

ANDREA PENSO

Leopardi interprete dell'eroicomico: I Paralipomeni tra fonti, modelli e innovazione

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANDREA PENSO

Leopardi interprete dell'eroicomico: I Paralipomeni tra fonti, modelli e innovazione

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

Stilare una sorta di elenco puntuale delle fonti e dei modelli che hanno ispirato Leopardi nell'ideazione e nella stesura dei *Paralipomeni* non è certamente impresa semplice. Pur mancando studi specifici sull'argomento, nei loro preziosissimi contributi riguardo al poemetto leopardiano alcuni critici, primi tra tutti Gennaro Savarese, Attilio Brilli e Liana Cellerino,¹ hanno mosso alcune importanti riflessioni su quello che può chiamarsi con buona approssimazione il "sostrato" letterario e colto su cui poggia l'impalcatura satirica e stilistico-linguistica dei *Paralipomeni*, suggerendo come dallo sconfinato repertorio di autori e opere conosciute per studio ed esperienza filologica diretta, il poeta recanatese potesse trarre le suggestioni più variegata ed eterogenee. La scelta stessa del genere satirico implica la varietà a tutti i livelli, e ciò vale chiaramente anche per le fonti: la componente letteraria dei *Paralipomeni* comporta una voluta artificiosità e un complesso e dotto gioco allusivo, in un sistema citatorio articolato su tutti gli otto canti. In questa sede si mira dunque a tirare le somme segnalando innanzitutto quelli che sono i modelli fondamentali dell'opera, che vengono perlopiù ripresi per rovesciarli, dissacrarli e parodiarli; e quindi a proporre una breve rassegna degli sviluppi e degli esiti del genere eroicomico, cui appartiene il poemetto, soffermandoci a segnalare quelle che sono le fonti evidentemente più importanti e influenti sul Leopardi dei *Paralipomeni*, anche nell'ottica di ulteriori, possibili, approfondimenti.

È appena il caso di ricordarlo, i testi fondamentali che funsero per Leopardi da repertorio ideologico e figurativo per costruire la satira dei *Paralipomeni* e la caricatura del racconto epico sono in primo luogo proprio i capisaldi dell'epica classica, l'*Odissea* e soprattutto l'*Iliade*. Di quest'ultima, la *Batracomiomachia* pseudo-omerica costituiva la parodia, oltretutto il referente più immediato per i *Paralipomeni* leopardiani, che ne rappresentano letteralmente la continuazione. Addirittura c'è chi, come Bonaventura Zumbini, ha parlato dei *Paralipomeni* come di un'*Iliade* con l'aggiunta di un'*Odissea*, alla luce soprattutto della parabola dell'eroe Leccafondi. Omero e lo pseudo-Omero sono poi le *auctoritates* cui spesso Leopardi rimanda durante la narrazione, per legittimare la materia della sua poesia, con intento chiaramente comico e parodistico: si ricordino ad esempio i versi (tra i tanti altri nei quali Omero è nominato) «morto nella battaglia era, siccome / nel poema d'Omero avete letto, / Mangiaprosciuti» (I, 14), «o con agio in Omero il leggerete» (I, 15), o ancora «Rubatocchi che fu, come d'Omero / sona la tromba...» (I, 21). Tra i modelli antichi non può poi certamente mancare il terzo capolavoro dell'epica classica, l'*Eneide* di Virgilio; in questo caso i rimandi sono più sottili e nascosti, meno palesemente esibiti rispetto a quelli che coinvolgono Omero, funzionali comunque alla

¹ Si vedano ad esempio i saggi di G. SAVARESE, *Saggio sui Paralipomeni di Giacomo Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1967; A. BRILLI, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia, 1967; L. CELLERINO, *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza, Lerici, 1980. Per il testo dei *Paralipomeni* cito da Giacomo Leopardi, *Poesie*, Mario Andrea Rigoni (a cura di). Milano, Mondadori, 1987¹¹.

costruzione di alcuni passaggi (si pensi ad esempio alla 'battaglia' narrata nel canto V, in cui muore Rubatocchi, che pare echeggiare certi punti dell'*Eneide*, come ad esempio X, 877 e sgg.) e quadri d'ambiente soprattutto a proposito delle suggestioni di cui si nutre la struttura dell'aldilà dei topi.

