

Francesca Bianco

In margine alle *Puerili* leopardiane: tra l'*Ossian* e l'*Omero* di Cesarotti

Il lavoro mira a far emergere ulteriori punti di convergenza fra l'*Ossian* e l'*Iliade* di Cesarotti attraverso il filtro di un contesto inedito: i componimenti puerili di Giacomo Leopardi. L'impasto linguistico comune ai due lavori del padovano, che per primo promuove un dialogo basato sull'intertestualità d'autore grazie al suo ponderoso apparato critico, viene percepito e riutilizzato nelle prime prove poetiche del giovanissimo recanatese.

The essay aims further to amplify elements of connection between the *Ossian* and the *Iliade* by Cesarotti through the filter of an original context: Giacomo Leopardi's juvenile works written in verse. In common with both of the works of the teacher from Padua, who was the first to promote a dialogue based on an internal dialectic thanks to his large critical apparatus, his language is recognised and reapplied in the first poetic attempts of the very young boy from Recanati.

Parole chiave
Cesarotti, *Iliade*, Leopardi, *Ossian*, poesie *Puerili*, epica

francesca.bianco@phd.unipd.it

Per un periodo di tempo molto lungo lo scrittoio di Melchiorre Cesarotti, già per sua natura ininterrottamente affollato, è occupato da due imprese letterarie, entrambe sul versante dell'epica, che segnano rispettivamente l'avvio trionfale del poco più che trentenne letterato cosmopolita e quello che, secondo l'autore, avrebbe dovuto essere il punto di arrivo di una carriera pluridecennale coltivata e spesa su innumerevoli fronti: le traduzioni dell'*Ossian*¹ e dell'*Iliade*.²

¹ Sulle edizioni dell'*Ossian* e sulla tempistica ad esse relativa, cfr. G. Baldassarri, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, «Rassegna della Letteratura Italiana», XCIII (1989), 3, pp. 25-58. Per una bibliografia dettagliata sull'opera si rinvia a C. Chiancone, *Bibliografia di Melchiorre Cesarotti*, «Quaderni per la Storia dell'Università di Padova», 46 (2013), pp. 249-279 e alla *Nota bibliografica* di M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa 1801, a cura di G. Baldassarri, in corso di stampa.

² Per l'*iter* che ha portato invece alla pubblicazione del più che ventennale lavoro omerico, cfr. G. Baldassarri, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*,

Simboli di un'esperienza tardo settecentesca, in equilibrio fra l'*epos* classico e il rinnovato amore per l'antico e per il barbaro,³ i due lavori del celebre abate padovano rappresentano due tappe fondamentali nella formazione della grande poesia successiva⁴ e, nel caso dell'*Iliade*, il perno attorno al quale ruota il *certamen* traduttorio fra Cesarotti, Monti e Foscolo.⁵ Tuttavia, non è soltanto una moda archeologica rinnovata a legare le due traduzioni cesarottiane, in quanto il dialogo ad esse sotteso intride in profondità il loro ordito stilistico,⁶ cosicché non sono pochi i punti comuni che intersecano la *Morte di Ettore* e i canti dell'Omero del Nord: dai quadri notturni e luttuosi alla frequente presenza di vapori, nebbie e aloni;⁷ dalla rivisitazione dell'umanità degli eroi omerici (nei quali, fin dallo spostamento del baricentro sulla figura di Ettore, punto di inizio di un ideale sviluppo della fisionomia morale dei personaggi, la penna

Atti del Convegno Internazionale di studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, a cura di G. Santato, Droz, Genève 2003, pp. 175-207. In aggiunta al ricco contributo, un'ampia contestualizzazione dell'opera dal punto di vista stilistico è fornita anche da C. Osti, *Melchior Cesarotti e la sua versione poetica dell'Iliade*, «Annuario dell'I. R. Ginnasio Superiore di Capodistria», a. s. 1912-1913, Herrmanstoffer, Trieste 1913, pp. 1-45; M. Puppo, *Cesarotti e l'ombra di Omero*, in *Critica e linguistica del Settecento*, Fiorini, Verona 1975, pp. 197-207; G. Barbarisi, *La cultura neoclassica*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. Balduino, L'Ottocento, Piccin, Padova 1990, I, pp. 121-161; M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVII (1990), 539, pp. 321-395 e T. MATARRESE, *Su Cesarotti traduttore dell'Iliade*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di A. Daniele, Esedra, Padova 2011, pp. 107-116.

³ Si sono occupati di quest'ultima categoria C. Del Vento, *Foscolo, Cesarotti e i "poeti primitivi"*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Cisalpino, Milano 2002, II, pp. 649-659; F. Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, ivi, I, pp. 133-154 e A. BRUNI, *Il Settecento e l'idea dell'antico da Ossian a Omero*, in *La Repubblica delle lettere. Il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del congresso internazionale, Udine, 8-10 Aprile 2010, a cura di A. Battistini, C. Griggio e R. Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 9-18. Per una riflessione più generale sulla *querelle*, cfr. S. N. CRISTEA, *Ossian v. Homer: An Eighteenth-Century Controversy. Melchior Cesarotti and the Struggle for Literary Freedom*, in «Italian Studies», XXIV (1969), pp. 93-111.

⁴ In riferimento all'influenza della componente ossianica (e per la relativa bibliografia) cfr. F. Bianco, *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e primo Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a. a. 2016-2017, supervisore Guido Baldassarri.

⁵ Al di là dell'edizione Penada in versi (*L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa ampiamente illustrato Da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, Stamperia Penada, Padova 1786-1794, in 9 tomi), la *princeps* della *Morte di Ettore* – di cui ci si occupa nel presente studio – compare nel 1795 (*L'Iliade o la Morte di Ettore, Poema omerico ridotto in verso italiano dall'abate Melchior Cesarotti*, Tipografia pepoliana, presso Antonio Curti q: Giacomo, con privilegio, Venezia 1795, in 4 tomi), con edizioni successive che lambiscono cronologicamente le fatiche del Foscolo (*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo*, per Niccolò Bettoni, Brescia 1807) e del Monti (*Iliade di Omero. Traduzione del cav. Vincenzo Monti*, per Niccolò Bettoni, Brescia 1810, in 3 volumi). Per una panoramica delle tre grandi prove letterarie di questo illustre trio cfr. G. Gambarin, *Melchior Cesarotti e Vincenzo Monti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXV (1915), pp. 355-369; G. Barbarisi, *Introduzione alle versioni omeriche del Foscolo*, ivi, CXXXII (1955), pp. 568-609; I. De Luca, *Tre poeti traduttori. Monti – Nievo – Ungaretti*, Olschki, Firenze 1988, pp. 11-53; F. Barreca, *Le belle infedeli: L'Iliade in versi e in prosa dell'abate Melchiorre Cesarotti*, tesi di laurea, Mc Gill University, Montreal, a. a. 1991-1992, supervisore, Sergio Gilardino; A. Bruni, *Cesarotti nell'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, II, cit., pp. 661-724.

