, qui imperniata sulla sua antropomorfizzazione, di cui sono esempio il mormorio, le piante che si inchinano, la purezza del seno (essenza ossianica simbolica della figura femminile – ma ovviamente di antica tradizione – qui rivisitata e associata alle limpide acque del ruscello, quasi a conferire loro una maggiore voluttà, in un contrasto ancora più tormentato con la sofferenza della poetessa).

Riferimenti possibili sono disseminati abbondantemente lungo tutti i poemetti, pertanto, di seguito, si citano soltanto alcuni esempi relativi all’umanizzazione delle piante, forse il tratto più caratteristico della natura partecipe alle vicende umane nell’*Ossian*: “due querce sul ruscel son chine” (*Temora*, V, v. 221); “il boscoso capo / ama chinare sopra una cheta valle” (*Calloda* II, vv. 150–1519); “ti struggi / come dal vento suol fiaccata e china / quercia sul Balva” (*La guerra di Caroso*, vv. 133–135).

Sul versante omerico si trovano ugualmente: “d’Ocean la corrente mormorava” (Monti, *Iliade* XVIII, v. 552); “il flutto azzurro / mormorava” (I, vv.

⁵⁸ Si aggiunge infine un’ultima nota: “Non si rallegra il cor quando a tenzone / scendono i venti, e quando nemi aduna / l’olimpio, e fiede le montagne il rombo / della procella” (*Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 50–53) risente con buone probabilità di “Nei perigli il mio cor cresce, e s’allegra / nel fragor dell’acciar” (*La morte di Cucullino*, vv. 255–256); “Nei perigli l’anima / brillami in petto” (vv. 111–112); “brillami l’anima / entro i perigli e mi festeggia il core” (*Fingal* III, vv. 162–63); “i romorosi venti / scendono da’ lor colli” (*Carritura*, v. 253). A proposito dell’uso del verbo ‘brillare.’ sempre Blasucci segnala come l’autografo riportasse proprio questa come lezione originale e non, quindi, ‘rallegrarsi.’

⁵⁹ Cfr. “fugata e sparta / Delle nubi la grave ombra s’avvalla” (*Alla primavera*, vv. 3–4), per cui cfr. Blasucci, “Sull’ossianismo” 804 e il celebre *incipit* dell’*Ultimo canto di Saffo* (“Placida notte, e verecondo raggio / de la cadente luna,” vv. 1–7) su cui, oltre a Blasucci e Gavazzeni, per primo si espresse Maurer nel suo ancora utile lavoro (210–13).

640–641); “dal bianco seno alma consorte” (VI, v. 481); “il capo inchina delle bionde spiche” (II, v. 195).⁶⁰

Il percorso finora proposto prova a ricostruire le diverse fasi della riflessione leopardiana a proposito dell’incontro fra due dimensioni dell’antichità percepite come cronologicamente autentiche. La sostanziale assimilazione dei codici linguistici relativi ai due filoni in una sorta di unico serbatoio stilistico trova il proprio collante nella nuova *langue* ‘mitologica’ di matrice cesarottiana, in quanto l’apporto delle altre grandi traduzioni dell’epoca (Salvini e Foscolo, qui considerati) registrano un contributo molto minoritario. L’effettiva esclusione di queste due esperienze dal tessuto linguistico del poeta e il dialogo costante fra l’*Iliade* di Monti e quella dell’abate padovano dimostrano che attraverso l’*Ossian*, rivoluzionario banco di prova dalle conseguenze diffuse e di lunga durata e da cui stilisticamente tutto ha origine, Cesarotti, come dichiarato nei pretesti dell’opera, allarga le potenzialità espressive del proprio idioma come nessuno mai era riuscito prima. Su questa tappa iniziale, che diventa miliare, il cantore di *Ossian* farà affidamento lungo tutta la sua carriera, attingendovi copiosamente anche in occasione della monumentale traduzione dell’*Iliade*. La pur elogiata versione di Monti respira profondamente questa esperienza e la assorbe fin nei gangli più intimi della sua composizione.

La commistione Ossian-Omero così costruita rappresenta una costante dell’*iter* compositivo e del pensiero leopardiano, concretizzandosi in una riserva di stilemi e immagini che non hanno mai abbandonato la sua ispirazione e, soprattutto, gli aspetti più intrinseci del suo verso. Quest’ultimo materializza quindi un dialogo tra modelli che si fa quasi identità linguistica fra i due nel nome di un originario primitivismo percepito nella sua autenticità. Da questi componimenti il poeta coglie di volta in volta gli elementi più congeniali al suo modo di sentire fin dalla più tenera età ed essi si rivelano come un fenomeno così capillare da addentrarsi nell’essenza stessa della sua arte poetica, esaltandone una sensibilità già delicatissima, che ha trovato qui parte del suo nutrimento, senza il quale, probabilmente, non avrebbe toccato le vette irraggiungibili che oggi conosciamo.