Il breve accenno a Virgilio offre immediatamente lo spunto per chiamare in causa un altro importantissimo modello dei *Paralipomeni*, fondamentale soprattutto nella parte finale del poemetto: si tratta della *Commedia* di Dante, opera che costituisce il campione esemplare di ogni catabasi e da cui era certamente impossibile prescindere. È dunque opportuno richiamare l'attenzione su quegli elementi che riprendendo soprattutto l'*Inferno*, ne rovesciano i presupposti e ne costituiscono la parodia, e individuare i momenti nei quali importanti luoghi danteschi vengono ripresi e stravolti dalla satira leopardiana. Un primo motivo parodico è la collocazione indistinta di Ade: è evidente la differenza che corre tra la voragine infernale creata dalla caduta di Lucifero, strutturata in senso verticale, e l'indeterminatezza dell'aldilà tipica di Omero e dei classici, in cui l'anima non "scende" ma "si reca" agli inferi. Anche le modalità del trapasso rintracciabili in Dante sono comicamente rovesciate nei *Paralipomeni*: si pensi soprattutto al processo di separazione dell'anima dal corpo, narrato nella prima parte del canto ottavo del poemetto, la cui violenza echeggia, parodiandoli soprattutto grazie al lessico, certi passi dell'*Inferno*. In secondo luogo, un'ulteriore differenza tra i sistemi infernali architettati dai due poeti va ricercata nell'essenza di luogo non punitivo quale si configura l'Ade di Leopardi: quando Leccafondi si reca nell'aldilà, non trova «premi né pene» per i morti, la sofferenza, così come il piacere, sono esclusi dalle possibilità sensitive della "vita" oltremondana; quando cessa la vita vera e propria, quella terrena, non è possibile sentire nulla, pertanto è da escludere l'esistenza di un sistema di ricompense o punizioni a seconda della condotta nell'*aldiqua*. L'indifferenziazione di Ade e dei suoi abitanti passa dunque attraverso una progressiva riduzione dei tradizionali orrori delle visioni cristiane (su cui si appunta la polemica, anche e soprattutto per quanto riguarda la concezione dell'immortalità dell'anima), meno sobrie delle antiche, alle quali Leopardi si riferisce con maggior credito nella rappresentazione dell'aldilà. L'inferno dei *Paralipomeni*, svincolato da una topografia definita e da una struttura circoscritta, è una petraia, in cui i morti si limitano a sedere in seggi separati senza punizione alcuna. La sconfessione del modello si fa anche in questo caso esplicita, attraverso una serie di vere e proprie citazioni rovesciate: non c'è Cerbero a latrare e a tormentare gli spiriti (da *Inf.* VI, 13-18), non ci sono voci o rumori ad accogliere il pellegrino (*Inf.* III, 25-29), né custodi a frapporsi al cammino e, soprattutto, non ci sono anime in attesa di giudizio (*Inf.* III, 70-75). L'iterazione dell'artificio retorico della *privatio* (per definire il male come assenza di bene), che in Dante apriva la descrizione della reificazione vegetale dei suicidi in *Inf.* XIII, e serviva a porne in rilievo il carattere innaturale e degradante, nei *Paralipomeni* è accorgimento volto a ridurre progressivamente al grado zero le astrusità dantesche, attraverso progressive approssimazioni al nulla. Anche in quelle che sembrano riprese neutrali, si insinua l'elemento ironico che comporta il ripensamento della situazione: si pensi alla figura di Dedalo, che impersona il Virgilio dei *Paralipomeni*, il duca di Leccafondi, che accompagna appunto il Conte nell'inferno dei topi, dovendolo poi però aspettare fuori perché l'ingresso è troppo piccolo per lui. Quanto detto ci permette di specificare il terzo elemento di distinzione, ossia l'indifferenziazione dei trapassati: l'Ade leopardiano è statico, in una condizione di perenne inerzia, in cui i morti sono distribuiti in seggi secondo una logica non meritocratica ma solo cronologica. Rispetto alla spiccata individualità dei dannati danteschi, le anime leopardiane sono polemicamente livellate, dato che «tra loro conformi apparian tutti» (VIII 21), e addirittura poco riconoscibili in quanto indifferenziati, ben diversamente quindi dalle individualità dell'*Inferno* dantesco. In ultima analisi, un ulteriore elemento che differenzia le catabasi del Dante *agens* e di Leccafondi sono gli incontri: l'espedito classico del catalogo di anime in cui venivano giustapposte personalità appartenenti alle più disparate epoche storiche e con cui l'eletto si trova ad interagire, è destituito di fondamento dal principio di indistinzione appena analizzato. È proprio l'impossibilità di una identificazione delle ombre che rovescia la retorica classica dell'incontro, nucleo generativo della trama del poema dantesco e principio narrativo animatore della

catabasi. Il momento di interscambio di informazioni tra il pellegrino e le anime dannate era fondamentale nella *Commedia*, dove avveniva in maniera incrociata: i trapassati chiedono notizie del mondo terreno, trovandosi nell'impossibilità di conoscere il presente, mentre in cambio il vivo chiede profezie. Le anime dei *Paralipomeni*, invece, pur condividendo con quelle dantesche l'ignoranza delle cose mondane, non nutrono nessuna preoccupazione e nessun interesse per i vivi, né si mostrano propense alla concessione di oracoli. Anzi, la prima risposta che Leccafondi ottiene alle sue ingenuie domande è un aborto di risata (e si ricordi che il suo contegno entrando nell'Ade ricorda quello di una marionetta, un oggetto, cioè, deputato a suscitare ilarità), che indica appunto l'indifferenza dei morti per le cose terrene, rovescia comicamente la topica dell'incontro coi morti (mai un morto aveva riso davanti alla solenne interrogazione di un temerario disceso agli inferi, e mai un vivo s'era trovato nella disagiata necessità di arrossire) e corrisponde nella satira di Leopardi a un atto di critica radicale ai danni degli ideali del Conte. La messa in parodia di motivi strutturali, tematici e linguistici danteschi diventa così, una volta di più, segno di una negazione più ampia e globale, che investe non solo la *Commedia* e le sue forme, ma tutta la cultura cristiana dell'eterna sopravvivenza.

Chiudiamo le osservazioni su Dante puntualizzando quanto detto finora: la sua presenza è talmente significativa che sarebbe lecito parlare «non più di intertestualità, ma di ipertestualità, cioè di rifacimento organico di un modello. L'elemento più evidente è la funzione-guida di Dedalo, modellata su quella del Virgilio dantesco [...]. In questo caso, tuttavia, colpisce l'uso rovesciato del modello, l'ironica sovrapposizione dei contesti: sicché, ad esempio, se in *Inf.* XXXIV, 8 Virgilio esorta Dante a uscire finalmente fuori dall'inferno («conviensi dipartir da tanto male»), l'identica espressione nella stanza 3 del poemetto («dipartirsi convenne ai due viventi») è associata all'atteggiamento di Dedalo che non può «benché n'avesse voglia / penetrar fra' topi spenti», cioè accedere all'inferno. E ancora moduli danteschi, soprattutto 'infernali', scandiscono l'atteggiamento e le reazioni di Leccafondi, sino al finale, esibito, «riveder le stelle» nell'ottava 34 [e si noti che l'espressione è usata da Dante proprio al Canto 34: la corrispondenza potrebbe non essere casuale]. Nel caso di Dante, dunque, Leopardi pare attivare un rapporto omologico con l'originale, il quale viene però sempre reimpiegato con scarto ironico, o degradato in un contesto 'basso'.²