⁶ Sugli intrecci intertestuali e stilistici fra l'*Ossian* e l'*Iliade* cfr. I. Dalla Corte, *Gli aggettivi composti nel Cesarotti traduttore di «Ossian»*, «Studi di lessicografia italiana», XIV (1988), pp. 283-346; M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, cit.; G. Baldassarri, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, cit. e T. Matarrese, *Su Cesarotti traduttore dell'Iliade*, cit.

⁷ Cfr. M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, cit.

del professore padovano insiste su un'opera moralizzatrice che guarda agli eroi ossianici come al modello cui quelli iliadici avrebbero dovuto avvicinarsi⁸ alla ripresa di particolari meccanismi di transizione del racconto, in cui un testimone appassionato spesso si sostituisce a un narratore più neutrale;⁹ fino alla ripresa di alcune tessere lessicali, stilistiche e situazionali,¹⁰ e all'utilizzo, per quanto meno diffuso, degli aggettivi composti.¹¹

Non sono così sparuti, quindi, i punti di tangenza fra le due opere che, come accennato, influenzeranno non poco la grande poesia successiva; e tale nodo tematico e stilistico non manca di affascinare anche la fase incipitaria dell'estrema giovinezza leopardiana,¹² un territorio ancora molto poco indagato che invece sa riservare interessanti e utili spunti di riflessione, pur all'interno di un circoscritto arco cronologico riportato fra il 1809 e il 1812,¹³ in direzione di

⁸ M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, cit. e lo stesso Cesarotti, che voleva conferire all'opera «una moralità più interessante, ed un macchinismo meglio inteso e più degno dell'Epopea», secondo «tre punti essenziali, il piano Teologico, l'azione Epica, e la moralità» (M. Cesarotti, *Avvertimento preliminare alla nuova versione*, in *L'Iliade o la Morte di Ettore, Poema omerico ridotto in verso italiano dall'abate Melchior Cesarotti*, cit., pp. x e xii).

⁹ G. Baldassarri, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, cit. A proposito di questo particolare aspetto stilistico, interpretato come un intimo intento di drammatizzazione del testo, cfr. i contributi di F. Favaro, «*La Morte di Ettore*» dall'epica al dramma, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, I, cit., pp. 157-181 e T. Matarrese, *Su Cesarotti traduttore dell'«Iliade»*, cit.

¹⁰ G. Baldassarri, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, cit.

¹¹ I. Dalla Corte, *Gli aggettivi composti nel Cesarotti traduttore di «Ossian»*, cit. Inoltre, per una prima (ampia) ricognizione sul lessico cesarottiano in sede omerica, cfr. G. Baldassarri, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, cit., p. 204-205, n. 108 e, ancora una volta, T. Matarrese, *Su Cesarotti traduttore dell'«Iliade»*, cit. D'altra parte, si ricorderà che le sollecitazioni sul piano linguistico sono alla base delle teorie sulla traduzione formulate dal professore (per cui, fra i suoi numerosi interventi, sarà sufficiente richiamare alla memoria che «Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a far la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze: a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli, e avvicinarla alle straniere; a inventar vari modi di conciliazione ed accordo, a renderla infine più ricca di flessioni ed atteggiamenti senza sfigurarla o sconciarla» – *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785 – e che «Per far gustare un originale straniero la traduzione dee esser libera, per farla conoscere con precisione è necessario ch'ella sia scrupolosamente fedele. Ora la fedeltà esclude la grazia, la libertà l'esattezza» – *Ragionamento storico-critico*, in *La Iliade di Omero*, I, Dalla tipografia della Società lett., Pisa 1802, pp. 35).

¹² Sul rapporto Ossian-Puerili di Leopardi si rinvia a un primo lavoro apposito, da parte di chi scrive, in via di completamento.

¹³ Il numero di testi ascrivibili a questa fase di lavoro è sorprendentemente alto e ne fanno parte componimenti di metro e lunghezza assai variegati, suddivisi in diciotto sezioni dai temi più vari: da scene di vita quotidiana (come i componimenti sulla minestra o sull'antipatia della sorella Paolina nei confronti dello studio della grammatica latina) ad argomenti religiosi vetero e neotestamentari (si vedano, solo per citare sparuti titoli, il poemetto *Il baalamo* oppure *I re magi* o ancora la canzone *La morte di Saullé*); ma non mancano neppure l'ambientazione classica (*La morte di Cesare*, *Clelia che passa il Tevere*) – talvolta richiamata in delicati quadri pastorali e talvolta, invece, rivisitata secondo l'allure dell'epoca, come nel caso delle *Notti puniche* – o i componimenti scherzosi dedicati a parenti e precettori; sono infine presenti abbozzi teatrali e componimenti sulla storia moderna. La mancanza di un filo conduttore che regoli il percorso creativo va ricercato, oltre che nella tenerissima età, anche in una personale confessione dello stesso poeta – più maturo – in una sua epistola a Giuseppe Melchiorri del 5 Marzo 1824 (come notato da Alessandro Donati. Cfr. G. Leopardi, *Puerili e abbozzi vari*, a cura di A. Donati, Gius. Laterza & Figli, Bari 1924, p. 276), di cui si propone la parte più significativa: «Io non ho scritto in mia vita se non pochissime e brevi poesie. Nello scriverle non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare, che mi torni un altro momento di vena, e tornandomi (che

una *koiné* linguistica epica interna alla produzione cesarottiana e riversata nei primi esperimenti scritti del diligente alunno.