Università degli Studi di Padova

⁶⁰ Più numerosi i riscontri in questo caso: “le chinate spighe” (Salvini, II 28), “d’Oceano la corrente / correa di spuma mormorando” (XVIII 393), “mormorante fiume” (399), “già si chinava il Sole” (Foscolo, v. 564) e “il flutto azzurro / mormorava” (vv. 639–640).

OPERE CITATE

- Alfieri, Vittorio. *Vita*. A cura di Giampaolo Dossena, Einaudi, 1967.
- Battistini, Andrea. “La sensibilità pittorresca della linea a serpentina.” In *Un europeo del Settecento. Aurelio de’ Giorgi Bertola, riminese*. Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte, Rimini (10–12 Dicembre 1998). A cura di Andrea Battistini, Longo, 2000, pp. 237–62.
- . “Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal Bello al Sublime, passando per il pittorresco.” In *Atti e memorie d’Arcadia*, vol. 3, 2014, pp. 293–311.
- Beniscelli, Alberto. “Introduzione.” In *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*. Atti dell’incontro di studio, Venezia (Novembre 1995). A cura di Alberto Beniscelli, Bulzoni, 1997, pp. 9–30.
- . “L’io in figura: paesaggio e personaggio alla svolta dei lumi.” In *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Mucchi, 2000, pp. 211–76.
- Bertazzoli, Raffaella. “Essere per la morte: echi sepolcrali in Leopardi.” In *Pensieri sull’ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*. Fiorini, 2002, pp. 181–220.
- Bianco, Francesca. “I *Canti di Ossian*: notturni letterari di fine Settecento.” In *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10–13 Settembre 2014). A cura di Guido Baldassarri et al., Adi editore, 2016, pp. 1–12.
- . “In margine alle *Puerili* leopardiane: tra l’*Ossian* e l’*Omero* di Cesarotti.” *Sinestesieonline*, no. 20, 2017, pp. 1–14.
- . “La traduzione cesarottiana dell’*Elegia* di Gray: osservazioni sui cambiamenti estetici nel paesaggio di fine Settecento.” In *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13–15 Settembre 2018). A cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Adi editore, 2020, pp. 1–9.
- . *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento. Tesi di Dottorato. Supervisore Guido Baldassarri. Università degli Studi di Padova, a. a. 2016–2017*.
- . “*Ossian* nelle *Puerili* di Leopardi.” *Studi sul Settecento e l’Ottocento*. Vol. 13, 2018, pp. 27–48.

- _____. *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*. Padova UP, 2020.
- _____. “Traduzioni a confronto: i *Canti di Ossian* di Le Tourneur e Cesarotti.” *Testo*, vol. 71, 2016, pp. 9–28.
- Binni, Walter. “Leopardi e la poesia del secondo Settecento.” In *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Olschki, 1964, pp. 77–115.
- Blasucci, Luigi. “I due registri di *Nelle nozze della sorella Paolina*.” In *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*. Morano, 1989, pp. 53–69.
- _____. “Lo stormire del vento fra le piante: parabola di un’immagine leopardiana.” *Stilistica e metrica italiana*, no. 1, 2001, pp. 259–75.
- _____. “Sul canto *A Silvia*.” In *Leopardi a Pisa. Catalogo della mostra tenuta a Pisa nel 1997–1998*. A cura di Fiorenza Ceragioli, Electa, 1997, pp. 143–55.
- _____. “Sull’ossianismo leopardiano.” In *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Atti del convegno di Gargnano del Garda (4–6 Ottobre 2001). A cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Cisalpino, 2002, vol. 2, pp. 785–816.
- Broggi, Francesca. “Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi.” In *La rassegna europea della letteratura italiana*, no. 17, 2001, pp. 115–34.
- _____. *The rise of the Italian canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic Poems to the Canti*. Longo, 2006.
- Bruni, Arnaldo. “Cesarotti nell’*Iliade* di Vincenzo Monti.” In *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno di Gargnano del Garda (4–6 Ottobre 2001). A cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Cisalpino, 2002, vol. 2, pp. 661–724.
- Cesarotti, Melchiorre. *Epistolario*. Firenze: Molini, Landi e Comp., 1811.
- _____. *Iliade d’Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano dall’abate Melchior Cesarotti, ampiamente illustrata da una scelta delle Osservazioni originali de’ più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*. Edizione II, riveduta, ed ampliata dal Traduttore stesso; coll’aggiunta del testo greco. A spese di Pietro Brandolese, 1799.
- _____. *L’Iliade o La morte di Ettore, poema omerico ridotto in verso italiano dall’abate Melchior Cesarotti*. Venezia: Tipografia Pepoliana, presso Antonio Curti q: Giacomo, con privilegio, 1795.
- _____. *Poesie di Ossian, antico poeta celtico*. Secondo l’edizione di Pisa, 1801. A cura di Guido Baldassarri, Mursia, 2018.