Il successivo autore verso cui occorre rivolgere l'attenzione è Luigi Pulci: il rapporto dei *Paralipomeni* con la sua opera più importante, il *Morgante*, è molto particolare e merita un approfondimento. Nel cantare le imprese di Carlo Magno, Pulci attua nel suo poema un rovesciamento parodico dell'ideale cavalleresco, e protagoniste, più che gesta eroiche di paladini, diventano ribalderie, risse, beffe e mangiate pantagrueliche, sulle quali si concentra tutta l'esperienza dell'autore riguardo alla tradizione comica soprattutto toscana, il folklore e l'elemento carnevalesco. Un'opera siffatta, che univa elemento eroico ed elemento comico (non si parla ancora di eroicomico vero e proprio) dovette certo catalizzare l'attenzione del poeta dei *Paralipomeni*. Qui, il rovesciamento dell'antropocentrismo e lo scherno dell'ideale di privilegio spettante all'uomo passano attraverso la straordinaria cura e attenzione che Leopardi riserva all'elemento bestiale del poemetto: l'inventiva del poeta è corroborata anche dalla suggestione del grottesco e variegato bestiario pulciano, l'attingere dal quale è operazione di grandissimo rilievo ideologico dal momento che l'immaginazione e la retorica basso comica di Luigi Pulci si ripercuotono infatti su tutto il poemetto.

Ed è in effetti interessante segnalare perlomeno alcuni episodi in cui Leopardi riprende suggestioni e 'materiale poetico' dall'officina di Pulci. Tralasciando allusioni più superficiali,³ che pure sono rintracciabili qua e là nel poemetto, la prima corrispondenza riguarda il XV cantare del *Morgante*, a proposito del «padiglione adorno», e l'inizio del secondo canto dei

² A. G. DRAGO, *Il poeta nell'Ade. Commento ai Canti VII e VIII dei Paralipomeni della Batracomiomachia di Giacomo Leopardi*, Pisa, 2004, 109-110.

³ Ad esempio certi modi ironici che Leopardi potrebbe aver ripreso dal *Morgante*, accentuandone però la forzatura satirica: per esempio «Siccome cantan d'Omero le carte» (*Morgante*, I, 54), che sembra rimandare alle invocazioni ad Omero poco sopra citate.

Paralipomeni, in cui il verso «bestie che il suol produce e l'aria e il mare» (II, 3), tripartito, rimanda alle ripartizioni «del padiglione tessuto da Luciana [...]: «nella seconda parte è l'aire puro...; la terza parte è figurata al mare...; l'ultima parte toccava alla terra...» sono richiamate per introdurre l'intero regno animale con quell'universalità partitamente distinta da arcaica scuola filosofica che li caratterizza nell'impianto del Morgante ma torna nel senso comune della reviviscenza spiritualistica della Restaurazione». ⁴ Nelle successive ottave del poemetto (II, 3-4), poi, compaiono prima il cuculo, «misterioso augel», e quindi l'airone, citati secondo Cellerino anche come volontaria ripresa delle illustrazioni dei bestiari medievali, in particolare dei cataloghi di uccelli che pure popolano i versi del Morgante: si pensi all'aquila, alla fenice, alla tortelletta, al pellicano, allo stesso cuculo e addirittura alla *passer penserosa e solitaria* (XIV 60, 3), che più di un legame sembra avere col *Passero solitario* di Leopardi, ⁵ segno in ogni caso della conoscenza che Leopardi aveva dell'opera di Pulci.

Sempre il cantare XIV potrebbe essere la fonte di un aspetto stilistico che nutre l'invenzione dell'Averno dei bruti. Si pensi all'ottava 47 del settimo canto, strutturata per intero sull'elencazione degli animali che affollano il mondo infernale e simile per tipologia a quelle tipiche, iperboliche ottave pulciane tutte costruite su serie serrate di versi popolati da nomi dal sapore popolare e dialettale: «barattole, germani e farciglioni» (XIV 57, 1), «e 'l marin tordo e 'l bottaccio e 'l sassello, / la merla nera e la merla acquaiola, / poi la tordela e 'l frusone e 'l fanello» (XIV 58, 1-3) e «gattomammon, bertuccia e babbuino, / mufo, camoscio, moscado e zibetto» (XIV 80, 1-2). Il rovesciamento dell'antropocentrismo e lo scherno dell'ideale di privilegio spettante all'uomo passano quindi attraverso la straordinaria cura e attenzione che Leopardi riserva all'elemento bestiale del poemetto: l'inventiva del poeta è corroborata dalla suggestione del grottesco e variegato bestiario pulciano, l'attingere dal quale è operazione di «grandissimo rilievo ideologico, che dall'averno generale dei bruti, e dall'invenzione straordinaria della morte uguagliatrice misurata sul terreno comico dell'io immortale delle bestie [...] ripercuote su tutto il poemetto non tanto alcune reminiscenze quanto l'immaginazione e la retorica basso comica stessa di Luigi Pulci». ⁶ L'ultimo episodio di matrice pulciana sfruttato da Leopardi che si vuole proporre riguarda la morte di Margutte, e più precisamente la chiosa che il poeta giustappone alla narrazione dell'evento (*Morgante* XIX, 154); questa riporta in una serrata enumerazione le molte lingue in cui è stata tradotta la vicenda:

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

È facile cogliere una certa somiglianza tra questa stanza appena citata e l'ottava 43 dell'ultimo canto dei *Paralipomeni*, in cui «il narratore, congedandosi malizioso dai lettori che ha condotto passo passo fino a un oracolo che non ci sarà, si scatena nel polverone babelico e inconcludente di una diceria giullaresca [...] per poi confessare che troncherà la storia per mancanza di documenti [...]. Non sfuggirà che riaffiora il gusto canterino della congestione lessicale già emerso nell'ottava dell'averno [VII, 47], qui raddoppiato in durata; è un gusto

⁴ L. CELLERINO, *Tecniche ed etica...*, 17.