Relegate costantemente a una posizione ancillare che a fatica, ancora oggi, riesce a ritagliarsi un proprio spazio all'interno della produzione leopardiana maggiore, le *Puerili* sono per lo più trascurate e non hanno ancora goduto di un'indagine perlustrativa che ne abbia indagato in modo organico la natura così ricca di componenti, nonostante la tenera età del fanciullo.¹⁴ Se da una parte, in ragione della giovinezza dell'autore, non è saggio caricare di troppe aspettative o di eccessivo significato tali componimenti e lo stile in essi adottato, dall'altra, però, non si può nascondere che le prove date dal precoce *enfant prodige* in questi primi quaderni di lavoro testimonino una cultura già assai vasta e definita negli interessi tematici e retorici, dove si possano riconoscere l'impegno del giovane poeta e il suo desiderio di mettersi alla prova dipingendo attorno a sé un mondo fantastico, come se in quei versi fossero racchiusi tutti i sogni dell'incantata e favolosa mitologia antica, pronti a riapparire a ogni lettura, a ogni composizione, quando non si voglia pensare che tali immagini accompagnassero costantemente la sua fantasia.¹⁵

Ed è proprio lo spiccato amore per l'antico, penetrato con sorprendente precocità negli interessi del piccolo allievo (di cui sono ben note le stupefacenti capacità di orientamento all'interno della traduzione e della composizione in lingua), a stimolare un sincero interesse verso l'*epos*, l'ambientazione antica e lo spirito *barbaro*, che destano prevedibilmente la sua

ordinariamente non succede se non di là a qualche mese), mi pongo allora a comporre ma con tanta lentezza, che non mi è possibile terminare una poesia, benché brevissima, in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello. Gli altri possono poetare sempre che vogliono, ma io non ho questa facoltà in nessun modo [...]» (G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Edizione integrale, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 2001, p. 1262).

¹⁴ Il percorso editoriale minuto, così come la pubblicazione delle *Puerili*, è di difficile ricostruzione e non ancora ultimato. Fra le più complete antologie in cui sono comparsi i versi figurano: G. Leopardi, *Puerili e abbozzari vari*, cit.; *Tutte le Opere di Giacomo Leopardi*, a cura di F. Flora, *Le Poesie e le Prose*, I, Milano, Mondadori, 1940; G. Leopardi, *Canti, Paralipomeni, Poesie varie, Traduzioni poetiche e Versi puerili*, a cura di C. Muscetta e G. Savoca, con le concordanze dell'opera poetica leopardiana, Einaudi, Torino 1968, pp. 517-698; G. Leopardi, *Poesie e Prose*, I, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Mondadori, Milano 1987, pp. 687-898; G. Leopardi, *Tutte le opere*, con introduzione a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze 1989, pp. 513-564; il prezioso lavoro di M. Corti, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1993 che per prima ne offre una contestualizzazione critica organica; e G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 309-389.

¹⁵ A questo proposito è molto suggestivo il commento di Alessandro Donati alla sua edizione delle *Puerili*: «Le pagine che, stampate, ci appaiono cose morte e quasi insignificanti, son vive negli autografi; chi li sfogli sulla medesima tavola sulla quale furono scritti, sedendo su quella medesima seggiola sulla quale il meraviglioso fanciullo sedeva, presso la poltrona e il grande scrittoio dal quale il conte Monaldo, così austero e rigido nella sua politica antiliberale e così lieto compagno degli studi e dei trastulli dei suoi figliuoli, li vigilava, maestro e guida; sotto lo sguardo di quei vecchi ritratti, che, con lieve sforzo di fantasia, possiamo fingerci ancora persone vive; davanti a quella piazzetta, tra quei cortili in cui risonavano «l'opre de' servi», in mezzo a quei grossi libri. Pel lettore del libro son foglie secche, raccolte e conservate con cura gelosa; chi studi là dentro, ha verdeggiante ancora il cespuglio dal quale non caddero, ma furono strappate da un freddo vento di mala curiosità. Il solo contrasto singolarissimo tra l'infantilità di quella scrittura e l'evidente maturità del fanciullo, che a undici anni traduceva Orazio «nei metri dell'originale» (che son poi, come è facile indovinare, metri fantoniani), è più eloquente di molti discorsi e di molte disquisizioni» (G. Leopardi, *Puerili e abbozzari vari*, cit., p. 263).

attenzione, ed è facile immaginare l'avidità con la quale tali opere sono state divorate e l'impatto che possono avere avuto sulla sensibilità del bambino.¹⁶

Fra i componimenti della raccolta puerile che maggiormente permettono di porre in correlazione i due filoni di Ossian e Omero, si distingue in modo particolare il *Catone in Affrica*, un ampio e complesso poemetto articolato in nove testi di varia tipologia metrica, che concilia la tematica bellica – tipica dell'universo della classicità, popolato per il giovane Leopardi di innumerevoli eroi e intriso di abbondante «atro sangue», un mondo di cui parlano tanti libri presenti nella biblioteca paterna – con l'attenzione per il paesaggio circostante, il quale, come da tradizione, diventa un ulteriore personaggio e partecipa alle vicende umane configurandosi come una loro cassa di risonanza.¹⁷

¹⁶ Il giovane recanatese avrà modo di ritornare successivamente sull'argomento grazie a una lunga e consapevole riflessione dello *Zibaldone* (datata 5-11 agosto 1823), nella quale, all'interno di un complesso ragionamento sui poemi epici antichi, esprime il proprio parere anche riguardo alle scelte cesarottiane proprio in merito alla *Morte di Ettore*: «Molte sventure e di greci e di troiani si narrano o fingono nella *Iliade*, ma quella di Ettore è lo scopo del poema, ad essa tendono tutte le fila del medesimo niente meno e del paro che alla vittoria di Achille, e sempre unitamente: in essa il poema si chiude. Alle quali cose mirando il nostro Cesarotti, e giudicando che Ettore fosse il principal soggetto dell'interesse nella *Iliade*, e la sua sventura per se medesima il principale scopo ed assunto del poema, prosuntuosamente ne volle cangiare il titolo e intitolarlo *La Morte d'Ettore*, stimando che Omero non avesse bene inteso se stesso e la sua propria intenzione quando ne' primi versi della *Iliade* annunziò espressamente un altro assunto. Nel che s'ingannò grandemente, per non aver mirato alla natura umana, alle qualità di que' tempi, alle circostanze di Omero (giacchè se oggi nell'*Iliade* l'unico, non che principale, interesse è per Ettore, non così fu anticamente, nè tale fu l'intenzione di Omero scrivendo ai greci), e per avere avuto l'occhio alle moderne opinioni circa l'unità dell'interesse e del soggetto principale» [3113-3114]. [...] «Nell'*Iliade* oggidì l'interesse per Achille e per li greci, come ho detto, è poco o niuno, perchè i suoi lettori non sono più greci. Nondimeno l'interesse nell'*Iliade* è vivissimo continuo e durevole eziandio dopo la lettura. Esso è per Ettore e per li troiani. I lettori di qualsivoglia nazione, dopo tanti secoli, dopo tanti cangiamenti sofferti dallo spirito umano, tutti efficacemente e continuamente s'interessano leggendo la *Iliade*. E tutti non per altri che per li troiani e per Ettore, cioè per la sventura; e questo interesse si riduce principalmente e come a suo capo alla compassione. Questa cioè è quel sentimento dominante e finale, che noi nella *Iliade* provando, chiamiamo interesse della medesima. Le quali cose mossero il Cesarotti a intitolare quel poema, come ho detto, *La Morte d'Ettore*, misurando l'indole e l'intento primitivo, proprio e vero del poema dall'effetto ch'ei produce sopra di noi in tanta diversità e lontananza di tempo, di nazione, di opinioni, di carattere e di costumi» [3143-3144] (G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Edizione integrale, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 2001).