-
- _____. *Sulla tragedia e sulla poesia*. A cura di Fabio Finotti, Marsilio, 2010, pp. 105–41.
- Costa, Gustavo. “Melchiorre Cesarotti, Vico and the sublime.” *Italica*, vol. 58, no. 1, 1981, pp. 3–15.
- Di Meo, Antonio. “*Dialogo della Natura e di un Islandese*. Eudemonismo e naturalismo in Giacomo Leopardi.” *Giornale di Filosofia*, Dicembre 2005, pp. 1–27.
- Dondero, Marco, e Laura Melosi (a cura di). *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Macerata (10–12 Ottobre 2002). Quodlibet, 2002.
- Fabrizi, Angelo. “Alfieri e la tradizione poetica.” In *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Leo. S. Olschki, 1983, vol. 1, pp. 279–92.
- Felici, Lucio. “La teoria dei climi e l’ideologia leopardiana di ‘meridionalità.’” In *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*. Rubettino, 2006, pp. 64–75.
- Finotti, Fabio. “Introduzione.” In Melchiorre Cesarotti, *Sulla tragedia e sulla poesia*. A cura di Fabio Finotti, Marsilio, 2010, pp. 9–60.
- Forni, Giorgio. “Rousseau, Leopardi e il soggetto moderno.” In *Lettere italiane*, vol. 64, no. 2, 2012, pp. 206–25.
- Foscolo, Ugo. *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*. Brescia: Niccolò Bettoni, 1807.
- Gaetano, Raffaele. *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un’idea estetica*. Rubettino, 2002.
- Genetelli, Christian. “Appunti sull’*Appressamento della morte* di Giacomo Leopardi.” In *Rivista svizzera delle letterature romanze*, no. 33, 1998, pp. 83–104.
- Le Tourneur, Pierre. *Le théâtre de Shakespeare traduit de l’anglais*. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1776–1782. 20 voll.
- Lentzen, Manfred. “I Tedeschi e la Germania nello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi.” In *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 9–11 Settembre 1984), Olschki, 1989, pp. 319–28.
- Leopardi, Giacomo. *Canti*. Introduzione di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi. RCS, 1998.
- _____. *Canti*. A cura di Luigi Blasucci. Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 2019.

- _____. *Tutte le poesie e tutte le prose*. A cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Newton, 2001. Edizione integrale.
- _____. *Tutti gli scritti inediti, rari e editi, 1809–1810*. A cura di Maria Corti, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1993.
- _____. *Zibaldone*. A cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Newton, 2001. Edizione integrale.
- Lonardi, Gilberto. *Loro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*. Marsilio, 2005.
- Macchioni Jodi, Rodolfo. “Riflessi del *περὶ ὕψους* sulla poesia leopardiana.” In *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22–25 Settembre 1980), Leo S. Olschki, 1982, pp. 479–92.
- Maurer, Karl. *Giacomo Leopardis Canti und die Auflösung der lyrischen Genera*. V. Klostermann, 1957.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido. *Il Gusto nell'estetica del Settecento*. A cura di Luigi Russo e Giuseppe Sertoli, Centro Internazionale di Studi di Estetica, 2000.
- Palombi, Melinda. *Perspectives lunaires dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*. Presses Universitaires de Provence, 2015.
- Placanica, Augusto. *Leopardi e il Mezzogiorno del mondo*. Avagliano, 1998.
- Rea, Roberto. “Il notturno della *Sera del dì di festa*.” In Giorgio Brugnoli e Roberto Rea, *Studi leopardiani*, ETS, 2000, pp. 9–38.
- Rigoni, Mario Andrea. “Leopardi e gli eroi omerici.” In *Il pensiero di Leopardi*. Nino Aragno, 2015, pp. 257–64.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*. A cura di Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Gallimard, 1959–1995.
- [Salom, Michiel]. *Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D. M. S.* [Dottor Michiel Salom]. Venezia: Giacomo Storti, 1796. 2 voll.
- Salvini, Anton Maria. *Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti da Anton Maria Salvini*. Edizione seconda. Con licenza de' Superiori e Privilegio. Padova: Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, 1742.
- Stäuble, Antonio e Michèle. “I piaceri del creator paesista: la nuova sensibilità in Aurelio Bertola.” *Lettere Italiane*, vol. 37, no. 3, 1985, pp. 330–44.
- Tongiorgi, Duccio. “Committenze inglesi nel Settecento veneto: il ‘caso Gray’ e la traduzione dell'*Elegy di Cesarotti*.” In “*Nelle grinfie della storia*”. *Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*. ETS, 2003, pp. 25–54.

- _____. “‘Rozze rime e disadattate forme’: (pre)storia di una traduzione elegiaca.” In *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Atti del convegno di Gargnano del Garda (4–6 Ottobre 2001). A cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, vol. 2, Cisalpino, 2002, pp. 569–96.
- Tramontana, Alessandra. “Il popolo italiano secondo Leopardi. Intorno al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani*.” *Griseldaonline*, no. 16, 2016–2017, pp. 1–12.
- Vallone, Aldo. “Nota su Ossian e Leopardi.” In *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Olschki, 1964, pp. 521–25.
- Van Tieghem, Paul. *Ossian en France*. Slatkine Reprints, 1967.