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

⁶ Ivi, 18-19.

canonizzato nella tradizione del poema cavalleresco, ma chi pone mente alle sobrie parodie di Ariosto ha un'ulteriore conferma della studiata oltranza pulciana alla quale Leopardi volutamente torna. [...] L'esplosione pulciana del finale non è che la spia e il coronamento (con indicazione puntuale della fonte) dell'origine e della tipologia iperbolica del narratore che ha assunto nei *Paralipomeni* la responsabilità del racconto e che si fa garante della sua più che dubbia veridicità: e non è certo un caso che il raptus più verboso e cialtrone di questo canterino di origine pulciana coincida perfettamente con lo scioglimento frustrante di una struttura narrativa progressivamente svuotata, col vuoto finale di un'epopea delusiva e rovesciata».⁷

L'accenno al poema cavalleresco permette di collegarsi immediatamente con Ariosto e il suo *Orlando furioso*, opera appartenente alla letteratura alta ma nello stesso tempo feconda di suggestioni per il poemetto di Leopardi. Prima di tutto, una considerazione di carattere metrico: proprio Ariosto, più di Pulci, dovette essere il modello che spinse Leopardi ad abbandonare la sestina utilizzata nelle tre traduzioni della *Batracomiomachia* in favore dell'ottava narrativa. Il ritmo ampio dell'ottava gli appariva più adatto a incarnare un contenuto estremamente vario, estroso, divertito ma impegnato, non accentrabile attorno ad un nucleo. Tutto il codice della rottura intermittente e ironica del flusso romanzesco – l'intervento diretto dell'autore, il colloquio coi lettori, l'enfaticizzazione dell'azione registica del narratore nella connessione degli episodi, la pantomima del cantastorie nei finali dei canti e altre studiate affettazioni diegetiche – ricompare espresso e calcato in Leopardi, che frantuma l'invenzione narrativa portando anche alle estreme potenzialità espressive l'elemento parodico e satirico.

Altri procedimenti tipicamente ariosteschi adottati da Leopardi sono la costruzione, diffusissima nel poemetto, di versi strutturati su serie piene di parole, la costante giustapposizione di aggettivi, che spessissimo sono riuniti in coppie,⁸ e l'uso della *ripresa*,⁹ mediante la quale due versi o due ottave sono connessi grazie ai rimandi tra due parole simili o appartenenti allo stesso campo semantico. Tali espedienti non sono funzionali solamente a una esteriore patina di antichità e aulicità, ma riprendono i modelli letterari anche nell'ottica del gioco intertestuale volto soprattutto a ironizzare sulla materia poetica. Artifici retorici in embrione nella tecnica iterativa e iperbolica dei cantari, furono proprio da Pulci in qualche modo "sgrezzati", e solamente da Ariosto portati al loro vertice espressivo. Queste reazioni a catena di vocaboli sono una caratteristica anche dei *Paralipomeni* e tali frequentissimi versi a piena serie di parole mostrano segno di arguzia satirica per la varietà, l'attualizzazione, la disinvoltura, e per la creazione di veri e propri crescendo stilistici con i quali è mosso un modo espressivo altrimenti stereotipo. Di seguito si propongono alcuni esempi di riprese di moduli, passi e andamenti ariosteschi riscontrabili nei *Paralipomeni*, nei quali diffusissimo è un atteggiamento di scimmiettamento di certo Ariosto. Innanzitutto è possibile indicare quel procedimento, molto diffuso nel poemetto e tipico proprio di Ariosto che ironizzava sui cantastorie, di rivolgersi direttamente al lettore per introdurlo alla narrazione o per accomiatarlo, che caratterizza in tre casi su otto l'apertura o la chiusura dei canti: si tratta di «invocazioni, congedi, imbonimenti che costituiscono una vera e propria finzione letteraria la quale doveva portare ancora una volta in un clima fabuloso artificiale le allusioni affilate e molteplici ai tempi correnti».¹⁰ Indicativi a riguardo possono essere i seguenti raffronti: la chiusa del canto IV «Poi disse quel che riposato alquanto / racconterò, lettor, nell'altro canto» rimanda a «Non più, Signor, non più di questo canto; / ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto» (*Furioso*, XIV, 134), oppure a «Ma lasciate, Signor, ch'io mi ripose; / poi dirò...» (*Furioso*, XLII, 104), oppure «...chè giunto alfin mi veggio / di questo canto, e riposarmi chieggio» (*Furioso* XXV, 97); si veda in ultima analisi anche l'incipit del canto VII: il pretestuoso

⁷ Ivi., 20-21.

⁸ Alcuni esempi: «per aspra e sanguinosa via» (III, 41); «strana...e fera impresa» (VII, 20); «ciel maligno e nero» (VII, 34); «più ciechi abissi e più profondi» (VIII, 7).

⁹ Alcuni esempi: «ardente in sul deserto piano. / Deserto al topo in ver...» (II, 1); «...all'esercito alzarsi in nugoletto. // Un nugoletto il qual...» (V, 37-38).

¹⁰ A. BRILLI, *Satira e mito...*, 44.