¹⁷ Per la descrizione di questo lavoro leopardiano, è utile fare riferimento alle righe introduttive di Maria Corti che così lo illustra: «Opera che è anche esempio di una notevole sperimentazione metrica: la vicenda catoniana dallo sbarco in Africa alla battaglia di Tapso fra Metello Scipione e Cesare, all'epopea del silenzio nel suicidio dell'eroe, si svolge entro una struttura particolare: brevi didascalie in prosa messe a cappello di testi poetici, sestine, anacreontiche, quartine, canzoni, endecasillabi, sciolti, terzine, un sonetto finale; una grande passerella su cui sfilano i metri dell'epoca a celebrare la forza dello spirito libero». (M. Corti, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 233-234). Corredata di particolari aggiuntivi è la presentazione di Alessandro Donati: «*Catone in Affrica*. Poesie di vario metro, 1810. Volume uno, pagine 53. Pare sopra tutto un'esercitazione di metrica. La scelta dei metri non dice molto a favore del buon Sanchini o del conte Monaldo, che è verisimile abbiano assistito coi loro consigli queste prime prove. Dopo una prefazione in prosa, una serie di sestine dà la descrizione del campo di Farsaglia, la partenza di Metello Scipione per l'Africa, l'alleanza tra Giuba, re di Mauritania, il console Scipione e Varo, comandante romano in Africa. Segue un'anacreontica: «Per la infeconda Libia, | per le deserte arene, | Caton feroce avviasi | da l'alta ampia Cirene», che continua, descrivendo il viaggio di Catone nei deserti libici con le truppe, e la fortificazione di Utica, ove egli si chiude preparandosi alla difesa. Il viaggio e l'arrivo in Africa di Cesare e il combattimento fra le sue

Se ci si ricollega a uno dei *Leitmotiv* più frequentati dell'epica classica, è noto che fra le peculiarità caratterizzanti vi è il parallelo fra la potenza distruttrice del guerriero o dell'esercito e l'impeto delle forze della natura selvaggia, spesso concretizzate in un animale feroce¹⁸ oppure negli elementi naturali stessi, che dà vita ad articolate similitudini; un *tópos* centrale percepito anche da Leopardi, che su di esso aveva provato a cimentarsi. L'esperienza si ripete più volte¹⁹ e negli *Sciolti* del IX componimento del *Catone in Affrica (Battaglia, e vittoria di Cesare)*, che offrono il maggior numero di spunti in questa direzione, il lettore incontra i seguenti versi:

E già cadean di libertade infranti
 i ferrei lacci, e vincitor pel campo
 del Console scorrea l'ardente stuolo,
 che qual torrente impetuoso, o scabro
 masso spiccato da la cima alpestre²⁰
 d'inospitale, e dirupato monte
 strage ovunque recava, il fiero Duce
 animoso seguendo, a cui di morte
 notte letal cuopriva il ciglio orrendo
 (*Catone in Affrica*, IX, 61-69)²¹

truppe e quelle di Scipione forma l'argomento d'una serie di quartine, alle quali segue una seconda anacreontica: «Fèro nel volto e torbido | fra Faste e l'armi lucide | Sittio feroce avvanzi | cinto da forte stuol. | Nel cuore ansioso e fervido | morte, ruina, eccidio, | lutto e terror minaccia | al mauritano suol» e così via, per narrare l'incursione compiuta da uno dei congiurati di Catilina, Sittio (il quale, dopo la morte di quello, aveva radunati gli sparsi avanzi delle sue bande); l'assedio e la presa di Cirta e la partenza di Giuba per difendere il suo regno. In un'«ode pariniana» si descrive una tempesta notturna e il pericolo corso dall'armata di Cesare. Una terza anacreontica («Cinto l'egregia — fronte d'alloro, | spirando intrepido — regal decoro, | lo scettro splendido — tenendo in mano | il forte avvanzi — rege affricano», ecc.), narra il ritorno di Giuba, il cui esercito si unisce con quello di Scipione e l'accoglimento fattogli dal console romano. Segue una canzone, che descrive la notte e un sacrificio offerto da Scipione a Marte per impetrar la vittoria. La battaglia di Tapso è narrata in una serie di sciolti; la morte di Catone in terzine con la media sdrucchiola. In ultimo un sonetto: *Cesare vincitore*» (G. Leopardi, *Puerili e abbozzi vari*, cit., pp. 267-268).

¹⁸ La *vis* polemica di Cesarotti nei confronti di Omero, di cui è pervaso tutto il suo lavoro sull'*Iliade*, non manca di esprimersi con sferzante ironia anche su questa particolare attitudine dell'antico cantore: «Se i leoni avessero il loro Omero, che questi avesse scritto la *Leonziade*, e che in essa avesse impiegata tanto spesso la comparazione dell'uomo quanto Omero abusa di quella del leone, i Critici bengiubbati sarebbero in diritto di annojarsi dell'uomo leonino, quanto noi del leone Omerico» (M. Cesarotti, *Versione letterale dell'Iliade*, V, libro 12, in *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, presso Molini, Landi e Comp., Firenze 1807, XIV, p. 191). L'aspetto di forte critica della traduzione dell'abate è stato brillantemente discusso nel contributo di Michele Mari (M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, cit.), con il supporto di una ricca campionatura di esempi e di un censimento completo dei *loci* dell'apparato paratestuale, a carico del professore, in cui emerge tale componente. Ma per l'ideologia anti-omerolatra in generale, cfr., come già suggerito, anche S. N. Cristea, *Ossian v. Homer: An Eighteenth-Century Controversy. Melchior Cesarotti and the Struggle for Literary Freedom*, cit.