«D'aggiunger mi scordai nell'altro canto» richiama da vicino «Sovvienmi che cantare io vi dovea / (già lo promisi e poi m'uscì di mente)». Certamente, questi appelli al lettore sono in bilico tra l'imitazione letteraria e il gioco fine a sé stesso, il cui unico scopo è quello di ironizzare sulla materia della narrazione, autoinvestendosi ironicamente del ruolo di cantastorie, geloso custode del proprio racconto. Ma questi espedienti narrativi sono interessanti anche ai fini della presente analisi, dal momento che «gli esempi di interventi parlati del poeta in prima persona rimandano all'Ariosto e alla sua interpretazione letteraria del metodo tipico dei canterini»,¹¹ e il continuo emergere di Leopardi dietro la mimesi ariostesca del linguaggio, nasconde l'allusione alla grande libertà compositiva del poemetto.¹²

Per concludere queste riflessioni su Ariosto e sulle suggestioni soprattutto metodologiche che Leopardi ha da lui mutuato, si propone ora un confronto puntuale, che prende in causa un preciso episodio del poemetto e un passo del *Furioso*. Si tratta della battaglia¹³ del canto V in cui soccomberà eroicamente Rubatocchi, che viene presentata con toni contrastanti, dall'aulico al popolare, dall'eroicomico all'epico. Le ottave del poemetto in cui l'eroico topo si sta battendo furiosamente fino a scagliare sul nemico addirittura lo scudo, improntate su un tono del tutto iperbolico in cui la deformazione del linguaggio in chiave epico cavalleresca è portata alle sue estreme conseguenze, richiamano da vicino l'episodio di *Orlando Furioso XIII*, 37-38:

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

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

Detto rapidamente delle suggestioni che Leopardi poteva aver tratto dall'epica "ufficiale" (si è parlato del rapporto con Ariosto, ma anche Tasso e la *Liberata* ebbero il loro peso nella stesura dei *Paralipomeni*, soprattutto a livello di suggestioni puntuali di singoli versi o episodi¹⁴), pare a

¹¹ *Ibidem*.

¹² Si ricordino a titolo di esempio, tra molte altre di brevità a volte fulminea, le ottave II, 37-38; III, 35; IV, 21; V, 24; VIII, 5-10.

¹³ Una battaglia che in realtà non verrà mai combattuta: i topi scappano alla sola vista dei granchi. Secondo Cellerino sembra possibile rilevare una certa assonanza con l'episodio di *Furioso XII*, 68-85, in cui Orlando sbaraglia due squadre di saraceni senza nemmeno distogliersi dai suoi pensieri (certo i topi sono stati meno eroici dei nemici di Orlando!), individuando somiglianze soprattutto riguardo alla spada di Rubatocchi e Durindana, e al sacrificio del vecchio saraceno con quello dello stesso Rubatocchi.

¹⁴ Il rapporto dei *Paralipomeni* con la *Gerusalemme Liberata* è certamente degno di nota; a livello di riprese, è senz'altro da segnalare la corrispondenza dell'immagine del "nugoleto" (*Paralipomeni V*, 37-39) con i versi che aprono l'ultimo canto della *Liberata*: «Già il sole avea desti i mortali a l'opre / già dice ore del giorno eran trascorse, / quando lo stuol ch'a la gran torre è sopra / un non so che da lunge ombroso scorse, / quasi nebbia ch'a sera il mondo copre, / e ch'era il campo amico al fin s'accorse, / che tutto intorno il ciel di polve adombra / e i colli sotto e le campagne ingombra» (XX, 1; la narrazione prosegue parallela fino alla fuga precipitosa dei topi, parodia puntuale dell'epopea tassiana). Anche la susseguente eroica

questo punto opportuno addentrarsi nell'analisi degli sviluppi del genere che dal declino e dalla crisi di quella tradizione alta prese le mosse: il genere eroicomico propriamente detto.

Dopo aver toccato l'apice col capolavoro di Torquato Tasso, il genere epico entra in crisi e anche se la produzione di poemi eroici continua e rimane abbondantissima per tutta la seconda metà del Cinquecento e per l'intero Seicento, il silenzio attuale della critica e il disinteresse del pubblico sono indicativi del loro modesto e a volte modestissimo valore. Si deve ad Alessandro Tassoni il tentativo di dare nuova linfa alla poesia cavalleresca, attraverso l'incrocio e la contaminazione consapevole di temi e stili recuperati da svariate tradizioni: con la sua *Secchia rapita* (1616) nasce infatti il genere nuovo del poema eroicomico, i cui intenti dissacratori e la volontà parodica costituiscono l'emblema della reazione alla cultura ufficiale. Quest'opera, vero archetipo dell'eroicomico moderno, è testimone dell'intento dell'autore volto a recuperare il filone marginale e giocoso della tradizione epica e cavalleresca: più Pulci che Boiardo, dunque, e più (certo) Ariosto che Tasso. Clotilde Bertoni ha rilevato acutamente l'importanza rivestita dalla *Secchia rapita* nel sistema della letteratura secentesca come punto di rottura, dal momento che «segna la crisi irreversibile, l'inadeguatezza della solida armonia epica alla società contemporanea, attraverso non l'oblio ma l'adesione ai *topoi* e agli stilemi del poema eroico. Adesione beninteso fittizia, la cui strumentazione ironica non è però semplicemente e rigorosamente antifrastica. Il poema di Tassoni può senz'altro essere ritenuto un'opera "ipertestuale" in quanto mira non a manipolare un singolo testo, ma a contraffare e reimpiegare la dinamica canonica dell'intero genere epico».¹⁵ È quanto si è cercato di affermare anche a proposito dei *Paralipomeni* leopardiani: non a caso, quindi, l'opera di Tassoni si deve annoverare tra i modelli che il poeta recanatese ebbe in mente nell'ideazione e nella stesura del poemetto. Si noti ancora brevemente che oltre alla meccanica e all'impianto parodico, è possibile riscontrare alcune suggestioni tassoniane più precise nel poemetto leopardiano; si pensi per esempio all'evocazione nella *Secchia* (V, 23) della *Batracomiomachia*, testo di riferimento per i *Paralipomeni*: «Musa, tu che cantasti i fatti egregi / del re de' topi e de le rane antiche», o l'allusione alla discesa agli inferi virgiliana e dantesca (VI, 19-27), che abbiamo visto essere ripresa e parodiata anche da Leopardi. Approfondendo l'analisi, si può riscontrare una certa affinità tra la caratterizzazione di Topaia come città di cui «fuore / accusar non potea se non l'odore» (III, 5), e quella di Modena come «quella città fetente» (II, 63). Il ritratto del topo Leccafondi nel canto I, arricchito da uno sguardo al quadro politico e intellettuale dell'epoca, ricorda, nella *Secchia rapita*, quelli del Conte di Culagna (III, 12: «Quest'era un cavalier bravo e galante / Filosofo, poeta e bacchetton») o del monsignore (V, 26: «Questi era in varie lingue uom principale /