¹⁹ Per ulteriori esempi si rinvia al citato lavoro di chi scrive (cfr. *supra* n. 12)

²⁰ Cfr. «qual masso alpestre» (*Temora*, V, v. 270).

²¹ Le citazioni dal *Catone in Affrica* sono tratte da G. Leopardi, *Catone in Affrica*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 342-349.

Dopo uno scontro molto violento, l'esercito di Cesare è ormai vincitore e imperversa con la sua potenza sul campo di battaglia: l'impeto guerriero selvaggio è posto in parallelo con scene della natura in perfetta consonanza, per richiamare alla memoria le forze primordiali, primitive, dell'acqua (qui rappresentata da un torrente che scende impetuoso travolgendo e distruggendo tutto ciò che trova sulla sua strada) e della terra, cui fa riferimento il masso che compie la strage. Per questo passo è stato ipotizzato da Maria Corti un confronto con un passo della *Morte di Ettore*:

[...] Qual di nevole
piogge nudrito a pieni gorghi al piano
scende torrente ruinoso, è seco
limo e sterpi non pur, ma volve e spinge
fiaccate querce, e sgretolati massi
(*La morte di Ettore*, XI, 587-591)²²

Il rinvio è certamente valido per l'identità di immagini suggerita; tuttavia, una parallela ricognizione nell'*Ossian* non si dimostra peregrina e i risultati non deludono le aspettative. Un paragone altrettanto simile si può reperire infatti anche nei seguenti versi:

move Caroso torbido profondo
qual rapido torrente: i minor rivi
perdonsi nel suo corso; ei terra e sassi
trae co' suoi gorghi, e gli trasporta e volve.
(*La guerra di Caroso*, 293-296)²³

nei quali vengono descritte le conseguenze del passaggio delle acque turbinose. Lo scorcio ossianico, oltre a essere anch'esso calzante come proposta di interferenza testuale dal punto di vista leopardiano, lascia emergere alcune spie lessicali che confermano il dialogo profondo e puntuale fra le due opere cesarottiane: il materiale linguistico di riferimento si basa su alcune identità specifiche, come gli agitati flutti definiti in entrambi i casi «gorghi», oppure la clausola conclusiva del passo dell'*Ossian* «trasporta e volve» che richiama (quasi in posizione chiasmica a fine verso, visto che qui «i sassi» si trovano esattamente in conclusione del penultimo verso, mentre nella *Morte di Ettore* sono collocati alla fine dell'ultimo) il binomio «volve e spinge», con evidenti punti di tangenza.

²² Per i riferimenti alla *Morte di Ettore* è stata utilizzata l'*editio princeps*, di cui a n. 5 (per il *locus in questione*, cfr. II, p. 105). Il passo compare senza alcuna modifica anche nella versione poetica dell'*Iliade* cesarottiana; nella traduzione letterale in prosa figura privo di corredo critico («E siccome quando un fiume inondando dai monti discende sul campo, torrente invernale ricalzato dalla pioggia di Giove, e molte aride querce, e molti pini porta via, e molto fango caccia nel mare [...]). M. Cesarotti, *Versione letterale dell'Iliade*, cit., V, libro 12, p. 112).

²³ Per i passi dei poemetti ossianici si è fatto riferimento a M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, cit., ma il lettore può agevolmente servirsi dell'edizione curata da Enrico Mattioda (M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Salerno, Roma 2000).

Ma questo non è il solo esempio riscontrabile nell'*Ossian* fra i più affini alla scena di partenza. Altrettanto assimilabile è un passo del lungo poemetto di *Temora*:

[...] dietro il suo brando
 distruzion correa; di Bolga i figli
 fuggir da lui qual da torrente alpino
 che pel deserto rimugghiando scoppia
 da sfracellati massi, e boschi e campi
 seco avviluppa in vorticosi gorghi
 irreparabilmente, e via si porta.
 (*Temora*, II, 351-357)

Anche in questo caso viene riproposto lo stesso paragone per il quale è anche precisata la collocazione «alpina», corrispondente a quella «alpestre» leopardiana; per quanto riguarda, invece, l'intertestualità d'autore, tornano ancora i due aspetti precedentemente osservati, sui quali si fonda la struttura dell'immagine: i «gorghi» e la coppia predicativa a chiusura del passo, qui costituita da «avviluppa» e «via si porta»; infine, ad ulteriore prova della stretta connessione intertestuale interna alle due opere, al limite dell'autocitazione, spiccano con evidenza gli «sfracellati massi» che ricalcano gli «sgretolati massi» della *Morte di Ettore*.²⁴

Si propone di seguito, per comodità del lettore, un prospetto riassuntivo del confronto fra i passi presi in esame:

Leopardi	Cesarotti	
<p>E già cadean di libertade infranti i ferrei lacci, e vincitor pel campo del Console scorrea l'ardente stuolo che qual <i>torrente impetuoso</i>,²⁵ o scabro <i>masso</i> spiccato da la cima <i>alpestre</i> d'inospitale, e dirupato monte strage ovunque recava, il fiero Duce animoso seguendo, a cui di morte notte letal cuopriva il ciglio orrendo (<i>Catone in Affrica</i>, IX, 61-69)</p>	<p>[...] Qual di nevole piogge nudrito a pieni <u>gorghi</u>²⁶ al piano scende <i>torrente ruinoso</i>, seco limo e sterpi non pur, ma <u>volve e spinge</u> fiaccate querce, e <u>sgretolati massi</u> (<i>La morte di Ettore</i>, XI, 587-591)</p>	<p>move Caroso torbido profondo qual <i>rapido torrente</i>: i minor rivi perdonsi nel suo corso; ei terra e sassi trae co' suoi <u>gorghi</u>, e gli <u>trasporta e volve</u>. (<i>La guerra di Caroso</i>, 293-296)</p> <p>[...] dietro il suo brando distruzion correa; di Bolga i figli fuggir da lui qual da <i>torrente alpino</i> che pel deserto rimugghiando scoppia da <u>sfracellati massi</u>, e boschi e campi seco <u>avviluppa</u> in vorticosi <u>gorghi</u> irreparabilmente, <u>e via si porta</u>. (<i>Temora</i>, II, 351-357)</p>