resistenza di Rubatocchi pare richiamare un episodio del poema tassiano, e segnatamente la situazione del canto VII (110-113), con Argante solo a parare l'offensiva dei cristiani. Nello stesso canto (VII, 119; ma si possono indicare XVIII, 105 o XX, 38) si ritrova la tipica espressione tassiana "mal vivi", ripresa da Leopardi in V, 44. Anche il viaggio aereo di Leccafondi e Dedalo del canto VII potrebbe rimandare alla *Liberata*: si confrontino le ottave 15-24 del canto XV. Un'ultima osservazione si può fare riguardo alle rime, che vengono recuperate da Leopardi e rielaborate perlopiù in chiave giocosa; si pensi ad esempio alla rima equivoca *voto : voto* (*Paralip.* VIII 42 e *G. L.* XX, 63) che in Tasso ritroviamo in un contesto guerriero, alto, mentre è ripreso, gratuitamente, da Leopardi per confessare comicamente l'ignoranza della conclusione. All'opposto, è possibile talvolta rintracciare un uso per così dire solenne della citazione rimica: la rima *velo : cielo* (*Paralip.* V, 46 e *G.L.* XX, 5) segna in Tasso il favore del divino per i Crociati, mentre in Leopardi, con sarcasmo, l'ostile indifferenza del cielo per la morte eroica di Rubatocchi (tra l'altro, il secondo verso leopardiano coinvolto nel confronto, «cadde, ma il suon cader non vide il cielo», è modellato a imitazione di una *derivatio* tassiana, del tipo «dolce, ma raddolcir non può mia sorte» di XII, 81). Osserva Liana Cellerino che «Leopardi si discosta dal tono del modello, rivolgendosi al canone eroicomico, ma non si preclude la possibilità di alternare toni lirico eroici di raffinata e preziosa matrice tassiana, in un'emulazione che arricchisce di allusioni, rendendolo ineludibile, il rapporto etico e di pensiero con la tradizione epica e i valori da essa convogliati» (L. CELLERINO, *Tecniche ed etica...*, 19). Su Leopardi e Tasso (al quali il recanatese ispirò anche *il Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*) si veda ad esempio il volume di ALESSANDRO TORTORETO, *Leopardi e Tasso*, Firenze, Olschki, 1978.

¹⁵ C. BERTONI, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1997, 15.

Poeta singular toscano e latino / grand'orator, filosofo morale...»), rivelando una certa analogia tra i due poeti nel metodo sarcastico con cui vengono presentati i vari personaggi. L'ultima affinità che si propone in questa sede riguarda l'episodio di Brancaforte: questi, si ricorderà, nell'atto di disporsi a parlare, sputa, echeggiando i versi della *Secchia rapita* «Ed ei, poiché fu sorto e si compose / la barba con la man, sputò, e rispose» (IV, 12).

Legame ancora più stretto connette l'opera di Leopardi con un altro poemetto ascrivibile al genere eroicomico, più vicino cronologicamente ai *Paralipomeni*: si tratta degli *Animali parlanti* (1802) di Casti, autore conosciuto e amato da Leopardi fin dalla gioventù. Almeno per quanto riguarda il loro aspetto esteriore, i *Paralipomeni* si innestano su quel filone della zoeopica di cui non mancano esempi nella letteratura del Settecento, tra i quali il più eminente va ricercato proprio nell'opera di Casti. A fronte di una certa indiscutibile affinità, riscontrabile soprattutto sul piano degli echi e dei richiami, comunque, si deve subito evidenziare anche la diversità di impegno e di scopo sottesa alle due opere: rilevato l'abbandono da parte di Leopardi della sestina in favore dell'ottava, è opportuno osservare anche che il poema di Casti è utilizzato solo per taluni spunti e *topoi*, dal momento che, diversamente dai *Paralipomeni*, esso si svolge in quel tono medio proprio della favola, che pur adombrando la realtà e riflettendola attraverso l'arguzia allusiva con cui sono narrati i fatti e rilevate le situazioni, resta sul terreno che le è proprio e non travalica, come in Leopardi, nella satira politico-ideologica cui è sotteso sempre un forte impegno morale. Tale diversità di impegno si evidenzia anche là dove più coincidenti sembrano i punti di vista dei due poeti: nella condanna, per esempio, degli opportunismi dei politicanti in veste di animali. Nel poemetto leopardiano è possibile rilevare il vigore, la plasticità delle immagini, la varietà con cui il poeta anima e vivacizza la scena; al contrario Casti, proprio perché più disimpegnato, infrange meno lo schema favolistico e il ritmo narrativo-descrittivo che presiede al poema. Un'altra differenza fondamentale, nell'ottica della diversità di impegno tra i due poeti, va ricercata nel fatto che se nei singoli *topoi* si rappresentano le vicende dei gruppi liberali, nella specie topesca s'incarna l'intera umanità idolatrata dalle opinioni progressiste in base alla rinnovata teologia antropocentrica romantica, neocristiana o idealistica. Non vi è nulla di accidentale nel fatto che gli animali antropomorfizzati dei *Paralipomeni* appartengano a specie inferiori rispetto proprio a quelle degli *Animali parlanti*, disprezzate, misere e senza la più tenue vibrazione di esotico e d'ignoto: oltre ai *topoi*, granchi acefali, indolenti e ingordi, e sullo sfondo ranocchie marchiate da servilismo clericale. Ancora, cade in ultima analisi l'univoco legame allegorizzante che nel Casti collegava le singole ferinità (leonine, volpine, asinine etc.) alle inclinazioni morali e ai comportamenti dei gruppi sociali (aristocrazia, popolo, intellettuali, gruppi declinanti) dell'epoca rivoluzionaria.