²⁴ Un'altra possibile suggestione potrebbe essere stata suggerita da alcuni versi del maggior precedente di Cesarotti in fatto di traduzioni omeriche, Anton Maria Salvini: «Ed Ettore comandante andava innanzi, | qual da gran rupe rotolante sasso, | che dall'orlo giù spinga alpestre fiume, | dalla piena indicibile, frangendo | dello, sconcio i ritegni, ed aspro masso» (*Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti da Anton Maria Salvini*, Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, con licenza de' Superiori e Privilegio, Padova 1742, libro 13, p.259).

²⁵ Sono evidenziate in corsivo le tessere lessicali comuni ad entrambi gli autori.

²⁶ La sottolineatura individua i punti di intertestualità interna alle opere cesarottiane.

Tuttavia il caso appena illustrato non è l'unico in cui si verificano tali coincidenze. Le stesse considerazioni sono infatti applicabili a un altro *locus* offerto ancora una volta dagli *Sciolti* del *Catone*:

Come l'ondoso mar da opposti venti
agitato, e commosso i vasti flutti
al cielo innalza, e si sconvolge, e bolle
fra l'orrido mugghiar sul curvo dorso
de lo spumante, ed arenoso lido:
tal di Scipione in cuor l'ardente sdegno
cupo—fremea tra le focose vampe
(*Catone in Affrica*, 81-87)

Cesare, conscio della propria vittoria, cerca un confronto diretto con Scipione sfidandolo quasi con compiaciuto disprezzo e gettandogli in faccia la sua condizione di nemico sconfitto che sarà obbligato a sottomettersi al nuovo Dittatore; la rabbia violenta ribolle nell'animo di Scipione che subito dopo si scaglia contro l'avversario, in un ultimo disperato tentativo di ucciderlo. Il passo stabilisce una similitudine fra il rimestamento dei flutti del mare in tempesta e lo sconvolgimento interno all'animo dell'eroe.

Anche in questo caso Maria Corti riconosce una ripresa di alcuni versi della *Morte di Ettore*:

[...] e qual da lungi
dall'aure succedentisi sommosso
fiotto su fiotto s'accavalla e affolta,
sinché vie via fatto maggior colmeggia
l'ondoso monte, indi all'opposta ripa
spezzasi e mugghia, e colle curve spume
pur anco al sasso infrangitor sovrasta,
tai le falangi Achee l'una appo l'altra
succedendo fan massa [...]
(*La morte di Ettore*, IV, 463-471)²⁷

Nello stralcio cesarottiano, più che il conflitto interno all'animo dell'eroe, ad essere messo in parallelo con i turbinosi flutti del mare sono gli schieramenti dei due opposti eserciti che si affrontano con titanica violenza. Tuttavia, considerando la metafora nelle sue componenti (e anzi, proprio in questo è possibile recuperare un segnale del tentativo di autonomia leopardiana, vista la rifunzionalizzazione del punto di partenza), emerge l'identità degli elementi su cui si basano i due autori, compreso il particolare dell'infrangersi dei flutti sulla riva («bolle | fra l'orrido mugghiar sul curvo dorso | de lo spumante, ed arenoso lido» rispecchia

²⁷ I, pp. 138-139 dell'edizione di riferimento (cfr. n. 5). Anche in questo caso la versione poetica dell'*Iliade* non presenta variazioni.

«all’opposta riva | spezzasi e muggia, e colle curve spume», con preciso prelievo del verbo ‘muggiare’ e del termine ‘spume’, riadattato a predicato).

Affine alle scene descritte, però, è anche il seguente squarcio molto ad effetto (grazie ai preziosi sperimentalismi linguistici del traduttore) tratto da *Temora*, che si propone come modello sotteso e sembra richiamare alla memoria tanti quadri di certa pittura romantica in cui il sublime della potenza della natura dà le migliori prove di sé:

Appo il ruscel di Turtoro i nemici
scontrarsi: si sollevano e s’affrontano
quai flutti accavallantis; i sonanti
colpi meschiarsi, volano nell’alto
di schiera in schiera orride morti: i campi
sembran due nemi grandinosi il seno,
nelle cui falde avviluppati e attorti
sbattonsi i venti; in giù piomba confuso
il rovinio delle piovose stroschie
con accoppiato ruggio; il mar percosso
ne sente il pondo, e si rigonfia e sbalza.
(*Temora*, II, 76-86)

A fronte di un’immagine in cui viene proposta una variazione sul tema, ritornano qui i «flutti», sostituiti da «fiotto su fiotto» nell’*Ettore*, e viene aggiunta una componente meteorologica assente nel canto iliadico (la clausola cesarottiana «sbattonsi i venti» è richiamata dagli «opposti venti» di Leopardi), cui si affianca un’eco relativa all’altezza fisica del fenomeno (in *Temora* compaiono scenograficamente a dominare il mare «due nemi» che per la loro posizione – cui indirettamente si riferisce «volano nell’alto» – paiono essere rievocati dall’espressione «al cielo innalza» del *Catone*).

Per quanto riguarda, invece le connessioni interne all’area cesarottiana, non sarà inutile segnalare, dal punto di vista lessicale, la ripresa del verbo ‘accavallarsi’ («s’accavalla» nell’*Ettore* e «accavallantis» in *Ossian*), così come si rispecchiano a vicenda «colmeggia» e «si rigonfia», e come, altrettanto, si trovano sullo stesso piano semantico «muggia» e «ruggio», per quanto appartenenti a due ambiti grammaticali diversi.²⁸

Si offre ancora un prospetto del percorso fin qui compiuto:

Leopardi		Cesarotti
Come l’ondoso mar da <i>opposti venti</i> ²⁹	[...] e qual da lungi	Appo il ruscel di Turtoro i nemici

²⁸ Anche in questa occasione lo sguardo potrebbe essersi allargato anche alla versione salvivniana: «Sì egli comandando intorno andava | all’esercito; e quelli al parlamento | ritornavano in fretta dalle navi, | e dalle tende, con fracasso, come | quando l’onda del mar che stride, e muggia, | sferza il gran lido, e l’pelago rimbomba» (*Iliade d’Omero tradotta dall’original greco in versi sciolti da Anton Maria Salvini*, cit., II, 30), in cui l’accezione semantica della similitudine è proprio quella indicata dal commento cesarottiano, ossia il mettersi in movimento dell’esercito.

²⁹ Cfr. *supra* n. 25.

agitato, e commosso i vasti flutti
al cielo innalza, e si sconvolge, e bolle
fra l'orrido mugghiar sul curvo dorso
de lo spumante, ed arenoso lido:
tal di Scipione in cuor l'ardente sdegno
cupo—fremea tra le focose vampe
(*Catone in Affrica*, 81-87)

dall'aure succedentisi sommosso
fiotto su fiotto *s'avavalla*³⁰ e affolta,
sinché vie via fatto maggior *colmeggia*
l'ondoso monte, indi all'opposta ripa
spezzasi e *mugghia*, e colle curve *spume*
pur anco al sasso infrangitor sovrasta,
tai le falangi Achee l'una appo l'altra
succedendo fan massa [...]
(*La morte di Ettore*, IV, 463-471)

scontrarsi: si sollevano e s'affrontano
quai flutti *accavallantisi*; i sonanti
colpi meschiarsi, *volano nell'alto*
di schiera in schiera orride morti: i campi
sembran due nemi grandinosi il seno,
nelle cui falde avviluppati e attorti
sbattonsi i venti; in giù piomba confuso
il rovinio delle piovose stroscie
con accoppiato *mugghia*; il mar percorso
ne sente il pondo, e *si rigonfia* e sbalza.
(*Temora*, II, 76-86)

Il dialogo fra l'*Iliade* e *Ossian* è confermato e promosso,³¹ in questa occasione, anche dalle osservazioni alla traduzione letterale del passo, che così recita:

Come qualora sul lido moltisonante (f4)³² il fiotto del mare si desta affollatamente sommosso da Zefiro, che prima nell'alto rigonfiassi, poi spezzato sulla sponda gagliardamente freme, e intorno gli scogli incurvandosi colmeggia, e sputa fuori la marina schiuma (g4);³³ così l'una dopo l'altra le falangi de' Danai moveano senza ristsarsi alla guerra (h4).³⁴
(*Versione letterale*, vol. 3, libro IV, pp. 167-168)

Apprendosi, come di consuetudine nell'opera, uno spazio di discussione e di confronto con coloro che lo hanno preceduto in un'esperienza letteraria così ponderosa, cui tuttavia il professore padovano si sente di guardare con il distacco di chi, dopo un lungo e meditato percorso umano e professionale, ha consolidato il proprio pensiero, Cesarotti, nella nota f4,

³⁰ Cfr. *supra* n. 26.

³¹ L'intimo intreccio che lega, per analogia o antitesi, le due opere è reso evidente dall'abate grazie all'alto numero di riferimenti ai poemetti presente nella *Versione letterale*: I, parte 1: p. 351. II, libro 2: p. 174, n. q2; p. 226 n. n5; pp. 260-261, n. l7. III, libro 3: pp. 48-49, n. z2; pp. 71-72, n. y3; libro 4: pp. 126-133, n. q2 (p. 132); pp. 167-168, n. f4; pp. 183-184, n. m4; libro 5: pp. 238-241, n. s2 (p. 238); pp. 309-311, n. q5. IV, libro 6: pp. 2-4, n. c; pp. 23-24, n. z; pp. 36-37, n. l2; pp. 43-44, n. n2; pp. 91-93, n. p4 (p. 92); libro 7, pp. 118-119, n. o; pp. 126-128, n. v; pp. 248-249, n. q2; libro 8, p. 218, n. r. V, libro 10: p. 40, n. n2; pp. 47-50, n. c3; libro 11: pp. 81-82, n. x; pp. 103-105, n. a3. VII, libro 23: pp. 253-254, n. x; p. 291, n. p3; p. 300, n. e4. Per l'elenco completo dei riferimenti all'*Ossian* all'interno dell'apparato critico dell'*Iliade* in versi, cfr. M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 201-202, n. 72.

³² Vengono mantenute nella posizione e nella dicitura originale tutte le note cesarottiane.

³³ Si riportano per completezza di informazione anche le altre note del traduttore che corredano il passo. «(g4) Il verbo *apoptyo* del testo, che vuol dire *sputar fuori*, riuscirebbe tra noi basso e sconcio, ma sarebbe volentieri accolto l'altro verbo *vomitare*, benchè presenti un'immagine ancor più schifosa. Questi sono capriccj dell'uso, che alterano o affogano le idee accessorie. I Latini, e gl'Italiani non videro nello sputo che la bassezza; nell'atto del vomito sembra che osservassero uno sbocco impetuoso e continuato, che coll'idea della violenza compensa in qualche modo la sconcezza della cosa, ed è applicabile ad altre immagini di simil genere. *Cesarotti*».

³⁴ «(h4) Qui sì che gli elogi sono ben applicati; anzi non ve n'è alcuno che basti. Tutto questo squarcio che abbraccia 34 versi è d'una eccellenza senza taccia. Tutto è pittoresco, animato, sublime, conveniente, mirabile; il meccanismo del verso porta nell'orecchie e nell'anima l'evidenza dello spettacolo generale, e degli oggetti particolari. Se tutta l'*Iliade* fosse scritta così, i critici non avrebbero che una voce, e l'apoteosi d'Omero sarebbe scusabile. *Cesarotti*».

risponde alle osservazioni relative al passo formulate da Madame Dacier, che egli riporta fedelmente:

(/4) Ecco una comparazione ben singolare. Omero paragona le truppe greche alle onde che spinte dal vento d'occidente s'accavallano in mezzo del mare, e vanno a spezzarsi contro la riva: ma siccome questa immagine dà un'idea svantaggiosa, e che non corrisponde all'evento, imperciocchè i Greci ben tosto rispingtono i Trojani; così egli la corregge, e la rileva, aggiungendo, che questi medesimi flutti lottando contro un orgoglioso masso sono alfine i più forti, e sollevandosi al di sopra lo coprono d'alga e di schiuma, le quali sono come i trofei della loro vittoria. *Mad. Dacier*.³⁵

La Dacier,³⁶ dunque, commenta secondo la sua indaginosa sensibilità, riconoscendo un parallelo tra l'infrangersi delle onde su uno scoglio e la violenza dello scontro bellico, e individuando quasi un'autocorrezione da parte di Omero, il quale, a suo parere, aggiunge ulteriori elementi per esplicitare maggiormente il significato di una similitudine che, in prima battuta, avrebbe potuto sembrare poco esatta per descrivere le sorti della battaglia.