Nonostante le differenze, la scelta da parte di Leopardi degli *Animali parlanti* come appoggio per i *Paralipomeni*, testimone più in generale di una certa simpatia del recanatese per la poesia satirica illuministica e tardo settecentesca, è comunque resa evidente dal chiaro prevalere di una filigrana di costruzione generale e di generale allegoria (uomini - animali: come Casti Leopardi compie la satira della superbia umana); tale filigrana si manifesta in primo luogo attraverso la ripresa di numerosi episodi satirici, ma anche per esempio tramite l'alternarsi di quadretti paesistici, di riflessioni morali e d'attualità, fra satira e diretta presa di posizione polemica. Somiglianze possono poi intravedersi, pur nel diverso grado di impegno, anche nelle idee di Leopardi in merito alla nuova filosofia spiritualista e ai caduchi costumi degli italiani (con sullo sfondo le aspre polemiche antimetafisiche e antitrascendenti), oltreché nell'atteggiamento di coraggio e di sfida nella derisione dei miti moderni, che però veniva risolta positivamente dall'illuminista Casti nel nesso ottimistico di ragione-natura-virtù. Del Casti quindi Leopardi ammirava la sfrontatezza anticonformistica e la ricerca tutta personale della verità: questo atteggiamento sarà però declinato dal poeta dei *Paralipomeni* a una maggiore altezza di tono lirico e sostenuto da una maggiore cura e raffinatezza.

A questo punto pare opportuno segnalare più precisamente i punti di contatto tra le due opere, in modo da avere un quadro il più possibile completo delle affinità e delle citazioni. La prima analogia si potrebbe definire "d'impianto". Come Casti, infatti, che fingeva di rifarsi allo scrittore preadamitico, Leopardi si fa «sfrontato cantastorie ed erudito interprete di antichissime

pergamene, le iperboli del primo sono spesso garantite dalle dotte falsificazioni del secondo, il discorso s'involge in un'incredibile spirale di petizioni di principio, assumendo direttamente e mimando sgangheratamente i meccanismi intellettuali di comodo del secolo rifattosi credente».¹⁶

Per quanto riguarda il piano dei rimandi puntuali, di seguito si segnalano quelli più rilevanti; innanzitutto, la somiglianza del passo dei *Paralipomeni* (I, 14-15) con quello di *Animali parlanti* (IV, 12) in cui si accenna alla legge salica, che esclude le donne dalla successione al trono nel caso specifico dei *Paralipomeni*, Leccamacine figlia di Mangiaprosciuti viene estromessa dal trono di Topaia, e la polemica che ne scaturisce testimonia «la misura del diverso impegno [rispetto per esempio all'opera del Casti] col quale sono sviluppati dal Leopardi anche taluni più capricciosi margini di scherzo».¹⁷ Gli echi castiani comunque punteggiano quasi tutti i canti: nel secondo, ad esempio, l'episodio dell'arrivo di Leccafondi al campo dei granchi «ben legato e stretto», ricorda *Animali parlanti* (d'ora in avanti *A. P.*) XXI, precisamente la scena in cui il messaggero è legato e trascinato: «e poiché a un piè con un lacciuol legollo, / galoppa avanti e sel trascina dreto» (per cui si veda anche *Paralip.*, I, 20). Degni di nota al canto terzo il tema delle biblioteche, vuote e votate all'apparenza e la tirata contro gli accademici ercolanesi, che sembrano rimandare in particolare ad *A. P.* III, 113-114: «E come per lo più vano ignorante / di biblioteche il possessor, l'erede, / solo del lusso esteriore amante, / volumi ammassa, e là non pon mai piede, / bibliotecari sorci ancora adesso / ne godono il pacifico possesso. // Questi son fatti; né cercar fa d'uopo / più solenni argomenti e più specifici / per ispiegar perché sovente il topo / mirasi passeggiar fra i geroglifici: / simbolo esser vi può sì letterario / quanto quel d'un real bibliotecario?» e al canto XIX, 69 in cui si legge «Nessuno al sorcio ormai disturbo reca, / e libero ei passeggia in biblioteca». Di minor rilevanza forse le possibili suggestioni suscitate da *A. P.*, V, 99: «Il re l'istruzione, l'eccelso ingegno / commendò del real Bibliotecario, / e lo nomò di gradimento in segno / intimo Consigliere e Segretario: / e in ver se altri hanno una tintura esterna, / il sorcio ne' volumi entra e s'iterna».

La lunga digressione del canto IV è inaugurata da una divagazione leggera (in merito al presunto anacronismo della narrazione) che sembra ricordare certe movenze castiane, per esempio quelle di *A. P.* XVI, 2: «Delle antiche perciò bestie parlanti / le vicende in udir, le costumanze, / meraviglia non è, se somiglianti / si trovan spesso alle moderne usanze: tal cosa crederai recente e fresca, e fu pratica antica animalesca», o quelle di XVIII, 106: «Ché se riflessione, commento o glossa / faccio talor sopra il brutal governo, / lo fo perché ciascun confrontar possa / con quei tempi antichissimi il moderno, / onde felicitarci appien possiamo / dei fortunati secoli in cui siamo». L'ottava 47 del canto V dei *Paralipomeni*, immediatamente successiva alla morte di Rubatocchi, contiene un'accorata invocazione della verità e della virtù, molto somigliante a quella di *A. P.*, VI 68: «O santa verità, o tu del cielo / primogenita figlia, e che qualora / nuda te gli presenti e senza velo, / il savio ed il filosofo ti adora, / sol da te di virtù sorgente viva, / solo da te felicità deriva»; o XI, 118: «O verità, del ciel figlia diletta, / che spesso ascosa e tacita ti stai; / e tu santa Virtù, che si negletta / fra noi sovente e inonorata vai, / ah se invano da altrui premio attendete, / degno premio a voi stesse ognor sarete!»; o ancora la seconda metà di XIV, 54: «Oh giustizia! Oh ragione! Oh sacri nomi! / Siete voi qualità reali e vere, / o vane illusion, sogni e chimere?».