Cesarotti, «che non ama i commenti à la Dacier»,³⁷ offrendo sorprendentemente ad Omero lo scudo della propria penna, risponde con fermezza ampliando la questione alle conseguenze determinate dall'osservazione della commentatrice francese e reinterpreta il passo riconoscendovi una diversa sfumatura di significato che giustifica le scelte stilistiche dell'antico bardo:

Ecco come gl'interpreti coi loro raffinamenti nuocano spesso più di quel che giovino ai loro autori. La sottile riflessione della Dacier espose Omero in questo luogo alla censura del Terrasson, il quale condanna prima in tal senso la comparazione come quella che presenta due faccie, la prima delle quali è assolutamente contraria al fatto, e ha bisogno d'esser cangiata nella seconda. Io però son d'avviso, che la censura e l'elogio manchino ugualmente di fondamento. I Greci non sono sul punto d'azzuffarsi coi Trojani, e solo si mettono in marcia. Omero perciò con questa similitudine non intende di descrivere l'incontro delle due armate, ma solo il successivo e graduato movimento, indi l'impeto e 'l rimbombo del greco esercito.

Il paragone alla base della similitudine, secondo Cesarotti, non si basa quindi tanto sugli elementi individuati dalla collega, bensì sul parallelismo tra il fragore spumeggiante delle onde e il rumore assordante dell'esercito greco in marcia. Tuttavia, proseguendo nel ragionamento, a questa prima interpretazione viene affiancata una seconda possibile ipotesi, secondo la quale

³⁵ In corsivo nell'originale.

³⁶ «Anne Dacier (1654-1720), tenace assertrice della superiorità degli antichi sui moderni, e celebre traduttrice in prosa dell'*Iliade* (1699) e dell'*Odissea* (1798), la cui difesa ad oltranza di Omero viene spesso presa di mira dal Cesarotti». Cfr. M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, cit., la n. 161 del curatore alle *Osservazioni a Fingal*.

³⁷ *Osservazioni a Fingal*, IV, n. 18, in M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, cit.

i due termini della comparazione diventano l'inarrestabile impeto del moto ondoso e la granitica resistenza opposta ad esso dallo scoglio, a ciascuno dei quali è affidato il compito di raffigurare l'atteggiamento dei due schieramenti. A supportare e a esemplificare maggiormente tale ipotesi interviene un riferimento ad una situazione simile raffigurata nell'*Ossian*:

Ora, siccome l'impeto e 'l rimbombo dell'onde si fa appunto sentir maggiormente quando si spezzano sul lido o sopra uno scoglio, così questa particolarità non è punto nociva all'oggetto. E siccome niuno mai s'aspetta, che l'onda rompa uno scoglio, così la durezza di esso non può pregiudicare all'idea del furor dell'onde, e della cosa che rappresentano, se non se nel caso, che si voglia metter al confronto e l'impeto e la resistenza; come nella immagine di Ossian, ove vuolsi far sentire ad un tempo il furor dell'armata danese, che va contro gl'Irlandesi, e 'l contrasto che questi vi oppongono:

Come a scoglio mille onde, incontro Erina
tal di Svaran va l'oste, e come scoglio
mille onde affronta, di Svaran la possa
tale Erina incontrò.³⁸

Io poi non dirò con Mad. Dacier, che le schiume siano i trofei della vittoria formale dell'onde sopra lo scoglio, ma dirò che l'onde rimbalzando dallo scoglio, e sollevandosi di nuovo hanno un'apparenza maestosa, e che le schiume brillanti accrescono la pompa dello spettacolo. *Cesarotti*.³⁹

Come avviene in numerosi casi nel corso del lungo lavoro all'*Iliade*⁴⁰ i poemetti celtici intervengono quale pietra di paragone all'interno di un fitto dialogo di intertestualità d'autore, contrappunto quasi continuo in margine al «documento massimo della sua [di Cesarotti] preparazione filologica ed erudita e delle sue idee estetiche e critiche e insieme la prova più alta delle sue capacità poetiche». ⁴¹ Il costante affiancamento dell'Omero del nord al più illustre capostipite degli aedi rimarca, attraverso parallelismi analogici o – ben più frequentemente – antitetici, l'univoca direzione della riflessione cesarottiana in merito ai due filoni antichi (essendo l'*Ossian* considerato dall'abate come tale) e ne costruisce una summa che si irradia a più riprese all'interno di un percorso letterario ed estetico che con queste due opere ha dato avvio e successivamente ha concluso un'importante carriera. Ma il contatto ideologico istaurato tra la materia ossianica e quella omerica si infila anche all'interno della componente stilistica, evidenziando tessere comuni in vari ambiti⁴² della tecnica compositiva.

Se da un lato il giovane conte di Recanati, tutto teso al suo diligente impegno di alunno curioso e pieno di volontà, molto probabilmente a questa altezza cronologica non poteva

³⁸ Cfr. *Fingal*, I, vv. 458-461.

³⁹ Cfr. *supra* n. 35.

⁴⁰ Cfr. *supra* n. 31.

⁴¹ M. Puppo, *Cesarotti e l'ombra di Omero*, cit. p. 197.

⁴² Cfr. *supra* nn. 6-11.

conoscere le dispute linguistiche di una *querelle* che animava la scena culturale europea, dall'altro la sua spontaneità e la sua sensibilità di piccolo studioso gli consentono di riconoscere in tali opere un ricco serbatoio di modelli che egli, *de facto*, accomuna e pone sullo stesso piano (tematico, cronologico e stilistico), circoscrivendone un linguaggio comune e utilizzandole in un personale esercizio di sperimentazione metrica calato in un'ambientazione antico romana dal forte sapore epico. Simili spigolature in margine alle *Puerili* leopardiane tracciano un inedito triangolo letterario che pone le basi di un sodalizio artistico destinato a durare fino al compimento della produzione poetica del giovane di Recanati.