Ancora. Gli effetti del malgoverno in Topaia, descritti nel canto VI alle ottave 11-13 paiono richiamare i modi con cui il Casti aveva svolto il tema della «pubblica infelicità», soprattutto in *A. P.*, X, 58 «E ognor moltiplicandosi le spie, / i sospetti, i pericoli, i timori, / le persecuzioni, le prigionie, / per sottrarsi a disastri anche maggiori, / altri emigraro...»; XXIV, 105 «E acciò sicura e facile s'ottenga / di felicità pubblica un preludio / a tutti gli animai vietata venga / qualunque istruzione, qualunque studio, / e tolta alfin la letteraria scabbia, / di filosofeggiar cessi la rabbia»; XXIV 111 «E poiché l'ignoranza e gl'ignoranti / sempre fur, saran sempre e sempre sono / della quiete pubblica i garanti / e i sostegni più stabili del trono, / dai prenci, finché

¹⁶ L. CELLERINO, *Tecniche ed etica...*, 12-13.

¹⁷ G. SAVARESE, *Saggio sui Paralipomeni...*, 75.

avranno oncia di senno, / questi onorar, questi premiar si denno». Nel canto VII del poemetto si possono riscontrare almeno due episodi di vistosa ripresa; il primo riguarda il tema del continente perduto, Atlantide, di cui Casti aveva parlato in *A. P.*, XXIII, 65-75; si osservi la somiglianza dei versi che la introducono nella narrazione: «Atlantide chiamata, immensa terra / di cui leggera fama or parla ed erra» (*Paralip.*, VII, 33) richiama «Nell'isola che Atlantide si disse, / di cui tanto si parlò e si scrisse». Il secondo episodio riguarda la descrizione del mondo preistorico e dei suoi abitanti dell'ottava 35, modellata su due suggestioni castiane: la prima è in *A. P.*, X, 63: «Molti dei grossi bestion s'uniro / all'Elefante, e feron causa insieme; il Cabiai, l'american Tapiro, / il gran Mammut, di cui s'estinse il seme, / ed altri che per mole o per figura / all'elefante avvicinò natura», la seconda XXIV, 32-34: «Fendean le placide onde in gruppi vari / vettureggiando in sulle groppe carche; getti d'acqua spandean dall'ampie nari, e sembravan di zattere e di barche / convogli e carovane, o galleggianti / mobili scogli e isole natanti // Da numeroso treno accompagnati / venian con pompa e con impegno lusso / delle grandi potenze i deputati, / ov'esser debbe il grand'affar discusso; / come se d'orgoglioso insano fasto / fossero eletti a sostener contrasto. / L'alta amfibia potenza ostentar vuole / l'orribil Idra: dietro si traeva / bestie d'informe e mostruosa mole: / sovra immensa testuggine sedea; / lenta procede e, qual regina in soglio, seduta par sovra ambulante scoglio». Nell'ultimo canto, oltre al fatto che i poemi sono entrambi conclusi in maniera bizzarra, segnaliamo come punto di contatto la già citata ottava 43, che se abbiamo visto strutturata sul modello di un passaggio del *Morgante* di Pulci, occorre precisare che il procedimento di serrato affastellamento nominale è tipico anche del Casti: si veda *A. P.*, XVII, 15: «E come poi monoteliti e gnostici, / e luterani in oggi e calvinisti, / furonvi allor ageniti, caostici, / corvisti, oracolisti, umbilichisti, / ed altri e altri teologi bisbetici, / novatori, scismatici ed eretici».

Quelli sin qui proposti non sono che alcuni degli episodi e dei particolari in cui la satira di Leopardi attinge al repertorio castiano, comunque tra i più significativi e indicativi, bastanti a rendere chiaramente l'idea dell'atteggiamento di Leopardi verso le sue fonti, riprese ma rielaborate e in qualche modo nobilitate; in realtà essi «sono molti di più e insistenti», specie se si spinge l'analisi comparatistica a un livello più approfondito: «la statua del cane (e in Leopardi del topo) all'ingresso della biblioteca, l'ambasceria del cane e del can barbone (e del conte Leccafondi nel Leopardi) con la vista in tutti e due del campo di battaglia sanguinoso [passo arricchito da echi tassiani: cfr *A. P.* XIII, 78-92], il cordone onorifico di Leccafondi e del cane, l'idea dei “damerini” (e dei “damerini della patria” in Leopardi); la trovata del pelo dei congiurati (e dei liberali in Leopardi, già presente nella *Palinodia*); l'interrogazione del gran Corvo (e dei topi morti in Leopardi); le comuni digressioni sulla legge salica, sui riti mortuari dei popoli selvaggi; la buca del gran Cucù (e l'inferno dei topi in Leopardi); la satira delle teorie dell'equilibrio europeo e delle carte costituzionali, il trattato dell'io. E sin atteggiamenti precisi di personaggi: come è il caso della volpe del Casti e del re Senzacapo del Leopardi, nemici dei libri e dell'istruzione; o come è il caso del generale leopardiano dei granchi nel suo sputare e rassettarsi che deriva dalla satira del cane demagogo che si spurga e si “pone in contegno”».¹⁸

¹⁸ W. BINNI, *La protesta...*, 229.